

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH**

LUCIANA MENDES DOS SANTOS

OS MUSEUS COMUNITÁRIOS, A VIDA E O TEMPO (1990-2022)

FLORIANÓPOLIS

2023

LUCIANA MENDES DOS SANTOS

OS MUSEUS COMUNITÁRIOS, A VIDA E O TEMPO (1990-2022)

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Centro de Ciências Humanas e da Educação – FAED, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Orientadora: Profa. Dra. Janice Gonçalves.

FLORIANÓPOLIS

2023

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Santos, Luciana Mendes dos
Os Museu Comunitários, a Vida e o Tempo (1990-2022) /
Luciana Mendes dos Santos. -- 2023.
319 p.

Orientadora: Janice Gonçalves
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa
Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação,
Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis,
2023.

1. Territórios de Memória. 2. Museu Comunitário Engenho
do Sertão. 3. Museu da Maré. 4. Performance. 5. História do
Tempo Presente. I. Gonçalves, Janice . II. Universidade do
Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da
Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III.
Título.

LUCIANA MENDES DOS SANTOS
OS MUSEUS COMUNITÁRIOS, A VIDA E O TEMPO (1990-2023)

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) do Centro de Ciências Humanas e da Educação – FAED, da Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Orientadora: Profa. Dra. Janice Gonçalves.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Janice Gonçalves

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC

Membros:

Profa. Dra. Márcia Regina Romeiro Chuva

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Profa. Dra. Inês Cordeiro Gouveia

Universidade de São Paulo – USP

Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Profa. Dra. Claudia Mortari

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC

Florianópolis, 18 de abril de 2023.

Dedico este trabalho a todas as pessoas
que acreditam que o museu é um sonho
que se faz no coletivo.

AGRADECIMENTOS

Embora os agradecimentos sejam normalmente reservados para lembrar os momentos positivos do processo, não posso deixar de ressaltar que a escrita deste trabalho foi atravessada por muitas adversidades, o que torna estes agradecimentos ainda mais especiais. Como disse Emicida (2020), “talvez seja bom partir do final, afinal, é um ano todo só de sexta-feira 13”. Agora, no final deste caminho acadêmico, rememorando os períodos de solidão e de grande insegurança intensificados pelo distanciamento social durante a pandemia de COVID-19 e pelos ataques contra a ciência e a pesquisa pelo governo que estava então no poder, tenho a certeza de que os resultados que apresento só foram possíveis graças ao apoio e ao carinho que recebi. Apesar do caminho árduo, este esteve todo ornado de centelhas de esperança, e sinto-me muito sortuda por ter cruzado pela vida de tantas pessoas sensíveis que estiveram ao meu lado.

De início, gostaria de agradecer aqueles que sempre estiveram comigo e acreditaram na realização desta pesquisa. À minha mãe, Iradenes, saiba que este trabalho também é seu e que ele só existe graças a todo o apoio que a senhora me deu durante toda a minha vida. Ao meu irmão, Luiz, que nunca me deixou sozinha e sempre me salvou quando a vida ficava pesada demais. Durante toda a escrita da tese, sempre me veio à memória minha falecida avó, Bertildes, ou Dona Santa para os íntimos. Minha avó era do campo, trabalhou em engenho e plantação, e também viveu nas periferias, quando saiu do sul da Bahia e foi viver na Grande São Paulo. Sei que de alguma forma torta e bem-humorada, a senhora me trouxe até aqui. Obrigada, família, vocês são a minha base e meu porto seguro.

Agradeço também à família que escolhi: Fernanda, Tatiane, Amanda, Fernando e Rosana. Vocês são pessoas queridas que me acompanham há muito tempo, viram essa ideia nascer e nunca deixaram que eu desistisse, acreditando em mim mais do que eu mesma. Agradeço também aos amigos que fiz durante minha vida em Florianópolis e que estiveram presentes nos momentos mais difíceis: Jorge, Andreza, Gabriela, Paula, Antônio, Nicolas, Amanda, Patrick, Magno, Karla e Kleire. Quero fazer uma menção especial à Helena, minha amiga querida, e à sua família, que me permitiram permanecer em Florianópolis durante o período da pandemia. Todo o amor que recebi dessas pessoas maravilhosas tornou o processo do doutorado menos árduo. Muito obrigada por todo o apoio e incentivo.

Expresso aqui a minha profunda gratidão pela Profa. Dra. Janice Gonçalves, minha orientadora. Janice, muito obrigada por ter caminhado comigo durante esses anos, por todo apoio e dedicação que você dedicou à minha pesquisa e à minha pessoa. Como orientadora, você acreditou na minha proposta, me incentivou a experimentar na escrita e dedicou seu tempo à leitura do meu trabalho, sempre de maneira atenta, respeitosa e colaborativa. Durante o nosso processo de diálogo construído ao longo da pesquisa, você me fez acreditar que eu também era uma pesquisadora e que era capaz de realizar esse sonho. Sem saber, você me inspirou e me motivou a seguir em frente. Palavras não são suficientes para expressar a minha gratidão por tudo o que você fez por mim. Mais uma vez, muito obrigada.

Agradeço à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), ao Piter Kerscher e a toda a equipe de servidoras e servidores que trabalham em nossa instituição. Sou grata pela oportunidade e privilégio de conviver com os excelentes professores que atuam nesta universidade. Agradeço em especial ao professor Dr. Rogério Rosa, que me acompanha desde o mestrado e sempre me instigou a pensar de forma inovadora; à professora Dra. Viviane Borges, que leu meu projeto inicial e plantou as sementes que resultaram nesta pesquisa; à professora Dra. Claudia Mortari, que me orientou e incentivou na leitura de autores decoloniais; e, em memória, ao professor Dr. Luiz Felipe Falcão, que me inspirou a enxergar meu trabalho sob novas perspectivas. Sou grata a todos vocês pela dedicação, incentivo e orientação em minha jornada acadêmica.

Agradeço também à banca de qualificação, composta pela professora Dra. Marcia Chuva, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), e pela professora Dra. Claudia Mortari. A leitura atenta e as considerações feitas durante a banca foram cruciais para a criação das estratégias necessárias para produzir este trabalho em um momento em que eu estava perdida. Estendo meu agradecimento às professoras supracitadas ao professor Dr. Rogério Rosa (UDESC) e à professora Dra. Inês Gouveia, do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), pela generosidade em realizar a leitura deste trabalho e pela participação na banca de defesa da tese. As sugestões e contribuições dadas por todas as pessoas envolvidas durante a banca foram fundamentais para a finalização deste trabalho. Obrigada.

O processo de construção desta pesquisa recebeu o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por meio do apoio da bolsa

de estudo do Programa de Demanda Social (DS). Embora reconheçamos que ainda há muito a ser feito para valorizar e apoiar os pesquisadores no Brasil, a manutenção da minha bolsa de pesquisa durante todo o doutorado foi fundamental para que eu pudesse me dedicar exclusivamente à minha tese. Por isso, meu muito obrigada.

Não poderia finalizar meus agradecimentos sem mencionar as pessoas que atuam nos museus comunitários e que sem o esforço e a colaboração constantes, esta pesquisa não seria possível. Agradeço ao Antônio Carlos, do Museu da Maré, por sua disposição em conversar comigo, pela generosidade em compartilhar sua história e pelo convite para falar e debater durante todo o processo. Gostaria de agradecer a Marli Damascena, que me recebeu no Museu da Maré e me contou detalhadamente sobre cada peça e cada nuance da exposição. Também gostaria de agradecer a toda a equipe do Museu da Maré e a todos os que trabalham incansavelmente pela continuidade deste importante museu comunitário. Muito obrigada.

Meus sinceros agradecimentos também vão para Rosane Luchtenberg pela amizade, compreensão e disposição em me receber no Engenho do Sertão, abrindo as portas de sua morada e compartilhando a história da comunidade tradicional de Bombinhas. Sem seu apoio, parte desta pesquisa não teria sido possível. Agradeço também a Aline Vieira e Rosane Fritsch por seu apoio e amizade, por compartilharem suas histórias comigo em Bombinhas. Agradeço a todas as pessoas que vivem e trabalham pela cultura tradicional de Bombinhas e que ajudaram a manter o Museu Comunitário Engenho do Sertão vivo.

Voltando à música “É tudo pra ontem”, gravada em colaboração com Gilberto Gil, Emicida (2020) diz que “viver é partir, voltar e repartir”. Agradeço a todos que, mesmo não sendo mencionados aqui, passaram pelas encruzilhadas da minha vida durante este período e compartilharam comigo suas vivências. Eu também parti, aprendi, refleti e voltei do início e, agora, espero poder repartir com vocês todo o processo que vivi.

“O tempo é uma árvore que não para de crescer”

(VARELA, 1996)

RESUMO

Investigar o papel dos museus comunitários na reconfiguração das funções sociais dos museus, considerando as demandas das comunidades pertencentes em suas relações com seus passados, presentes e possibilidades de futuro, é o objetivo deste trabalho. Tomando este problema como ponto de partida, serão analisados os processos de constituição, consolidação e manutenção do Museu Comunitário Engenho do Sertão em Santa Catarina e do Museu da Maré no Rio de Janeiro no período entre 1990 e 2021, bem como a produção de narrativas feita através do trabalho coletivo de memória. Dialogando com autores e autoras do pensamento decolonial, é feita a reflexão sobre a instituição museal como resultado de um processo histórico firmado na modernidade, que resultou na estruturação de um roteiro de museu moderno a ser seguido. Discute-se como os museus comunitários aqui tratados não se furtaram a utilizar este roteiro na construção dos processos de comunicação museológica, revolvendo sua essência para criar espaços de presença, para reduzir as distâncias entre o ontem e o hoje das comunidades, transbordando e relacionando as temporalidades elaboradas em um presente imerso em um passado contínuo. As principais fontes utilizadas na análise dos percursos dos dois museus comunitários brasileiros selecionados se dividem em duas categorias: as que foram produzidas pelas instituições com o intuito de apresentar suas ações, como os projetos, as publicações e os materiais audiovisuais divulgados em suas redes sociais; e as entrevistas produzidas para a pesquisa na perspectiva da História Oral, realizadas presencialmente e virtualmente, através de videochamadas. A memória é o eixo articulador do trabalho e, como conceito, será analisada na construção desta pelos museus como dever, como aquela instância que diz do passado, e também como elemento necessário de seu elo complementar, o esquecimento, em interlocução com temas da História do Tempo Presente. As relações entre a construção da memória como performance nos museus, e de sua transmutação em atos de transferência de saberes através das narrativas elaboradas no coletivo, serão aprofundadas na pesquisa e alicerçadas nas discussões dos Estudos da Performance e da Museologia Social, analisando como estes dois museus continuaram a criar formas de retirar o passado de um tempo suspenso e elaborar seus próprios territórios de memória para enfrentar uma catástrofe constante, onde cada lembrança, cada objeto e cada pessoa se transforma em um ponto referencial para a elaboração de futuros.

Palavras-chave: Territórios de Memória; Museu Comunitário Engenho do Sertão; Museu da Maré; Performance; História do Tempo Presente.

COMMUNITY MUSEUMS, LIFE AND TIME (1990-2022)

Summary:

The objective of this project is to investigate the role of community museums in the reconfiguration of the social functions of museums, considering the demands of the communities they belong to in their relationships with their past, present and future possibilities. Taking this into account, the processes of constitution, consolidation and maintenance of the Engenho do Sertão Community Museum in Santa Catarina and the Maré Museum in Rio de Janeiro in the period between 1990 and 2022 will be analyzed, along with the production of narratives made through collective memory work. Dialoguing with authors of decolonial thought, a reflection is made on the museum institution as a result of a historical process established in modernity, which resulted in the structuring of a modern museum script to be followed. It discusses how the community museums dealt with here did not shy away from using this script in the construction of museological communication processes. Instead, they adapted their essence to create spaces of presence, to reduce the distances between the yesterday and today of the communities, surpassing and interweaving temporalities elaborated in a present immersed in a continuous past. The sources used in the analysis are divided into two categories: those produced by the institutions in order to present their actions, such as projects, publications and audiovisual materials released on their social networks; and the interviews produced for the research from the perspective of Oral History, carried out in person and virtually, through video calls. Memory is the articulating axis of the work and, as a concept, it will be analyzed as a construction by museums fulfilling their duty, as that which speaks of the past, and also as a necessary element of its complementary link, forgetfulness, in dialogue with themes from the History of the Present tense. The relationships between the construction of memory as a performance in museums, and its transmutation into acts of transferring knowledge through narratives elaborated in the collective, will be explored in the research and presented based on the discussions of Performance Studies and Social Museology. Analyzing how these two museums continued to create ways to remove the past from a suspended time and develop their own territories of memory to face a constant catastrophe: where each memory, each object and each person becomes but a point of reference for the elaboration of futures.

Keywords: Engenho do Sertão Community Museum; Mare Museum; Museum Tour; Memory Territories; History of the Present Time.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Instalação da Rede Memória da Maré no Castelinho do Flamengo.....	116
Figura 2 – Campanha de doação de objetos para o Museu da Maré.....	118
Figura 3 – Entrada do Museu Comunitário Engenho do Sertão.....	126
Figura 4 – Vista aérea do MCES.....	127
Figura 5 – Reprodução de páginas do relatório final do projeto “Preservação de Engenho de Farinha Açoriano Centenário e Criação do Museu Histórico na comunidade de Bombinhas”	133
Figura 6 – MCES: Capa do Livro da Vida	142
Figura 7 – MCES: Páginas internas do Livro da Vida	143
Figura 8 – MCES: Ações com a cozinha local representadas no Livro da Vida.....	144
Figura 9 – MCES: Recortes de jornais sobre o início das atividades do Instituto coladas nas páginas do Livro da Vida	145
Figura 10 – MCES: Mulheres da comunidade tradicional de Bombinhas representadas no Livro da Vida	145
Figura 11 – 2º Fórum do Museu da Maré, 2006.....	156
Figura 12 – MCES: Prensa de dois fusos	167
Figura 13 – Coluna Resgatando a Memória de Bombinhas.....	171
Figura 14 – MCES: Construção da Casa da Memória	176
Figura 15 – MCES: Casa da Memória.....	177
Figura 16 – MCES: Chinelo do Seu Zé Amândio em cima da colcha de fuxico doada pela Dona Nadir.....	179
Figura 17 – MCES: Bengala do Seu Janga Biscoito	181
Figura 18 – MCES: Bateria para louça de cozinha com boião ao centro	182
Figura 19 – MCES: Forno a lenha da Casa da Memória.....	183
Figura 20 – MCES: Almofada de renda de bilro	185
Figura 21 – MCES: Tarrafa	186
Figura 22 – Rede de pesca da tainha na praia de Bombas, 2009.....	188
Figura 23 – MCES: Tarde de beiju	189
Figura 24 – MCES: Rosane Luchtenberg recebendo visitas escolares no Engenho de Baixo.....	190
Figura 25 – MCES: Estrutura do engenho danificada	192
Figura 26 – MCES: Seu Suel Pinheiro no desmonte do engenho.....	194
Figura 27 – MCES: Placa no Armazém do Engenho	196

Figura 28 – Museu da Maré: Parede com reprodução de técnica de construção de pau a pique	200
Figura 29 – Museu da Maré: Tempo da Migração.....	201
Figura 30 – Museu da Maré: Garrafas no Tempo da Migração.....	202
Figura 31 – Mapa Geral da Maré, 2000.	204
Figura 32 – Museu da Maré: Montagem do barraco de palafita	205
Figura 33 – Museu da Maré: Cozinha no interior da palafita	206
Figura 34 – Museu da Maré: Vitrola na varanda	208
Figura 35 – Museu da Maré: Rola-rola no Tempo da Água	211
Figura 36 – Museu da Maré: Painel Tempo do Trabalho	212
Figura 37 – Museu da Maré: Tempo do cotidiano	213
Figura 38 – Museu da Maré: Placa no Tempo do Cotidiano	215
Figura 39 – Museu da Maré: Moldes de gesso de marcas de projéteis	217
Figura 40 – Museu da Maré: Porta do Gabinete de Marielle Franco.....	218
Figura 41 – Silos de armazenamento de concreto vistos da janela da Casa da Memória.....	235
Figura 42 e Figura 43 – Museu da Maré: Cards de divulgação do Ato em defesa do Museu da Maré em redes sociais, 2014	247
Figura 44 – MCEs: Comunicação no Instagram sobre suspensão de atividades no dia 18 de março de 2020.	252
Figura 45 – Museu da Maré: Entrega de cestas básicas e kits de higiene.....	253
Figura 46 – MCEs: Divulgação da Farinhada Solidária em Bombinhas	255
Figura 47 – Comunicação no Instagram sobre suspensão de atividades do Museu da Maré no dia 17 de março de 2020.	268
Figura 48 – Painel COVID-19 na comunidade da Maré	269
Figura 49 – “Você Sabia?” comunidade Bento Ribeiro Dantas	277
Figura 50 – “Você Sabia” favela Rala Coco	277

LISTA DE QUADROS

Quadro 1- Definições de Museu aprovadas em Conferências Gerais pelo ICOM (1974-2022)	47
Quadro 2 – Participantes da Mesa-Redonda sobre o desenvolvimento e a importância dos museus no mundo contemporâneo (1972)	61
Quadro 3 – Redes de Museus em Abya Yala/América Latina.....	100
Quadro 4 – Projetos realizados pelo Instituto Boimamã entre 2008 e 2020.....	240
Quadro 5 – MCES: Ficha técnica dos episódios da websérie “Farinheiros Digitais”	263
Quadro 6 – Temas da publicação “Você Sabia?” divulgados no Facebook do Museu da Maré.....	274

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Ocorrência dos locais de realização de projetos do Instituto Boimamão	
.....	244

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ADOV	Arquivo Dona Orosina Vieira
CEASM	Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
CEPAL	Comissão Econômica para a América Latina e Caribe
CNM	Cadastro Nacional de Museus
CRESPIAL	Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
DIBAM	Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile
FAMAB	Fundação de Amparo ao Meio Ambiente de Bombinhas
FAPERJ	Fundo de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro
FIA	Fundo Municipal da Criança e do Adolescente
FCC	Fundação Catarinense de Cultura
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICANAH	Instituto Colombiano de Antropologia e História
ICOM	International Council of Museums
INAH	Instituto Nacional de Antropologia e História (México)
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IPTU	Imposto Predial e Territorial Urbano
MCES	Museu Comunitário Engenho do Sertão
MinC	Ministério da Cultura
MINoM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MNA	Museu Nacional de Antropologia do México
MUF	Museu de Favela
NEA/UFSC	Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina
OEI	Organização dos Estados Ibero-Americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores

SOL	Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte - SC
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 O MUSEU COMO ROTEIROS DE POSSIBILIDADES	43
1.1 O MUSEU COMO ROTEIRO PARA A MODERNIDADE	52
1.2 O MUSEU COMO POSSIBILIDADE DE AÇÃO: A MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE	60
1.2.1 A educação permanente e o pensamento freiriano no museu.....	67
1.2.2 Por uma transformação dos museus: as possibilidades do museu integral/integrado na Mesa-Redonda de Santiago	74
1.3 O MUSEU COMO POSSIBILIDADE DE FUTUROS	82
1.3.1 <i>Casa del Museo</i>	86
1.3.2 A transmutação de um roteiro: o museu comunitário de Abya Yala/América Ladina	93
2 MUSEU: PALAVRA-SONHO.....	103
2.1 OS TEMPOS RETOMADOS NO MUSEU DA MARÉ.....	108
2.1.1 Inventando e habitando histórias	111
2.1.2 O Museu feito em espiral	118
2.2 ACOLHENDO A VIDA E A COMUNIDADE NO MUSEU COMUNITÁRIO ENGENHO DO SERTÃO	126
2.2.1 Traçando os caminhos do Boi	129
2.2.2 Recortes do cotidiano: o Museu Comunitário Engenho do Sertão .	146
2.3 O TERRITÓRIO DE MEMÓRIA COMO DEVER E DEVIR.....	154
3 O AFETO QUE HABITA O MUSEU: O ACERVO	159
3.1 O ACERVO DO MUSEU COMUNITÁRIO ENGENHO DO SERTÃO.....	165
3.1.1 A Casa da Memória	172
3.1.2 No mar, na linha e na prensa.....	184
3.1.3 Os silêncios dos objetos na memória	195
3.2 O ACERVO DO MUSEU DA MARÉ	197
3.2.1 O lar para a vida e para a luta.....	199
3.2.2 “É do trabalho que nasce a Maré”	210
3.2.3 Muitos mundos em uma história da Maré	219
3.3 AVIZINHAMENTOS DA MARÉ E DO ENGENHO.....	220
4 O FUTURO EFÊMERO E O PASSADO CONTÍNUO	224

4.1	PROJETOS PARA UM FUTURO MENOS EFÊMERO	227
4.1.1	O Museu Comunitário ainda continua no Sertão.....	230
4.1.2	Maré: (re)existir pela memória.....	245
4.2	E QUANDO O FUTURO NOS FALTA?	250
4.2.1	Os engenhos fechados com as memórias abertas	257
4.2.2	Fazendo a memória mareense “presente”!.....	267
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	283
	REFERÊNCIAS.....	291

INTRODUÇÃO

Uma palafita, um engenho de farinha, um barco, colchas de fuxico e o fogão à lenha. O chinelo de Seu Zé Amândio, uma balança de víveres do Seu Francisco. Fotografias desbotadas pelo tempo, com rostos comuns registrados por anônimos nas ruas da comunidade e, no quadro ao lado, imagens de devoção. Isto é o museu. As rodas de conversa com beiju, os contadores de história, as oficinas culturais, as oficinas de culinária, a muda de alface fresca, o cheiro do café, a pesca da tainha. Isto é o museu. As mestras e os mestres da cultura tradicional com seus saberes, a criançada que se encontra nos corredores, o som, o carnaval, a poesia, o boi de mamão, os sonhos. E isto, também, é o museu.

Esses elementos compõem dois espaços que serão objeto desta pesquisa: o Museu Comunitário Engenho do Sertão (MCES), no município catarinense de Bombinhas, e o Museu da Maré, na cidade do Rio de Janeiro. Por meio das experiências dessas duas instituições, analisarei os processos que extrapolaram as fronteiras museais no século XXI e colaboraram na reconfiguração de funções sociais dos museus. Observando a construção, a manutenção e a reprodução dos dois museus nas comunidades, irei buscar cartografar as práticas e representações sociais que constroem e interligam a reelaboração e as intenções de narrativas históricas e do trabalho com a memória nas comunidades, para refletir como esses elementos se inscrevem como estratégias de ocupação dos passados e como buscaram abarcar as diferentes referências culturais presentes em seus territórios, com foco nas ações desenvolvidas pelas instituições entre os anos de 1990 e 2022.

As comunidades representadas nos museus abordados recriaram a vida e o tempo ao estabelecerem referências culturais próprias para responder à ausência de possíveis passados. São pessoas que utilizaram a instituição museal como casa para a produção de saberes acerca de suas histórias e de suas culturas, e estabeleceram uma dinâmica de atribuição de sentidos e valores ao patrimônio produzido em coletivo, com identificações e representações de si e da comunidade feitas através de objetos, práticas culturais e narrativas de memórias.

De acordo com a pesquisadora brasileira Maria Cecília Lourdes Fonseca (2015, p. 113-114), é possível entender não só a simbologia e a narrativa representada pelo bem cultural, mas também as intenções e o contexto em que a atribuição do valor foi realizada ao observar o processo de construção de referências de um determinado grupo. Segundo a autora, apreender estas referências culturais pressupõe não apenas “a captação de determinadas representações simbólicas, como também a elaboração de relações entre elas e a construção de sistemas que ‘falem’ daquele contexto cultural, no sentido de representá-lo”.

Os museus aqui estudados e as representações que neles habitam são utilizados como ferramentas sociais para a elaboração de narrativas construídas em parceria com a comunidade, por meio das pessoas que atuam nessas instituições. Neste processo de elaboração de patrimônios, o passado das comunidades foi sendo reestruturado no presente e reiterado pelo anseio de futuro das memórias e das histórias desenvolvidas, articulando vestígios que não estavam em evidência até então e contribuindo para a formação da alteridade dos grupos que frequentam e mantêm os museus. Nesta minha aproximação das instituições, analisei atos de ocupação do passado das comunidades que possibilitaram aos sujeitos a narração de si e dos seus, através de eventos culturais, da montagem de exposições, de projetos desenvolvidos, da criação de acervos, da difusão de publicações e da ocupação destes museus com as memórias das comunidades.

Ocupar o passado é uma tarefa que busca reatualizar os sentidos das experiências coletivas com o intuito de atualizar o sentido da vida no presente, e isso não é tarefa simples, visto que o que temos à mão são apenas rastros e cacos. A partir desses vestígios, seguimos os indícios e montamos nosso próprio mosaico, cujas formas, por mais caleidoscópicas que sejam, sempre pretendem ocupar um espaço no tempo que julgamos digno de ser ocupado. Na trilha desses indícios, nos orientamos pelo diálogo com as fontes articuladas em linguagens ou na rearticulação desses vestígios em narrativas que desenham os contornos da paisagem do tempo, por meio da pesquisa historiográfica. Isso possibilita a produção de uma alteridade temporal, na medida em que promove o encontro de elaborações passadas que os sujeitos faziam de seu tempo e de

outros tempos (GINZBURG, 1992, KOSELLECK, 2006, p. 305). Incumbidos pela comunidade de trazer para o centro de suas ações a vida e as memórias, os museus abordados neste contexto tiveram o trabalho de realizar a recuperação dos vestígios de seus passados, posicionando suas tradições e narrativas no tempo como um território a ser ocupado.

Este processo tornou possível a reelaboração de memórias, a construção de referências e o empoderamento da transmissão das histórias pelas comunidades, retirando-as momentaneamente do esquecimento. No processo de habilitação de uma justa memória, as relações entre a memória e o esquecimento são como níveis entre a experiência temporal humana e a ação de narrar. No caso destes museus, foi necessário recuperar uma memória no presente, uma memória que habitava as ruas e casas das comunidades, que emanava das práticas culturais e que se inscrevia nos corpos. Ela foi reativada como dever de memória, como a busca de justiça contra o esquecimento para um outro que não é si próprio (RICOEUR, 2007, p. 101).

As possibilidades de manter vestígios, refletir sobre o tempo e construir narrativas não ocorreram de forma homogênea ao longo da história, reduzindo tanto as possibilidades de passados quanto as de futuros para diferentes grupos sociais. Reabrir o passado e elaborar o senso de comunidade no presente traz como contribuição a abertura do futuro e a ampliação dos horizontes de expectativas: “o museu comunitário é uma opção que contribui para controlar o futuro das comunidades por meio do controle de seu passado. É um instrumento para que as instâncias de decisão comunitária exerçam poder sobre a memória que alimenta suas aspirações de futuro” (LERSCH; OCAMPO, 2004, p. 4).

As construções contrastantes e colaborativas de narrativas formuladas nos museus comunitários são elementos ricos para a análise da amplificação do espaço museal no tempo presente e, com elas, elaboro a possibilidade de compreender e examinar os processos de reabertura das diferentes narrativas sobre a memória e o passado. Esse espaço da modernidade – o museu –, passa por uma subversão de sua construção sócio-histórica quando a comunidade o transforma em amplificador de vozes destoantes de memórias, processo que iremos observar no desenvolvimento desse trabalho. Através da análise das ações desses museus, será possível mobilizar perspectivas para os processos

de fortalecimento de referências culturais de comunidades engajadas na construção de narrativas históricas, nos impactos de suas práticas culturais, nas manifestações locais e na elaboração de estratégias de participação ativa na construção de sua historicidade.

A memória como trabalho comunitário é um elemento essencial nesta pesquisa, orientado pela perspectiva de conceber o ato de rememorar não como sinônimo do ato de imaginar, mas como a capacidade de ressignificar o vivido e a si próprio (RICOEUR, 2007, p. 73). A ressignificação elaborada através das narrativas desses dois museus comunitários abrange a potência de fortalecer elos coletivos, bem como de ocultar - ou reconfigurar - o que não dialoga com os anseios presentes, considerando o poder retórico da instrumentalização da memória no projeto de futuro das comunidades.

No processo de desenvolvimento da pesquisa, percebi uma relação entre as construções de narrativas sobre os passados das comunidades e a retomada subjetiva de moradas em territórios de memória. Isso ocorre porque as discussões sobre o conceito de território transitam entre as relações tradicionais de fronteiras, espaço e poder, e as perspectivas de território como apropriação simbólica, resistência e construção processual de possibilidades de vida.

De acordo com o geógrafo brasileiro Rogério Haesbaert (2021, p. 132-133), o conceito de território relacionado ao poder foi construído no continente americano como uma forma exclusiva de ordenamento espacial, uma imposição coercitiva do modelo colonizador. O autor enfatiza que esta interpretação não encerra as possibilidades de compreensão do território presente no debate, destacando que grupos subalternos e comunidades indígenas entendem seus territórios como espaço vivido que se elabora nas múltiplas relações sociais e culturais, no enraizamento das dimensões simbólico-afetivas vinculadas aos espaços vividos. Nestes debates, o território perpassa pelo direito ao corpo, à vida e à existência:

Assim, se o território é construído na luta, no embate diante de uma ameaça – que, no extremo, é a ameaça à própria existência, frente à qual é preciso resistir – ele também é construído na luta por manter, por preservar a vida que se tem. É neste sentido que se pode falar na importância, hoje, dos territórios de cuidado, do cuidado com o território tornado ainda mais evidente frente à pandemia de coronavírus. Defender é também zelar, cuidar daquele território sobre o qual nos consideramos responsáveis, em especial nosso corpo e sua extensão

imediatamente, nossa casa, que constituem, juntos, nossa morada (HAESBAERT, 2020, p. 87).

O território de memória que será aqui discutido pode ser entendido nessa dualidade. Ao pensarmos nesse território como um lugar delimitado materialmente, simbolicamente ou de forma funcional - como um museu, um monumento, festas, santuários e cemitérios - ou como um lugar de memória, como discute o historiador francês Pierre Nora (1993, p. 21-22), esses locais são reconhecidos pelas simbologias e significados construídos pelas lembranças do passado e pela necessidade da sociedade de afirmar identidades por meio dessa fixação de memória: “é material, por seu conteúdo demográfico, funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e a sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que não participou”.

Organizados de maneira intencional, seletiva e mediante a construção de referenciais em um mundo onde as incertezas do futuro transformam o presente em algo instável, os lugares de memória são criados para resguardar aquilo que entendemos que é necessário lembrar como vestígios do passado, aquilo que se memoriza e que não possui mais meios de memória, permeados por uma aura simbólica que lhes atribui valor e que é reconstruída continuamente. Segundo o historiador francês Pierre Nora (1993, p. 27), “nesse sentido, o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações”.

Os territórios de memória estudados neste trabalho não se restringem a um lugar específico, a um espaço que remete a um tempo encerrado. Eles não se limitam a museus, praças ou ruas da comunidade, e também não são definidos por vestígios de passados acabados que precisam ser rememorados por aqueles que não vivenciaram o que se conta ou que se experimenta. O território de memória é uma rede de relações que se configura no cotidiano, nas práticas de rememoração presentes, consolidada através da apropriação simbólica do passado vivido. Ele existe enquanto resistir nas narrativas estabelecidas pelos grupos sociais e deixa de existir quando perde o sentido

para aqueles que estão representados. Este território de memória é pluriversal, é elaborado coletivamente e abrange muitas possibilidades para os passados construídos, respondendo aos anseios do presente e contrapondo suas versões aos lugares de memória estabelecidos.

Territórios de memória são reelaborados cotidianamente nas histórias e memórias das comunidades, englobando características que os compõem no tempo, ou seja, os elementos que identificam quem os vive. Neste trabalho, discutirei como o processo de ocupação dos passados pelas instituições museais comunitárias foi essencial para o reordenamento destes territórios nas comunidades, legitimando as histórias resultantes das trocas e vivências cotidianas com a memória, das negociações com as diferentes identidades e das intenções de futuro. Para problematizar o processo de assimilação dos territórios de memória das comunidades tradicionais de Bombinhas e do Complexo da Maré nas narrativas dessas instituições, foi necessário analisar as trajetórias de constituição de seus patrimônios culturais, seus horizontes e suas experiências.

A luta por uma pluralidade de museus apresenta-se como um desafio para as instituições museais, refletindo sua historicidade. Segundo o museólogo francês Hugues De Varine-Bohan (1979, p. 12-13), os museus foram construídos ao redor do mundo como reflexo de um “fenômeno puramente colonialista”, visto que os processos de análise do patrimônio construídos pelos países europeus levaram “as elites e os povos desses países a verem sua própria cultura com olhos europeus”. A seleção do que compõe o museu também reage à impossibilidade de construir uma narrativa total sem ausências e esquecimentos: “a ideia de uma narrativa exaustiva é uma ideia performativamente impossível. A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva” (RICOEUR, 2007, p. 455). Os museus comunitários incluídos nesta análise são espaços de disputas, negociações, conflitos e esquecimentos, que também reproduzem silenciamentos - intencionais ou não - nas escolhas sobre o que lembrar e quem lembrar em suas exposições. Essas duas instituições são analisadas na pesquisa como exemplos de um universo museal complexo, feito de similaridades destoantes.

Durante minha trajetória de pesquisa, busquei compreender como museus comunitários reinventaram o trabalho com memórias, histórias e

esquecimentos em um lugar que transforma o tempo no espaço (MENESES, 1994, p. 14). É importante ressaltar que o direcionamento das ações dessas instituições para o futuro não interrompe as correlações desses espaços com seus passados problemáticos e dolorosos. O processo de seleção dessas duas experiências me levou a reconhecer a singularidade da forma museal comunitária e a construção de narrativas que se pretendem coletivas. Para contribuir com a compreensão de minhas escolhas, apresentarei brevemente as duas instituições, que serão aprofundadas no desenvolvimento do trabalho.

O Museu da Maré está localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro, em um bairro que surgiu às margens da Baía da Guanabara. O Complexo da Maré é delimitado por cerca de quatorze quilômetros da Avenida Brasil e é composto por 17 comunidades que reúnem quase 140 mil habitantes, de acordo com o Censo Populacional da Maré (REDES DA MARÉ, 2019, p. 22). A exposição do Museu da Maré, inaugurada em 2006, foi construída de forma colaborativa, reunindo moradoras, moradores e integrantes de movimentos comunitários locais para decidir os caminhos que seriam traçados no espaço museal. Este movimento foi resultado de ações realizadas desde a década de 1990 pelo Centro de Ações Solidárias da Maré (CEASM), instituição que organizou o Museu da Maré e é responsável por sua administração.

Por seu caráter comunitário, pelos processos que envolveram sua criação e pelas ações desenvolvidas pela equipe, o Museu da Maré se tornou uma referência nas discussões sobre a Museologia Social no Brasil, e sua experiência foi utilizada como exemplo em políticas públicas de memória. As pessoas que compõem a equipe atuam em redes de ação voltadas para a divulgação da museologia social e do trabalho de memória comunitário, como a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro e a Frente de Museologia Social do Brasil. Este trabalho se concentra em analisar como a articulação das pessoas envolvidas com o museu possibilitou o estabelecimento da instituição frente aos desafios para sua manutenção, criando rotinas de trabalho e de comunicação inovadoras, algo que será explorado de maneira mais pormenorizada no segundo capítulo.

O Museu Comunitário Engenho do Sertão fica no município de Bombinhas, o menor do estado de Santa Catarina, e possui uma população

estimada de pouco mais de 20 mil habitantes, segundo o panorama de cidades do IBGE (2020)¹. Ele é gerido pelo Instituto Boimamão, uma instituição não governamental sem fins lucrativos, que promove referências culturais da comunidade tradicional local e desenvolve projetos nas áreas de cultura, meio ambiente e educação na região desde 1998. De acordo com o Relatório do Cadastro Catarinense de Museus (2021), existem 215 instituições museais no estado e, nesta relação, apenas três se identificam como comunitárias: dois museus municipais, o Museu Comunitário de Ipumirim e o Museu Comunitário Almiro Theobaldo Müller, localizado em Itapiranga, e o Museu Comunitário Engenho do Sertão.

A atuação do MCES tem como personagem principal a comunidade tradicional de Bombinhas e suas referências culturais, expondo bens advindos das relações cotidianas das pessoas que ali vivem, viveram e desenvolveram formas específicas de construir o tempo. As formas de saber relacionadas com o mar e com a terra que abrangem o tecer da rede, o mês do plantio, a maneira de construir o barco de pesca, o ponto da farinha, a religiosidade e o preparo dos alimentos são características compartilhadas pela comunidade, que se entende como tradicional, traços que definem sua identidade e sua alteridade. O Museu Comunitário Engenho do Sertão foi processualmente abarcado e construído com esta comunidade como um espaço de compartilhamento de narrativas de memória e de valorização desses referenciais.

Previamente, para selecionar as instituições que seriam objeto deste trabalho, defini alguns critérios sobre as possíveis formas de um museu comunitário, com base nas discussões desenvolvidas por Teresa Morales Lersch e Cuauhtémoc Camarena Ocampo (2004), antropólogos do Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH) do México que colaboram com as comunidades tradicionais para a criação de museus comunitários e na construção de redes de museologia comunitária.

Como proposta inicial de delimitação, estabeleci que a instituição deveria abranger pelo menos duas dessas orientações para ser considerada comunitária: ela deveria ser feita para a comunidade, ou com a comunidade; ela

¹IBGE. Bombinhas. Panorama [recurso eletrônico]. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/bombinhas.html>. Acesso em: 13 fev. 2021.

deveria ter autonomia sobre seu conteúdo e administração; sua existência não deveria depender diretamente de governos municipais, estaduais ou federais; sua direção deveria ser feita por (ou ter a participação de) um coletivo local; ela permitiria gerar habilidades, experiências e recursos sociais para fortalecer o coletivo; e sua construção se daria a partir de relações horizontais, no interior da comunidade e também fora dela. Essa delimitação consideraria também o trabalho de construção da memória como “bem comum”, passível de ser acessado e reelaborado coletivamente por suas comunidades através das exposições, construção do acervo e ações culturais e educativas desenvolvidas, mesmo inseridas em contextos distintos.

Embora restritivos, percebi logo que esses critérios englobariam muitas outras instituições que poderiam ser incluídas nesta pesquisa e excluíram outras que também se consideravam comunitárias. Isso ocorre porque os museus comunitários não são estruturas rígidas e, devido à sua flexibilidade, tentar uma definição fixa é uma tarefa difícil, considerando que o principal objetivo do museu comunitário é responder aos anseios de memórias expressados em determinadas comunidades, e que esses anseios exigem respostas diferentes.

Os projetos do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré foram minha escolha porque, além de atenderem as características supracitadas, também compartilham um intervalo, uma suspensão no tempo em que o Estado brasileiro impulsionou a possibilidade de outras leituras para os passados de comunidades historicamente subalternizadas. As políticas federais de cultura no início do século XXI fomentaram um cenário de pluriversidade, com destaque para o Programa Cultura Viva, lançado em 2004, e o Programa Mais Cultura, em 2008. Esses programas articularam territórios de invisibilidade em uma rede de Pontos de Cultura e, utilizando um conceito ampliado de cultura, projetaram uma mudança estrutural no setor cultural brasileiro e nas instituições participantes (SANTOS, 2018, p. 162).

Entre as instituições contempladas pelo edital do Programa Cultura Viva em 2005 estava o Museu Comunitário da Maré. A exposição do Museu da Maré foi construída com os recursos enviados para o Ponto de Cultura, sendo produzida por um grupo de moradores da comunidade, com o acervo formado por doações e empréstimos. Com o apoio técnico de agentes do Departamento

de Museus (DEMU) e do Ministério da Cultura (MinC), a exposição “Os 12 Tempos da Maré” foi montada em uma antiga fábrica cedida em comodato para o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM) pela empresa Cia. Libra de Navegação, onde funcionava a Casa de Cultura da Maré desde 2003.

O Instituto Boi Mamão entendeu o Programa Cultura Viva como uma possibilidade de expandir as ações do Museu Comunitário Engenho do Sertão. Após o processo de federalização do Cultura Viva, por meio do Programa Mais Cultura em 2008², o Instituto Boi Mamão foi selecionado com o projeto Ponto de Cultura Escola da Terra. Através do aporte financeiro e técnico oferecido pelo programa, novas ações de educação patrimonial e ambiental foram desenvolvidas no espaço do museu, integrando a instituição e sua comunidade em um trabalho ativo pela memória e pela cultura tradicional da região.

As políticas culturais e os programas de incentivo voltados para o desenvolvimento cultural foram de fundamental importância para a criação e manutenção de espaços de memória comunitários. Os museus comunitários se estabeleceram como espaços de acolhimento e de construção de referenciais culturais comuns para as comunidades, respondendo aos anseios de memória expressados por seus membros. No entanto, muitas vezes, essas ações não contam com patrocínios ou apoios contínuos, o que torna ainda mais importante o papel das políticas públicas para a cultura. Através dessas políticas, as instituições tiveram a possibilidade de transbordar suas funções sociais para além da comunicação, da pesquisa e da salvaguarda, sobrepondo-se como espaço de futuro, de sonhos, a serem realizados através do trabalho com a memória e do protagonismo dessas pessoas. É importante destacar que, graças a essas políticas, esses espaços puderam se consolidar como importantes referências culturais para suas comunidades, contribuindo para a valorização de suas histórias e tradições e, conseqüentemente, para a afirmação de suas identidades.

² O programa Mais Cultura - Pontos de Cultura teve como objetivo expandir o programa Cultura Viva, descentralizando os recursos orçamentários para os estados e municípios, promovendo, assim, a federalização das políticas culturais. Em Santa Catarina, o primeiro edital foi lançado em outubro de 2008, com o objetivo de selecionar sessenta projetos em todo o estado para receber apoio financeiro, totalizando um investimento de 10,8 milhões de reais (SANTOS, 2018, p. 54).

Mesmo em experiências e comunidades tão diversas, as políticas públicas para a cultura e a gestão de projetos dessas instituições foram fundamentais para a estruturação de equipes voltadas ao trabalho com o patrimônio cultural. Graças a elas, foi possível desenvolver mecanismos de guarda documental, promover uma rotina de programações e garantir a manutenção dos acervos e dos espaços expositivos. As comunidades envolvidas na criação desses museus foram persistentes e conseguiram produzir um acervo documental significativo, e essa documentação me permitiu a realização de comparações e aproximações entre as duas instituições, evidenciando a importância das experiências comunitárias na preservação da memória e da cultura local.

Não me coloco no papel de quem conta a história das comunidades neste trabalho. Eu assumo o papel de observadora atenta das pessoas, uma leitora ávida de suas histórias e referências culturais, e uma admiradora das instituições e do trabalho desenvolvido por elas. Foi em 2008, quando eu estava finalizando minha graduação em História na Universidade de São Paulo (USP), que tive meu primeiro contato com um museu comunitário, o Museu da Maré. Embora eu não fosse moradora da Maré, a exposição apresentava referências da minha infância, do trabalho dos meus familiares, das ruas tortuosas semelhantes às do bairro onde cresci e das origens de minha mãe e de meu pai. Foi o primeiro museu onde li a minha história e entendi que o meu passado também poderia ser parte de uma narrativa museal e valorizado em uma instituição.

Apesar do apreço e reconhecimento que tenho por essas instituições, também assumo o papel de problematizadora desses processos, sem perder de vista que o museu, comunitário ou não, é um espaço de disputas políticas, esquecimentos e silenciamentos. Discutir como essas funções sociais são construídas através da ação dos museus comunitários aprofunda a reflexão sobre as formas de narrar a história coletivamente, colaborando com a construção de referências, partindo do conhecimento gravado no corpo, no indivíduo e expandido para o território. Destaco que essas instituições não realizaram o processo de crítica de maneira homogênea: representando diferentes grupos sociais, as narrativas constituídas sobre o passado são expostas em concordância com os objetivos expressos pelos sujeitos

responsáveis por sua produção, forjando múltiplas relações entre os museus, seus repertórios, suas narrativas, seus passados e seus públicos.

Para evitar confusões, ressalto que neste percurso de ocupação do passado, o conceito de comunidade utilizado pelos museus aqui estudados nem sempre pressupõe uniformidade ou totalidade. Ela é composta por contrastes e acordos entre aqueles que atuam no museu. A indefinição sobre o termo é comum mesmo dentro das discussões teóricas, nas quais não há unanimidade sobre o que constitui uma comunidade. De acordo com o filósofo italiano Roberto Esposito (2003, p. 45, trad. nossa), o conceito é fruto de um processo histórico que se reproduz com base em um mito de origem: “se a comunidade nos pertenceu, se é entendida como nossa própria raiz, podemos – ou melhor, devemos – reencontrá-la ou reproduzi-la, de acordo com sua essência originária”³. Essa subjetividade mais vasta, com laços coletivos que interligam sujeitos separados e coexistem em suas singularidades, foi formada na ausência e precisa ser recuperada, de acordo com o autor.

A percepção do que forma uma comunidade como um mito difere da percepção do filósofo e líder indígena Ailton Krenak (2018), que descreve que para as comunidades indígenas, o conceito se aproxima mais da ideia de composição de sujeitos coletivos e locais onde há um respaldo coletivo de memórias e histórias no presente do que de algo mitológico. A comunidade é território, é pessoa e é também subjetividade: “ter acesso comum a água, ao rio, ao lugar onde você podia buscar comida, acesso de sociabilidade que envolvia a vida de muitas pessoas. Esses coletivos são chamados de comunidade”.

Para o filósofo polonês Zygmunt Bauman (2003), a palavra comunidade é um produto construído pela imaginação e carrega uma sensação positiva em seus significados, relacionando-se à segurança e ao pertencimento em uma sociedade moderna cada vez mais competitiva e individualista: “‘Comunidade’ é nos dias de hoje outro nome do paraíso perdido – mas ao qual esperamos ansiosamente retornar, e assim buscamos febrilmente os caminhos que podem levar-nos até lá” (BAUMAN, 2003, p. 9). Entretanto, para o autor, há uma contraposição entre a “comunidade imaginada” e a “comunidade realmente

³ “*Si la comunidad nos perteneció como nuestra propia raíz, podemos - es más, debemos - reencontrarla o reproducirla según su esencia originaria*” (ESPOSITO, 2003, p. 45).

existente”, que pressupõe uma série de regras e exclusões que devem ser feitas em nome da segurança e da proteção, em detrimento da liberdade e da autonomia.

Essas exclusões e regras perpassam também pela construção do patrimônio cultural que representa e identifica determinados grupos e comunidades. De acordo com o sociólogo português Paulo Peixoto (2016, p. 291), mesmo pensando as comunidades como algo além do mito de origem e apesar do imperativo da participação cidadã na construção e reconhecimento do patrimônio cultural nas últimas décadas, essas elaborações seguem uma narrativa hegemônica, transformando a participação em uma justificativa para a existência da instituição ou de sua sustentabilidade:

Num contexto desses, a tirania da participação parece existir na exata medida em que os processos de patrimonialização precisam ser legitimados enquanto opção comunitária (e não enquanto opção de interesses hegemônicos), enquanto projetos que se destinam à comunidade (e não a turistas ou ao capital circulante), ou enquanto projetos produzidos em discussão pública (e não em circuito fechado e restrito).

Para reabrir os possíveis futuros, os museus aqui abordados propõem-se como espaços de reprodução da vida e de reinvenção dos tempos das comunidades atendidas, desenvolvendo ações coletivas para valorização e elaboração de referências culturais, atuando como arenas políticas e construindo espaços de acolhimento e sociabilização entre os sujeitos que compõem essas comunidades. Nos contrastes, busquei analisar as nuances das narrativas estabelecidas nas ações desenvolvidas, que às vezes pensam na comunidade como um sujeito coletivo e homogêneo, baseado em um mito de origem, e em outras como um coletivo formado e realizado por muitas vozes, algumas discordantes, o que, por sua vez, também promove a reelaboração das possíveis ocupações no território da memória desejado.

Neste trabalho de pesquisa pretendo explorar uma perspectiva diversa e pluriversal sobre as ações com a memória e as referências culturais nos espaços museais, dedicando um olhar sensível para a construção de lutas pela amplificação de outras narrativas na história. Para esta tarefa, busquei a interlocução com autores e autoras que discutem a construção da temporalidade, da memória e do esquecimento nos processos de produção de

sentidos; a estruturação da modernidade e os debates sobre a colonialidade nos espaços museais; e também as discussões dos estudos de performance em relação às ações dos museus comunitários.

Sobre a relação entre a construção de representações históricas como ferramenta de luta, proponho um diálogo com o historiador argentino Mario Rufer (2010), que discute em seu trabalho a formação de referências culturais em espaços de memória, principalmente no período pós-colonial. Ele questiona a naturalização da temporalidade, identificando-a como uma ação política resultante de uma estratégia argumentativa que separa o arcaico do moderno. Para o autor, a questão da temporalidade é a base para definir quais sociedades possuem história e quais sociedades possuem cultura (RUFER, 2010, p. 18), criando uma representação do passado na qual as comunidades que não foram inseridas na narrativa de progresso são colocadas à distância do contemporâneo, sofrendo uma ruptura do tempo.

Assimiladas pelos museus comunitários para criar outras narrativas históricas, as temporalidades próprias dessas comunidades se constroem nas ações e exposições através da representação no presente de um passado ausente. Essa discussão será fundamentada nos debates promovidos pelo filósofo francês Paul Ricoeur (2007) sobre a relação entre história, memória e esquecimento. Segundo o autor, a memória é um exercício suscetível ao uso e ao abuso, tanto para o indivíduo quanto para o coletivo. Para desenvolver uma análise desse processo, é essencial ao historiador identificar o que se lembra e como se lembra, assim como o que se esquece e como se esquece.

Os trabalhos desenvolvidos por instituições museais comunitárias, com as memórias e as histórias articuladas nos territórios, são produtos de suas temporalidades e estão em consonância com as reflexões desenvolvidas pela História do Tempo Presente desde a década de 1970, principalmente no que tange aos processos de patrimonialização, de musealização e do trabalho com a memória.

No Ocidente, a forma como a sociedade experimentava sua temporalidade deslocou-se para o presente na segunda metade do século XX, evidenciando a importância dada à memória e ao patrimônio como sintomas de “uma crise da ordem presente do tempo” (HARTOG, 2013, p. 31), em que o

ímpeto pela conservação e monumentalização generalizada demonstrava aversão às alterações. Colocando a memória e o patrimônio no centro das discussões sobre os processos de historicização, o historiador francês Henry Rousso (2016, p. 231) considera que, ao restituir ao passado próximo sua profundidade histórica, através de um distanciamento a partir de quem o analisa, a História do Tempo Presente converte-se em um antídoto a este processo de presentismo.

É essencial ressaltar que os conflitos identitários atuantes na construção do patrimônio na Europa, no tempo presente, não estão permeados, na mesma proporção, pelos processos de colonização aos quais as populações desta região, considerada como América Latina, foram submetidas. A violência e o cerceamento de memórias e expressões culturais sofridos por grupos identitários subalternizados por critérios de raça, por meio dos quais “[...] os povos conquistados e dominados foram postos numa situação natural de inferioridade, e conseqüentemente também seus traços fenotípicos, bem como suas descobertas mentais e culturais” (QUIJANO, 2005, p. 108), estão presentes nos processos de construção do patrimônio, estruturados pelo duplo modernidade/colonialidade.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano (2009, p. 73-76) compreende a colonialidade como um elemento constitutivo e específico do padrão mundial de poder capitalista que se desenvolveu durante a colonização da América. Esse padrão influenciou a construção da sociedade nos territórios latino-americanos, através de um processo educativo que centralizou a Europa como modelo e estabeleceu uma relação entre a modernidade e a razão, consolidando um dos principais núcleos da colonialidade/modernidade eurocêntrica. Segundo Quijano (2009, p. 76), essa concepção de humanidade pressupunha a existência de uma população mundial dividida entre inferiores e superiores, irracionais e racionais, primitivos e civilizados, tradicionais e modernos, ou seja, entre aqueles que possuíam história e aqueles que se diferenciavam por sua cultura.

A própria denominação desta região como América Latina é uma continuidade das tentativas de apropriação por uma visão eurocentrada. O processo de colonização, iniciado no final do século XV, desconsiderou as nomenclaturas existentes antes da ocupação para as diferentes regiões do que

foi denominado como América no século XVI. As possíveis interpretações elaboradas pelos povos que habitavam o continente antes da chegada dos europeus foram hostilizadas, inferiorizando suas histórias e intentando seu apagamento através da colonização do ser, excluindo aqueles que não eram considerados seres humanos. Segundo Mignolo (2007, p. 30, trad. nossa), “assim, enterrados embaixo da história europeia do descobrimento, estão as histórias, as experiências e os relatos conceituais daqueles que foram silenciados por não serem considerados parte da categoria de humano, de atores históricos e de entidades racionais”⁴.

Para dialogar com as especificidades da região e ressaltar o apagamento de narrativas das populações subalternizadas pela colonialidade/modernidade, optei por denominá-la com uma conceituação “para além” de América Latina. Utilizo, portanto, uma nomenclatura coletiva formada pelos termos Abya Yala/América Ladina. Abya Yala é um termo originário da língua do povo Kuna, que significa “Terra Madura”, “Terra-Viva” ou “Terra em Florescimento”, e é usado como autodesignação deste território por povos originários como contraponto à denominação “América”. Já o termo “América Ladina” é uma cunhagem da antropóloga brasileira, Lélia Gonzalez (1988), que vinculou as culturas dos descendentes de África ao processo de constituição destes territórios.

A região de Abya Yala/América Ladina permaneceu como espaço da colonialidade, reiterando práticas forjadas na violência da dominação e da modernidade⁵. O processo histórico de invenção desta região não possibilitou outros significados para o território que não estivessem fundados em estruturas universalizantes e modernas do Estado, o que ocasionou uma reestruturação da colonialidade interna na construção de uma identidade latina e invisibilizou povos originários e os descendentes de povos de África que viviam na região. De acordo com o geógrafo brasileiro Carlos W. Porto-Gonçalves (2009, p. 30), há

⁴ “*Así, enterrados bajo la historia europea del descubrimiento están las historias, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales*” (MIGNOLO, 2007, p. 30)

⁵ É necessário pontuar que ainda existem territórios na América que são dominados por países europeus, especialmente na região do Caribe. Alguns exemplos são Aruba, Curaçao e São Martinho, que são territórios dependentes dos Países Baixos; Guadalupe, Martinica, São Bartolomeu e Guiana Francesa, que são departamentos ultramarinos da França; e Bermudas, Ilhas Malvinas e Ilhas Cayman, que são territórios ultramarinos do Reino Unido.

uma disputa epistemológica entre os significados e as ações que impactam diretamente nas comunidades que aqui residem, fomentando um movimento para assinalar a presença de outros sujeitos no processo: “a linguagem territorializa e, assim, entre América e Abya Yala se revela a tensão de territorialidades”⁶.

Essa colonialidade se reproduz continuamente em uma tripla dimensão: a do poder, do saber e do ser. De acordo com o sociólogo venezuelano Edgardo Lander (2005), a colonialidade do saber, como “proposições normativas que definem o dever ser para todos os povos do planeta” a partir do ponto de vista ocidental de sua própria existência, afetou o modo de produzir conhecimento. E os museus, como espaços de episteme, assumiram seu lugar de poder na construção das coleções, na formatação das exposições e na elaboração dos espaços expositivos, excluindo e relegando os saberes de um Outro cultural a um passado encerrado: “a sociedade liberal, como norma universal, assinala o único futuro possível de todas as outras culturas e povos. Aqueles que não conseguirem incorporar-se a esta marcha inexorável da história estão destinados a desaparecer” (LANDER, 2005, p. 13)

Para Diana Taylor (2013, p. 107), pesquisadora mexicana de estudos sobre performance, os museus foram constituídos como um espaço de poder na modernidade, onde o Outro cultural é presente, mas não é vivo. No espaço em que se forjou a teatralidade da colonialidade, esse Outro cultural foi inserido fora de seu contexto, desenraizado, como um “objeto morto, por trás de um vidro”, preservando uma história que não era coletiva nem plural, e valores que estavam fixados em uma cultura hegemônica. Como sintoma dessa colonialidade, o Outro cultural foi classificado em sua subalternidade nos museus modernos, desconsiderando as dinâmicas de suas comunidades, seus saberes, suas crenças e sua organização social.

⁶ De acordo com Mignolo (2007, p. 51), Tawantisuyu, Anáhuac e Abya Yala eram nomes utilizados para se referir a diferentes espaços antes da chegada dos europeus, no que posteriormente seria denominado como América. Nesse sentido, Porto-Gonçalves (2009, p. 28) também destaca que essas regiões foram incorporadas pelo circuito atlântico mercantil como América, sem levar em consideração suas particularidades. Essa denominação engloba não só as regiões de Tawantisuyu, localizadas no atual Peru, Equador e Bolívia, e de Anáhuac, que abrange a região do atual México e Guatemala, mas também as “terras guarani” (que incluem parte da Argentina, Paraguai, sul do Brasil e Bolívia) e Pindorama (nome utilizado pelos tupis para se referir ao Brasil).

Essas tentativas de silenciamento reforçaram a potencialidade de grupos que representavam a população negra, os povos originários e as comunidades rurais em converter os territórios de memória estabelecidos por eles em instrumentos de superação de uma narrativa homogeneizadora de nação e identidade. Nessa perspectiva, a memória e a história se relacionam em sua distinção, e o dever de historiadores e historiadoras é realizar uma análise crítica desses processos narrativos, buscando outras representações possíveis para as construções sobre o passado.

Observando a estruturação dos museus aqui abordados, percebi que era possível criar diálogos entre as formas como eles elaboravam suas histórias e a estruturação de arquivos e de repertórios para performatizar essas memórias, em consonância com os debates desenvolvidos por Diana Taylor (2013). As instituições construíram suas narrativas através do arquivo, com documentos, imagens e objetos organizados em suas exposições e acervos, e as memórias dessas comunidades ganharam corporeidade através do repertório, com as ações culturais e educativas desenvolvidas no espaço junto a representantes da comunidade. Conforme afirmado por Taylor (2013, p. 50), “o repertório requer presença - pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao ‘estar lá’, sendo parte da transmissão”.

O trabalho desenvolvido com a memória nestes museus não se encontra apenas nos arquivos, e sua transferência não se encerra no verbal. Ele extrapola os sentidos através da fratura de um conhecimento ocidentalizado e contesta a ideia de que os saberes não se encontram no que é incorporado, no que está no repertório. A performance é vista como uma forma de conhecer, como um sistema de aprendizagem, armazenamento e transmissão de conhecimento (TAYLOR, 2013, p. 134), e constrói os museus com os repertórios em seus corpos. Os corpos dos performers também são os vetores das memórias ali apresentadas, como uma extensão entre tempos:

Há um continuum entre interior e exterior, assim como há um continuum entre o presente “ao vivo” e o passado vivo, e uma noção (ou, talvez, ato de imaginação) de que indivíduos e grupos partilham coisas em comum no aqui/agora e no lá/então se torna evidente por meio da experiência incorporada (TAYLOR, 2013, p. 129).

Para compreender esses atos de transferência como ações que propagam conhecimento, memórias e sentidos de identidades sociais para além

de uma perspectiva universal e eurocentrada, utilizaremos uma lente metodológica que nos permita observar o museu comunitário como uma performance:

Nos museus comunitários, são atores todos aqueles que, ao mesmo tempo, vivem e fazem da vida objeto musealizado, ou patrimônio que é vivido e observado ao mesmo tempo, no presente. O museu, como performance, é a própria atuação, ou o jogo de atuações por parte dos atores engajados na performance cultural. E as performances são, em si, negociações constantes de sentido que estes atores dão vida no palco. Por isso a atuação é também reflexão – e não apenas reflexo (SOARES, 2012, p. 201).

O repensar museal promovido a partir das décadas de 1970 e 1980 foi demarcado pelas demandas dos movimentos sociais do período, como os movimentos por direitos civis, os movimentos feministas, as ações de resistência contra os Estados de exceção em Abya Yala/América Latina, e as lutas pela descolonização de países ainda sob o domínio colonial, principalmente no continente africano e no Caribe. A potência dessas lutas impactou as Ciências Humanas, colaborando para que a Museologia também pensasse em maneiras de descolonizar os museus, ampliando a participação social nas instituições:

De fato, descolonização dos museus, à qual se referiram alguns museólogos que pretendiam fazer uma museologia de vanguarda, diz respeito a um conjunto de conceitos que tinham o objetivo de revolucionar a prática museológica do final do século XX, tais como o de “participação da coletividade”, ou o de “identidade cultural” (BRULON, 2015, p. 267).

A modernidade influenciou nos processos de construção de referências culturais, já que foi estabelecida em uma ontologia dualista, segundo o antropólogo colombiano Arturo Escobar (2012). Esse modo de ver o mundo separa o humano e o não humano, natureza e cultura, indivíduo e comunidade, “nós” e “eles”, mente e corpo, o secular e o sagrado, razão e emoção (ESCOBAR, 2012, p. 93, tradução nossa)⁷, afetando a seleção do que deve ser preservado como vestígio do passado na modernidade. O projeto, autointitulado “O Mundo”, opera em contraponto a outras perspectivas, tentando impossibilitar

⁷ “que separa lo humano y lo no humano, naturaleza y cultura, individuo y comunidad, ‘nosotros’ y ‘ellos’, mente y cuerpo, lo secular y lo sagrado, razón y emoción, etc.” (ESCOBAR, 2012, p. 93).

a existência de concepções de mundos que não estejam atreladas à racionalidade moderna:

No curso histórico, esse projeto de se consolidar como “Um Mundo” - que hoje atinge sua expressão máxima com a chamada globalização neoliberal de corte capitalista, individualista e seguindo certa racionalidade - levou à erosão sistemática da base ontológico-territorial de muitos outros grupos sociais, particularmente aqueles onde prevalecem concepções não dualistas do mundo, isto é, não se baseiam nas separações indicadas (ESCOBAR, 2012, p. 93, trad. nossa)⁸.

Para possibilitar a participação ativa deste Outro cultural em uma instituição moderna, é necessário que haja a quebra, mesmo que momentânea e local, do sistema baseado na racionalidade da modernidade/colonialidade. Os museus comunitários, discutidos aqui como espaço de vida, tentam empreender esse transbordamento das fronteiras dos pressupostos do museu moderno, construindo um pensamento outro em suas práticas e formas de expressão da memória e historicidade de suas comunidades. Ao reconstruir a densidade histórica do presente para os grupos subalternizados, esses museus comunitários ativam possibilidades para além da herança considerada universal por uma tradição de matriz eurocentrada.

É nessa perspectiva, “suleando” o olhar, que adentrei nos espaços museais que colaboraram com este trabalho, construindo um conhecimento crítico com base nas experiências com as memórias e os patrimônios de grupos subalternizados. Trata-se de uma prática contínua desses territórios de memória, onde outros mundos se relacionam e são fortalecidos em seus espaços⁹.

O resultado da pesquisa foi aqui dividido em quatro partes para destacar os elementos que contribuíram para a construção dos museus comunitários como espaços de sonhos e acolhimento dos anseios das comunidades que eles

⁸ “En el transcurso histórico, este proyecto de consolidarse como “Un Mundo” – que hoy llega a su máxima expresión con la llamada globalización neoliberal de corte capitalista, individualista, y siguiendo cierta racionalidad– ha conllevado la erosión sistemática de la base ontológica-territorial de muchos otros grupos sociales, particularmente aquellos donde priman concepciones del mundo no dualistas, es decir, no basadas en las separaciones indicadas” (ESCOBAR, 2012, p. 93).

⁹ A expressão “sulear” foi sugerida por Márcio D’Oliveira Campos (1991, p. 59), etnocietista e educador brasileiro, como uma alternativa ao termo “nortear” e sua carga ideológica. Segundo Campos, a imposição das convenções norteadas no nosso hemisfério estabelece confusões conceituais relacionadas a cima/baixo, norte/sul e, especialmente, principal/secundário e superior/inferior. O termo também foi utilizado por Paulo Freire (1992) em sua obra “Pedagogia da Esperança: Um reencontro com a Pedagogia do oprimido”.

representam. Através da análise de fontes documentais produzidas pelas instituições, entrevistas com membros da equipe dos museus, a presença dos museus nas redes sociais e plataformas virtuais e a leitura de bibliografia sobre museologia social, apresentarei os significados que as instituições atribuíram ao seu trabalho com a memória e como ampliaram seu escopo. O objetivo da análise será destacar a importância dos museus comunitários na construção de narrativas durante o período de 1990 a 2022, considerando a sua relevância para as comunidades que eles atendem.

Na primeira parte, o trabalho estará centrado na estruturação da museologia social em Abya Yala/América Latina, com base nas discussões desenvolvidas sobre memória e patrimônio na região desde a década de 1970. Esse recuo histórico é necessário para entender alguns movimentos considerados essenciais para as mudanças na museologia na região, como a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, realizada em 1972. Discutir as bases do pensamento museológico de cunho social permitirá, também, refletir sobre a construção do museu como uma instituição que reforçou a colonialidade do ser e do saber na região.

O roteiro de museu criado na Europa foi replicado nessas áreas anteriormente colonizadas, imitando a narrativa de civilização que fundamentou a modernidade. O movimento da Nova Museologia, também conhecido como Museologia Social ou Sociomuseologia, foi criado com a intenção de repensar os modelos considerados tradicionais no mundo dos museus. Nesta análise, abordo os limites para o uso dessa instituição como uma forma de contestar a si mesma. Questiono também se a proposta de mudança orquestrada dentro da academia e em grupos institucionalizados tem o potencial de modificar não apenas o conteúdo dos museus, mas também a forma de produzir conhecimento dentro desses espaços.

No segundo capítulo, “Museu: Palavra-Sonho”, discuto os espaços museais do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré como ferramentas das suas comunidades para a construção de outros horizontes de expectativas possíveis. A atribuição de valor ao patrimônio extrapola os limites do Estado, ativando outras interpretações sobre o passado através de expressões que foram submersas por memórias enquadradas e hegemônicas.

Cada instituição conta sua história de uma maneira única e, nesta segunda parte do trabalho, irei me concentrar nas narrativas que constituem as instituições museais pesquisadas para entender o que é dito sobre essas instituições e como elas propõem a sua leitura para a comunidade que atua nesses espaços. Mobilizarei fontes documentais que elaboram e reelaboram a história dos museus, como publicações que contam a história da formação e fundação dessas instituições.

O Museu da Maré e o Museu Comunitário Engenho do Sertão elaboraram materiais para registrar a construção de seus espaços. A vida e o tempo são temáticas de publicações desenvolvidas pelas instituições e serão objetos de estudo nesta pesquisa: o “Livro da Vida”, produzido artesanalmente pelo Instituto Boimamão em 2008, responsável pela administração do Museu Comunitário Engenho do Sertão; e “A Maré em 12 Tempos”, publicado em 2020 pelo Centro de Estudos e Ações Sociais da Maré (CEASM), organizador do Museu da Maré.

No terceiro capítulo, denominado “O afeto que habita o museu: o acervo”, examino as narrativas atribuídas aos objetos expostos por esses dois museus comunitários e como essas narrativas ultrapassam e desafiam as fronteiras que anteriormente separavam os museus de certas memórias, reafirmando práticas ligadas à cultura corporificada dessas comunidades que resistiram às tentativas de apagamento. Discuto como a transmissão de saberes por meio dos objetos selecionados para as exposições buscou reordenar mundos possíveis na construção de narrativas históricas e na recriação da ideia de comunidade, utilizando elementos que são contrastantes e, ao mesmo tempo, subscrevem o roteiro do museu moderno.

Segundo Diana Taylor (2013, p.27), a memória incorporada, para além do arquivo, é uma maneira de acessar e transmitir conhecimento que foi relegado a segundo plano no processo de colonização¹⁰. Esse conhecimento é refeito no presente como ato de duplicação, replicação e proliferação: a performance se torna ato de transferência de saberes para além da escrita. Dessa forma, questiono se a reorganização de objetos permeados por afetos e significados no

¹⁰ Dentro da Arquivologia, o documento arquivístico é entendido como resultado das atividades de um grupo determinado, e o arquivo é o “conjunto de documentos, independentemente da natureza dos suportes, acumulados por uma pessoa física ou jurídica, pública ou privada, no desempenho de suas atividades” (CONARQ, 2001, p. 135)..

espaço expositivo é uma forma de criar pontos de referência das narrativas criadas com e para a comunidade, adornando o território de memória ocupado com referências materiais e imateriais sobre seu passado.

Na quarta e última parte do trabalho, “O futuro efêmero e o passado contínuo” discuto como as equipes das instituições utilizam os vínculos comunitários com a memória para fortalecer a comunidade em momentos de dificuldades. O objetivo deste capítulo é questionar quais são os limites dos museus comunitários, quais são as funções sociais que esses museus abarcaram e quais não conseguiram, ou não almejaram. Também enfatizo a importância das políticas públicas para a cultura e dos apoios financeiros para a continuidade das ações nos espaços.

A seleção das fontes foi realizada após um trabalho de imersão nas produções das duas instituições, organizando as informações para responder às demandas da pesquisa e adaptando minha expectativa à situação e acessibilidade de cada museu e de seus arquivos. Ao refletir sobre as singularidades destes espaços, optei por desenvolver uma pesquisa que não estivesse centrada apenas na discussão da historicidade dos museus comunitários a partir de arquivos institucionais, mas também no diálogo sobre a construção dos museus em conjunto com os agentes que ali atuaram contribuindo para a potencialização do trabalho de memória desenvolvido nos seus arquivos, nas suas performances e recolhidas em seus repertórios, através de entrevistas e da participação nas ações desenvolvidas pelas instituições selecionadas.

Os diálogos foram utilizados como ferramentas teóricas e metodológicas para uma análise da construção histórica em seu tempo, e sobre o trabalho das comunidades presentes nos espaços museais, que articulam em suas ações as categorias de memória, tempo, vida e referências culturais. Essa opção foi feita com a expectativa de que as fontes orais produzidas não estivessem centradas apenas em questões relativas ao passado, mas também em questões subjetivas da construção de narrativas sobre a memória no presente, o que influenciou os relatos nos diálogos. De acordo com o pesquisador italiano Alessandro Portelli (2016, p. 18), a História Oral vai além do evento em si, cruzando temporalidades:

“A História Oral, então, é história dos eventos, história da memória e história da interpretação dos eventos através da memória”.

Para a antropóloga brasileira Luciana Hartmann (2011), as entrevistas estimulam uma performance narrativa da memória incorporada, organizando, a partir das experiências individuais, os valores culturais que as comunidades reiteram:

É a essa memória, que fica na pele, nos ossos, nos músculos, que os narradores recorrem no momento de suas performances para contar sobre si mesmo e sobre os valores de sua cultura. Essas marcas corporais, cicatrizes visíveis, são testemunhas, durante as performances narrativas, de histórias de vida que constroem a partir de conflitos, em muitos casos, vencidos pelo corpo ou através do corpo (HARTMANN, 2011, p. 203).

O processo de construção de uma narrativa se amplia nestas performances através “de gestos, de sons, da relação com o espaço físico e do contato com o outro” (HARTMANN, 2011, p. 231). Para esta pesquisa, foram realizadas sete entrevistas semiestruturadas com trabalhadoras e trabalhadores do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré. Parte das entrevistas com a equipe do Museu da Maré foi realizada por videochamadas, em formato virtual, devido à pandemia do COVID-19, enquanto a outra parte foi realizada presencialmente no espaço do museu, após a reabertura dos trabalhos internos da instituição. As quatro entrevistas relacionadas ao Museu Comunitário Engenho do Sertão foram realizadas na instituição, com três pessoas que atuam em diferentes funções na equipe.

Nas entrevistas realizadas, foi possível perceber uma construção de experiências ao longo do tempo vivido com o museu. As pessoas entrevistadas inserem suas vivências em uma narrativa coletiva, do corpo que fala e conta sua história para a construção do território de memória, como uma encruzilhada entre o eu e o nós no convívio social. Problematizo, com base na observação participante realizada, que o museu comunitário também é construído na primeira pessoa do singular, através de uma perspectiva própria, em cada vivência elaborada no chão de memórias. Meu trabalho de análise esteve centrado nos processos de constituição desses espaços através dos sujeitos que os formam.

Nesta análise, minha proposta era partir do indivíduo-corpo e da minha narrativa para compreender a formação do todo, do coletivo. Meu trabalho buscou analisar como as instituições dos museus comunitários transferem saberes dentro da comunidade e quais narrativas eles contam sobre as suas comunidades, ressignificando o passado e criando outras possibilidades de reconhecimento. Para alcançar esse objetivo, além das entrevistas semiestruturadas, também planejei participações ativas nas atividades promovidas pelos museus comunitários escolhidos, com o registro de observações realizadas em campo no meu diário de pesquisa. No entanto, o distanciamento social causado pela pandemia de COVID-19 que caracterizou o início dos anos 2020 impediu minha participação e registro de reuniões, celebrações, atividades educativas e culturais, rodas de conversa e visitas ao espaço expositivo, representando um desafio para minha pesquisa.

Através da análise dos projetos construídos pelas pessoas que consolidaram as exposições presentes nos museus, dos processos de construção do acervo e das ações dos sujeitos nesses espaços com projetos culturais desenvolvidos, foi possível compreender os impactos do trabalho nas práticas culturais dessas comunidades, nas manifestações locais e na elaboração de estratégias de participação ativa na construção de sua historicidade nos diferentes territórios que compõem essa região.

Durante as visitas que fiz ao Museu Comunitário Engenho do Sertão, tive acesso a toda a documentação impressa presente no acervo, o que me permitiu uma seleção ampla e diversa de materiais. No entanto, no Museu da Maré, só pude realizar uma visita em 2022. É importante ressaltar que, em ambas as instituições, o acervo ainda não está completamente digitalizado e inventariado. Para permitir o andamento da pesquisa, optei por usar a documentação que se encontrava impressa ou publicada nas plataformas digitais das instituições (sítios eletrônicos, redes sociais, repositórios) e os documentos que consegui digitalizar durante as visitas realizadas no MCES. Os conjuntos de fontes relevantes para a construção do museu e de suas exposições são formados por documentos impressos, em suporte digital ou por material audiovisual, pelos documentos resultantes das exposições, como projetos, relatórios e registros

audiovisuais produzidos pelas instituições, e por publicações, como catálogos e livros comemorativos.

Assim como adaptei minha metodologia diante dos obstáculos enfrentados durante a pesquisa, também adaptei o tema da pesquisa, que se modificou ao longo do processo de construção. Inicialmente, meu objeto de análise estava centrado no estado de Santa Catarina, a partir do mapeamento que realizei para a escrita do projeto. Identifiquei na região cinco instituições que se declaravam como ecomuseus e três que se consideravam como museus comunitários. Contudo, com o desenvolvimento da pesquisa, percebi que para refletir sobre os processos de construção de narrativas e de possibilidades nestes museus outros, era necessário ampliar o alcance desses diálogos, transbordando fronteiras, culturas e epistemologias trilhadas por essas instituições em Abya Yala/ América Ladina.

As discussões teóricas e as trocas realizadas durante o processo de revisão do projeto auxiliaram na redefinição do problema e na construção de outras hipóteses: Seriam os museus comunitários a expressão de uma outra possibilidade de narrar a história? Essas instituições possuem similaridades entre si nos diferentes territórios que compõem a região? É possível uma outra perspectiva para conceitos-chave da história do tempo presente, como memória, patrimônio e usos do passado, por meio do trabalho dos museus comunitários?

Assim como eu tomava contato com experiências diversas no processo de reflexão sobre as instituições museológicas, a palavra “museu” estava transbordando e era necessário buscar uma nova abordagem. Para ampliar a minha pesquisa e garantir uma abordagem mais abrangente sobre as instituições em estudo, decidi realizar um novo mapeamento que englobasse os museus comunitários em toda a região denominada América Latina. Para isso, busquei informações nos sítios eletrônicos e nas publicações de organizações como a *Red de Museos Comunitarios de América*, formada em 2000 para agrupar representantes de museus comunitários da região; a *Fundación ILAM*, organização não governamental fundada na Costa Rica em 1997, que se dedica à proteção do patrimônio cultural e natural latino-americano; o Subcomitê Regional para América Latina e o Caribe do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM LAM), criado em 1989 por acadêmicos e profissionais de museus que

atuam para o desenvolvimento da museologia na América Latina e Caribe; o Centro Regional para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial da América Latina (CRESPIAL), constituído em um acordo firmado entre o Governo do Peru e a UNESCO em 2006; e o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), criado em 1989. Essas organizações foram mobilizadas para esse outro momento da pesquisa devido ao seu trabalho na promoção e reflexão sobre as possibilidades de ações com o patrimônio cultural, a partir de uma perspectiva comunitária e latino-americana. A partir desses novos dados, foi possível avançar na análise das possibilidades e desafios dos museus comunitários como formas de expressão e construção de narrativas e patrimônio em Abya Yala/ América Latina.

Durante o trabalho de mapeamento dos museus na região de Abya Yala/ América Latina, identifiquei cerca de 400 instituições com características comunitárias e/ou criadas pelas próprias comunidades. Segundo dados da Fundación ILAM, a maioria dessas instituições está localizada no México (228), seguido pelo Brasil (55) e pela Argentina (21). Para o meu estudo, decidi concentrar o diálogo sobre os desdobramentos do espaço museal em quatro museus comunitários, distribuídos em dois países, com os quais tive contato frequente e trocas efetivas com seus colaboradores. Esses museus são: *Museo Comunitario San Jacinto*, em San Jacinto, no departamento de Bolívar, e *Museo Casa Del Patrimonio de Taganga*, em Santa Marta, departamento de Magdalena, ambos localizados na Colômbia; e Museu Comunitário da Maré, no Rio de Janeiro (RJ), e Museu Comunitário Engenho do Sertão, em Bombinhas (SC), localizados no Brasil.

A construção da minha pesquisa foi diretamente impactada pela situação extraordinária que vivemos, especialmente entre 2020 e 2022, devido à pandemia global da doença infecciosa COVID-19 e à necessidade de distanciamento social para garantir a segurança. Infelizmente, não foi possível realizar as entrevistas e visitas em todos os museus selecionados devido a essas restrições. Além da redução das vivências com as instituições devido ao distanciamento social, o que impossibilitou o acompanhamento e registro de reuniões, celebrações, atividades educativas e culturais, bem como de visitas ao

espaço expositivo, a realidade desses museus foi atravessada por uma crise sanitária e humanitária.

Os Museus de Bombinhas, da Maré, de Taganga e de San Jacinto se desdobraram para apoiar suas comunidades, respondendo às urgências da pandemia, providenciando alimentos, materiais básicos de limpeza e medicamentos. As ações políticas e econômicas desenvolvidas pelos Estados na região, sincronizadas com a ordem neoliberal, reforçaram a percepção de que as estratégias eleitas não abarcavam aqueles que estavam nas periferias desse sistema, que sofreram de forma violenta com os impactos sociais e econômicos das medidas adotadas. Neste cenário, os museus comunitários atuaram como agentes de mobilização e resistência, auxiliando na distribuição de alimentos e produtos de limpeza para as comunidades, difundindo informações sobre cuidados com a saúde e prevenção, compartilhando experiências virtuais e estabelecendo aproximações por meios não presenciais.

As restrições criaram barreiras para a continuidade do projeto conforme planejado antes da pandemia. Após a qualificação, realizada em novembro de 2020, decidi reestruturar novamente o projeto, modificando meu recorte e metodologias. Decidi excluir da minha pesquisa os museus da Colômbia e propor a realização de atividades remotas com os museus brasileiros. Deste último recorte, nasceu a pesquisa agora apresentada, um trabalho que foi perpassado por uma experiência ímpar de sociabilidade.

Enquanto escrevia sobre os museus como espaço de vida, sonho e futuro, me deparei com uma catástrofe que colocou em questão a vida e as expectativas de futuro. Como pesquisadora, o resultado da minha pesquisa é uma forma de estar presente e afirmar que a vida é importante. Cada vida tem muitas narrativas, muitos sonhos e ninguém é apenas um número, mesmo que quem esteja no poder acredite que existem aqueles que merecem mais da vida que outros. Os museus comunitários reforçam que a vida e o tempo são valiosos e devem ser contados, recontados e narrados. Parafraseando o poeta brasileiro Sérgio Vaz (2004), que diz “enquanto eles capitalizam a realidade, eu socializo meus sonhos”, enquanto os governos mantêm a capitalização das relações sociais, os museus comunitários socializam sonhos e expectativas com seus territórios de memória.

1 O MUSEU COMO ROTEIROS DE POSSIBILIDADES

Definir a função e a forma de um museu nas primeiras décadas do século XXI demonstrou-se uma tarefa labiríntica. Função e forma, afinal, variaram sensivelmente ao longo dos séculos, como destaca a publicação “Conceitos-chave da Museologia”, editada pelos museólogos André Desvallées e François Mairesse (2013, p. 64), respondendo às constantes transformações nas sociedades representadas pelas instituições. De termo identificador da instituição ou lugar de seleção, pesquisa e comunicação do patrimônio cultural, o museu se expandiu como conceito, compondo determinados sentidos e ressignificando formas de experienciar o tempo.

As elaborações conceituais no meio museal têm como base experiências consolidadas e partem de um modelo ou “roteiro” que é reproduzido continuamente. Para apoiar essa discussão, utilizarei a categoria de “roteiro” formulada por Diana Taylor (2013, p. 60), entendido como um sistema de “paradigmas para a construção de sentidos que estruturam os ambientes sociais, comportamentos e consequências potenciais”. Esses paradigmas são seguidos pelas instituições modernas e estão relacionados com um determinado passado produzido no presente, reavivado em uma estrutura de repetição de um modelo de museu.

O foco da discussão de Taylor (2013), entretanto, não é a instituição museal em si, mas as estruturas que são replicadas e reificadas ao longo do tempo. Um dos exemplos utilizados pela autora da construção e repetição de um roteiro foi a narrativa do descobrimento elaborado em sua primeira citação em 1493 - na primeira carta que relata o descobrimento os relatos de Colombo de sua chegada ao continente americano em 1492. Neste documento, o roteiro do descobrimento é organizado com o posicionamento de cada elemento presente e ausente em cena, definindo-os por ações específicas narradas no texto.

Em sua análise, Taylor descreve que o dominador é caracterizado como aquele que fincou bandeiras e recitou declarações oficiais com um elevado tom de autoridade; a testemunha foi quem assistiu e escreveu sobre o grandioso ato da descoberta; e os “outros”, ficaram ali registrados como medrosos e sem malícia, os “espectadores não autorizados” de um show que era e não era para eles. Cada elemento faz parte do roteiro: o público legítimo de europeus e

aqueles que escreverão os testemunhos fica de um lado. Fora do palco, mas centralmente importantes, o Rei e a Rainha da Espanha são os destinatários e beneficiários do ato, recebendo a transferência da posse. E Deus, vendo a cena de cima, é o espectador máximo. Aparentemente periféricos à ação estão aqueles que, por meio desse ato de transferência, se tornam despossuídos, escravos e servos em potencial (TAYLOR, 2013, p. 95-96).

Ao mesmo tempo em que acontecia no momento da escrita da carta, esse roteiro era feito para o futuro, legitimando a transferência das terras para a Coroa através da performance encenada. E esse futuro legitimado foi garantido com a reiteração e com as citações do passado “certas coisas tinham de ser ditas e feitas para executar a transferência” (*Idem*, p. 96). O roteiro do descobrimento foi seguido em outros processos de invasão e ocupação de territórios, um repertório transferido para o arquivo através de cartas, de pinturas, da literatura cujos ecos chegaram ao século XX.

Um dos ecos contemporâneos do descobrimento que a autora retoma em sua análise é a performance intitulada *Two Undiscovered Amerindians*, realizada pela artista Coco Fusco e o artista Guillermo Gomez-Peña em 1992. A performance colocou em tensão a história da representação do descobrimento, na qual os artistas se apresentaram por três dias em uma jaula dourada como ameríndios de um grupo ainda não descoberto de uma ilha inexistente no Golfo do México. Ao realizar “tarefas tradicionais”, como costurar bonecos voduns e assistir televisão, os artistas inseriram o público na moldura do roteiro de descobrimento, repetindo “o gesto colonialista de produzir o corpo ‘selvagem’” como o Outro. A performance foi replicada em cidades escolhidas pelos artistas por serem lugares históricos de extermínio e maus tratos aos povos originários, ocupando espaços públicos, como praças e galerias, e algumas instituições museais, como o Museu Whitney, em Nova York, e o Museu de História Natural do Instituto Smithsonian, em Washington, nos Estados Unidos.

Embora os roteiros possuam um significado localizado, formulado por elementos resultantes de estruturas econômicas, políticas e sociais reproduzidas em sua ação, muitos deles tentam “se passar como válidos universalmente” (TAYLOR, 2013, p. 61). As estruturas das instituições museais replicam um

roteiro de modernidade, uma forma de se organizar que se tornou “a literal teatralidade do colonialismo”:

Um pouco como um roteiro, um museu parece ser tanto um lugar quanto uma prática. Embora etimologicamente seja um lugar ou templo dedicado às musas e funcione como um arquivo, devido ao fato que também significa uma sala de leitura ou biblioteca, o museu também sinaliza uma prática cultural que converte um lugar em um espaço. Os museus têm, há muito tempo, tomado o Outro cultural fora de contexto, isolando-o e reduzindo o que é vivo a um objeto morto, por trás de um vidro. Os museus encenam a relação conhecedor-conhecido ao separar o visitante transitório do objeto de exibição, fixado. Como os descobridores, os visitantes vêm e vão; eles olham, conhecem, acreditam – fica no lugar apenas o objeto desenraizado, enfeitado e “vazio”. Os museus preservam uma história (particular), certas tradições e valores (dominantes). Eles encenam o encontro com a alteridade (TAYLOR, 2013, p. 106-107).

Minhas reflexões sobre a constituição de roteiros de museus, e mais especificamente sobre o que será denominado como museu comunitário, partem do princípio de que a instituição se estruturou como ferramenta da modernidade e permaneceu presa às suas repetições. Como produtos de um processo histórico, esses espaços conseguem abranger o tempo e a vida? Sua construção como comunitário decorre do processo de transformação dialógica da instituição? Neste texto, discutirei como o modelo da instituição museal se transformou na luta pela ocupação de um território de memória e como se tornou uma possibilidade de futuro para as comunidades subalternizadas.

Entendo como território de memória as fronteiras subjetivas dominadas ou reestabilizadas por diferentes grupos. Assim como o território físico, demarcado por fronteiras, histórias e ordenamentos, o território de memória pode ser articulado como um espaço pluriversal, que abarca muitos mundos em suas histórias, ou como um espaço excludente que, ao utilizar uma linguagem universalizante sobre o passado, subalterniza aqueles que não estão contidos em suas narrativas. Comunidades e grupos elaboraram e reproduziram referências para organizar e reiterar suas memórias no tempo, localizando-as em narrativas e em mapas desses caminhos pelos quais já se passou e por onde devem ser lembradas.

Nesse território, mapeado continuamente pelas comunidades com os museus e seus acervos, o passado é repetido e reconstruído no presente com diferentes visões de futuro. A memória, que habita e se inscreve em um corpo e

ocupa um espaço territorial, pode ser reativada como uma obrigação de memória, como a busca por justiça para um outro que não é a si próprio:

O dever de memória não se limita a guardar o rastro material, escrito ou outro, dos fatos acabados, mas entretém o sentimento de dever a outros, dos quais diremos mais adiante que não são mais, mas já foram. Pagar a dívida, diremos, mas também submeter a herança a inventário (RICOEUR, 2007, p. 101).

Para analisar criticamente o processo de construção de uma ideia universal de museu no século XX e a estabilização de territórios de memórias homogêneos nas instituições museais, é necessário refletir sobre a ação do Conselho Internacional de Museus (*International Council of Museums – ICOM*). O ICOM foi criado em 1946 e tinha como projeto inicial difundir a museologia e as disciplinas referentes ao campo, além de promover a cooperação internacional entre os museus em colaboração com a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO*)¹¹.

A definição de museu difundida pelo ICOM tem sido reconstruída periodicamente desde 1946, com o objetivo de compor uma diretriz normativa para as instituições museais existentes e influenciar na construção de políticas e continuidades. Essas delimitações construíram narrativas sobre as experiências museais através de ações institucionais, como a organização de eventos e o desenvolvimento de publicações temáticas. Desde que o ICOM foi vinculado à UNESCO em 1947, tem desenvolvido projetos em cooperação e exercido uma grande influência na construção de ações voltadas para o patrimônio cultural e para os museus, organizando mesas e congressos, incentivando a produção teórica e investindo em informação e na construção de parâmetros para o desenvolvimento de políticas.

Os diálogos promovidos por essas duas entidades ecoam nos processos relacionados aos museus e aos patrimônios dos países membros, colaborando para delimitar suas próprias fronteiras institucionais. De acordo com o

¹¹ Vale destacar que a UNESCO e o ICOM não foram as primeiras instituições criadas com esse intuito. Anteriormente à Organização das Nações Unidas (ONU), a Liga das Nações estabeleceu o Comitê Internacional de Cooperação Intelectual (*International Institute of Intellectual Cooperation - IICI*) em 1922. O ICOM possui uma linha genealógica que remonta à criação do Escritório Internacional dos Museus (*Office International des Musées - OIM*) em 1926 (CRUZ, 2008, p. 4). No entanto, essas instituições cessaram suas atividades durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) e, assim como a Liga das Nações, foram extintas em 1946.

pesquisador brasileiro Leonardo Castriota (2020, p. 104), as discussões dedicadas ao patrimônio, fomentadas por esses órgãos supranacionais, auxiliaram na emergência de um sistema mundial de patrimônio cultural assentado em valores universais e padrões internacionais. Entretanto, o embate com as necessidades locais tornou-se um fator constante, uma vez que a homogeneização parte de uma visão moderna de preservação do passado, associada à colonialidade.

O processo de redefinição do conceito de museu reproduz os conflitos presentes no cenário museal. Em 2019, o Comitê sobre a Definição de Museu, Perspectivas e Possibilidades reuniu cinco propostas elaboradas por meio de sugestões e diálogos com os membros do ICOM durante os anos de 2017 e 2019, com o intuito de alterar a definição de museu em seus estatutos. As propostas foram apresentadas ao comitê executivo, que selecionou uma alternativa e a colocou em pauta para votação na 25ª Conferência Geral do ICOM, realizada em março de 2019 em Quioto, no Japão (Quadro 1).

Quadro 1- Definições de Museu aprovadas em Conferências Gerais pelo ICOM (1974-2022)

Ano da Conferência	Definição de Museu aprovada
1974	O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que realiza pesquisas sobre os testemunhos materiais do homem e seu meio, que ele adquire, conserva, investiga, comunica e expõe, com fins de estudo, educação e deleite.
2007	O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, estuda, expõe e transmite o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, com fins de estudo, educação e deleite.
2019	Os museus são espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros. Reconhecendo e lidando com os conflitos e

	<p>desafios do presente, detêm, em nome da sociedade, a custódia de artefatos e espécimes, por ela preservam memórias diversas para as gerações futuras, garantindo a igualdade de direitos e de acesso ao patrimônio a todas as pessoas.</p> <p>Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes; trabalham em parceria ativa com e para comunidades diversas na recolha, conservação, investigação, interpretação, exposição e aprofundamento dos vários entendimentos do mundo, com o objetivo de contribuir para a dignidade humana e para a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário.</p>
2022	<p>O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos e ao serviço da sociedade que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Abertos ao público, acessíveis e inclusivos, os museus fomentam a diversidade e a sustentabilidade. Com a participação das comunidades, os museus funcionam e comunicam de forma ética e profissional, proporcionando experiências diversas para educação, fruição, reflexão e partilha de conhecimentos.</p>

Fonte: Elaborada pela autora, 2023.

A conferência teve como tema “Museus como centros culturais: o futuro das tradições”, e reuniu mais de quatro mil representantes de instituições museais e pesquisadores de 120 países e territórios, com o objetivo de votar a proposta de definição “universal” de museu (ICOM, 2020, p. 8). Contudo, a proposta não obteve consenso entre os participantes, sendo adiada para a próxima reunião em 2022, realizada na cidade de Praga, República Tcheca. Dessa forma, a definição de museu que permaneceu em vigor foi a aprovada na assembleia geral de 2007.

A definição aprovada em 2007 foi de grande importância para o trabalho com as diferentes manifestações do patrimônio cultural. Sua redação é muito similar com a que foi construída em 1974, e a inserção do termo “imaterial” ao conceito de patrimônio pode parecer mudança pequena, mas essa alteração oficializou o trabalho dos espaços museais com o que era experienciado com o

patrimônio para além do material, um trabalho que já era realizado mas não estava contemplado na definição vigente (Quadro 1).

A proposta elaborada em 2019 pretendia uma alteração radical e subjetiva no conceito de museus. De acordo com a museóloga Ana Carvalho (2019), a falta de assertividade dos pressupostos da proposta de 2019 poderia prejudicar a construção e a manutenção de museus em diferentes partes do mundo. Isso ocorre porque as definições do ICOM são utilizadas como referência por profissionais da área e para o desenvolvimento de políticas para o setor em diversos países. No Brasil, a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que criou o Estatuto de Museus, tomou como base a proposta do ICOM para a definição da instituição e elaboração de suas funções constantes no documento¹².

A apresentação da proposta no final de junho, com a votação prevista para setembro, foi criticada por Milene Chiovatto (2019), participante do evento e coordenadora do setor educativo da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Segundo ela, a falta de tempo impossibilitou uma ampla discussão e o envolvimento da comunidade museal. Além disso, aspectos importantes relacionados à finalidade do museu, como a sua função educativa, não foram suficientemente explicitados na versão apresentada. O museólogo português José Alberto Ribeiro (2019), por sua vez, refutou a proposta argumentando que ela não se aproximava de uma definição clara, afirmando que “pareceu-nos mais uma visão do que uma definição” (RIBEIRO, 2019, n.p.). Para ele, a proposta concentrou-se nas aspirações do que o museu deveria se tornar no futuro, em vez de descrever o que um museu deveria ser para ser reconhecido como tal no presente.

As propostas apresentadas para votação pelo ICOM entre 2019 e 2022 articularam questões relacionadas à democratização do direito à memória, do acesso ao patrimônio e da valorização da participação comunitária no processo de construção de conhecimento. Essas temáticas não são recentes, e já estavam em pauta em encontros sobre museus e patrimônio nos quais os representantes

¹² O Estatuto de Museus, regulamentado pela Lei 11.904, estabelece uma série de ações e procedimentos com o objetivo de assegurar a preservação do patrimônio cultural que é musealizado, ou seja, o patrimônio que pode ser incorporado em um museu. Esse estatuto define princípios e normas a serem seguidos para a criação e o funcionamento de instituições museais (BRASIL, 2009).

do órgão foram atuantes, como na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, de 1972¹³. A construção de uma proposta em diálogo com a prática museal reflete a necessidade de repensar a instituição como possibilidade de futuro.

Além do texto propriamente dito, a proposta de 2019 ressoa uma questão de fundo: se o objetivo final do museu seria o de contribuir para a dignidade humana, a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário, termos que podem ter significados alterados dependendo da sua perspectiva no tempo e do seu lugar no mundo, as instituições representadas pelo órgão no início do século XXI estariam prontas para seguir essa definição? Observando os museus europeus e estadunidenses, com destaque aos que possuem grandes acervos construídos com base no exercício da violência, a interpretação sobre dignidade e justiça social, na visão de grupos que solicitam a restituição de seus bens culturais e ocupação de seus territórios de memória, poderia afetar drasticamente a composição e continuidade dessas grandes instituições.

A ideia de neutralidade é enquadrada em museus como se a instituição estivesse ocupando um território epistemológico livre de violências e subalternizações. Para se aproximar do horizonte de expectativa criado na proposta de definição de 2019, que caracterizou as instituições como “espaços democratizantes, inclusivos e polifônicos, orientados para o diálogo crítico sobre os passados e os futuros” (ICOM, 2019), seria necessário suspender estruturas de repetição forjadas pela dominação de territórios de memórias e colaborar com futuros que vão além da norma escrita, identificando outras formas de reconhecer e lidar com os desafios presentes.

A elaboração de uma definição de museu se mostrava problemática no tempo presente. Na Conferência Geral realizada em 2022 os representantes estabeleceram uma nova definição de museu, resultado de um processo metodológico composto por quatro rodadas de consultas, divididas em 11 etapas, realizadas ao longo de 18 meses, entre dezembro de 2020 e maio de 2022, envolvendo pessoas do meio museal de todo o mundo. Nessa nova

¹³ A Mesa-Redonda sobre a Importância e o Desenvolvimento dos Museus no Mundo Contemporâneo, também conhecida como Mesa-Redonda de Santiago do Chile, reuniu profissionais dos campos de museus, educação e patrimônio cultural. O objetivo do encontro foi discutir o papel das instituições museais nos processos de desenvolvimento e transformação social na América Latina. Realizada pela UNESCO em 1972, a Mesa-Redonda contou com o apoio do ICOM, do governo do Chile e do Museu Nacional de História Natural.

concepção, as comunidades foram mencionadas como participantes ativos nos processos desenvolvidos pelas instituições museais, e a diversidade foi salientada como um elemento que deve ser difundido pelo museu (Quadro 1).

Reitero aqui que essa entidade museu, responsável pela educação, reflexão e compartilhamento de conhecimento, não é produzida isoladamente, mas sim constantemente construída e reconstruída por pessoas que fazem parte de comunidades específicas. Essa definição desloca a instituição para um espaço expandido em comparação com a definição de 2007, incluindo conceitos amplos de museus “acessíveis”, “inclusivos” e com experiências “diversas para a educação”. No entanto, o conceito também apresenta limitações, pois nenhum termo busca explicitamente uma transformação dos museus em relação ao roteiro moderno de museu. Alguns termos sugeridos durante as consultas públicas realizadas com a comunidade museológica brasileira, como “antirracista”, “decolonial” e “transformador”, poderiam ser elementos disruptivos no texto, impulsionando o debate sobre a função social e o lugar dessa instituição.

Para repensar o museu como algo além de uma instituição como ferramenta de reprodução de um projeto globalizante a partir de histórias locais, dominando e silenciando diferentes grupos (MIGNOLO, 2020, p. 97), proponho uma análise sobre outras perspectivas, partindo de sua ascensão deste como um roteiro moderno específico e caminhando até a sua construção como elemento legitimador de territórios de memórias.

No início do capítulo, vou discutir como a construção histórica da instituição reafirmou o museu como espaço do poder e da diferença, tomando como ponto de partida as experiências de museus universais e a reprodução de roteiros por essas instituições nos séculos XIX e XX. Na segunda parte, centrarei minhas reflexões nos materiais resultantes da Mesa-Redonda sobre o Desenvolvimento e a Importância dos Museus no Mundo Contemporâneo, ou Mesa-Redonda de Santiago do Chile, como ficou conhecida, realizada pela UNESCO com apoio do ICOM em 1972, o que possibilitará uma aproximação com aqueles que pensavam outras possibilidades para o museu e o seu papel no desenvolvimento de suas comunidades naquele período.

Os debates promovidos por esses agentes continuam em processo, atribuindo novos significados e funções ao patrimônio musealizado, sem, entretanto, deixar de repetir sua forma. Será possível analisar como os museus modernos se consolidam por meio de estruturas de repetição flexíveis “que nunca significam pela primeira vez”, como Taylor (2013) diz, e carregam consigo a potência de ativar e tornar visíveis imaginários específicos através da ação. Os documentos elaborados conjuntamente pelo ICOM e pela UNESCO possibilitam questionar a percepção de continuidades nos discursos de suas instituições.

Por fim, discutirei as expressões museais que acompanham o roteiro proposto pelo museu moderno, mas que deslocaram a função da instituição através de discussões elaboradas em cenários divergentes. Apresentarei dois movimentos das comunidades de Abya Yala/América Ladina (promovidos por ou realizados junto a elas): o projeto *Casa del Museo no México*, realizado pelo *Museo Nacional de Antropología* (MNA) entre 1973 e 1980; e a organização de museus comunitários a partir de 1980 na região. O museu como produto do labor comunitário se reinventou, e essa outra perspectiva conseguiu responder a parte das lacunas e das necessidades, contribuindo para os diversos mundos presentes.

1.1 O MUSEU COMO ROTEIRO PARA A MODERNIDADE

Para Koselleck (2006), a sociedade ocidental passou a experimentar uma alteração na percepção do tempo na segunda metade do século XVIII, quando este adquiriu uma qualidade histórica durante a modernidade: "a história, então, passou a realizar-se não apenas no tempo, mas através do tempo. O tempo dinamiza-se como uma força própria da história" (KOSELLECK, 2006, p. 283). Essa ruptura na continuidade do tempo ocorreu com a abertura de um futuro que não correspondia mais ao que já havia sido vivenciado anteriormente pela sociedade. Era um futuro em aberto, que não podia ser determinado pelo que aconteceu, um futuro em progresso em um tempo acelerado.

Essa alteração na experiência temporal conferiu ao passado, como um todo, uma qualidade de história universal, que caminhava em direção a um objetivo cada vez mais avançado: "a simultaneidade daquilo que não é contemporâneo entre si, inicialmente uma experiência surgida da expansão

ultramarina, passou a ser o padrão básico para interpretar a crescente unidade histórica universal a partir do século XVIII como progresso" (KOSELLECK, 2006, p. 293). A Revolução Francesa em 1789, a reorganização da estrutura social com o comércio ultramarino e até mesmo as invasões de outros continentes repercutiram na percepção do tempo e modificaram a relação da sociedade com a História, que passou a ser entendida como universal a partir de uma perspectiva europeia. Agora, a História registrava o progresso da humanidade de forma diacrônica, em singular, pois a experiência vivenciada no século XVIII era singular.

Aníbal Quijano (2005), argumenta que as transformações nas expectativas de futuro e nas experiências temporais são anteriores, e começaram a ocorrer desde o século XV, com a conquista da região posteriormente denominada de "América". De acordo com o autor, durante o processo de colonização, as experiências vivenciadas foram interrompidas na repetição do futuro, o que alterou a compreensão do tempo passado. A criação de uma divisão social baseada na raça nas regiões colonizadas contribuiu para mudar a concepção de humanidade, legitimando a dominação dos povos considerados inferiores pelos que se autodenominavam superiores. Nesse contexto, o mito da modernidade associado à Europa foi construído subjetiva e materialmente, com a participação exclusiva do homem europeu no progresso.

O Outro cultural é a pedra fundamental do mito da modernidade, que foi elaborado através da racialização de negros e indígenas no processo de dominação. Eles foram classificados como seres mais distantes da razão e inferiores na escala de evolução. Segundo Quijano (2005), "sua nova identidade racial, colonial e negativa, implicava o despojo de seu lugar na história da produção cultural da humanidade. Daí em diante, não seriam nada mais que raças inferiores, capazes somente de produzir culturas inferiores" (p. 127). O Outro cultural foi realocado em um passado encerrado, que não precisa dialogar com o contemporâneo para que os sentidos presentes tenham coerência.

De acordo com a historiadora brasileira Myrian Sepúlveda dos Santos (2002, p. 102), esta instituição museal eurocentrada se estabeleceu no século XVIII e XIX como "porta-voz de um discurso enciclopédico e universalista". Estes discursos elaborados pelos museus modernos no Ocidente foram ferramentas

no processo de constituição do Outro cultural e beneficiários das experiências desenvolvidas entre os séculos XV e XVIII pelas grandes coleções e os Gabinetes de Curiosidade. Estes lugares, organizados durante o período do colonialismo europeu, eram compostos por objetos singulares, preciosos ou oriundos de outras culturas, apresentados àqueles que podiam frequentá-los na chave do exótico ou do curioso (POMIAN, 1985, p. 77).

Como modelo no processo de reorganização de saberes passados, a reapropriação e a reapresentação no presente em suas exposições, o Museu Britânico foi criado em 1753 e instalado no Palácio *Montagu House*, em Londres. Sua visitação ao público se iniciou em 1759, com um acervo formado por duas coleções de manuscritos e uma coleção de antiguidades clássicas e medievais com mais de setenta mil itens, adquirida pelo médico e colecionador Hans Sloane pela Coroa inglesa (KIEFER, 2000, p. 15). O acervo do Museu Britânico reunia em sua criação objetos e obras de arte sem um recorte temático específico, apresentando “o mesmo caráter heteróclito e de miscelânea que os dos chamados gabinetes de curiosidade” (ALBUQUERQUE JR., 2018, p. 138). Apesar de sua longevidade como instituição, o acervo exposto nas primeiras décadas do século XXI manteve como principal característica a “universalidade”, reforçando a centralidade da história ocidental, e britânica, através de um patrimônio coletado em outros universos, mantendo a ocupação e a dominação de um território específico da memória.

O Museu Britânico detém hoje uma das maiores coleções de artefatos egípcios do mundo. A historiadora Karine Lima da Costa (2019, p. 130) constatou em sua pesquisa que os artefatos oriundos da região norte do continente africano, que fazem parte do acervo do Museu Britânico, são produtos de circunstâncias distintas: eles foram obtidos pelo tráfico ilícito, pelo espólio de guerra, pelas gratificações concedidas por governantes em troca de vantagens tecnológicas ou comerciais, pela divisão dos resultados de expedições arqueológicas de países estrangeiros e por doações ou legados de coleções particulares.

Após a Revolução Francesa de 1789, a questão do patrimônio tornou-se crucial para o Estado francês, que criou mecanismos legais para realocar as obras de arte e objetos acumulados pela aristocracia e pela igreja católica em

museus, como o Louvre (POULOT, 2011, p. 473). Em 1793, o palácio do Louvre em Paris, antiga morada da família real francesa e sede da Academia de Pintura e Escultura, foi transformado em Museu do Louvre pelo Estado republicano. Seu acervo, assim como o do Museu Britânico, foi constituído através de uma concepção universalista e enciclopedista do conhecimento, mas o processo de consolidação foi distinto, acarretado pela necessidade de salvaguardar o monumento francês no processo revolucionário (CHOAY, 2014, p. 107).

De acordo com o historiador brasileiro Claudio Umpierre Carlan (2008, p. 78), o objetivo de instituir um museu público na capital francesa era criar meios para “instruir a Nação, difundir o civismo e a história”. Os cidadãos teriam conhecimento do passado e, ao mesmo tempo, ocorria uma legitimação ideológica dos Estados Nacionais. A coleção do Louvre foi ampliada entre os séculos XVIII e XX graças às políticas de expansão francesa que incorporaram ao acervo da instituição os espólios de povos submetidos à colonização territorial, política e/ou econômica da França.

O roteiro, segundo Diana Taylor (2013, p. 66), torna visíveis os fantasmas, as imagens e os estereótipos que já estão presentes, transmitindo valores aparentemente imutáveis, pois o roteiro não é uma ação mimética. O roteiro do museu moderno é composto como uma performance que comunica a universalidade da civilização ocidental e sua demarcação como fim próspero de uma linha evolutiva. Esse roteiro reafirma o Ocidente como uma identidade homogênea e estática no tempo, à qual tudo pertence e está disponível na construção de sua história de triunfo, inclusive o Outro cultural, desumanizado e transformado em objeto de acervo, representado como algo finalizado e consumado em nome do progresso.

Para o antropólogo brasileiro José Reginaldo Santos Gonçalves (1995, p. 56), os museus foram espaços de produção do conhecimento antropológico dentro das vertentes do evolucionismo e do difusionismo no século XIX. O acervo museológico foi utilizado para classificar ou ilustrar as teses dos antropólogos sobre a evolução da humanidade, que tinham como referência e ponto de chegada a civilização europeia. Essas pesquisas foram a base do modelo museográfico dos grandes museus enciclopédicos do século XIX, que narravam a “história da humanidade desde suas origens mais remotas, reconstituindo essa

longa trajetória até chegar ao que entendiam como o estágio mais avançado do processo evolutivo: as modernas sociedades ocidentais” (GONÇALVES, 1995, p. 58).

Os museus modernos construíram seus acervos seguindo este roteiro, selecionando e ordenando objetos representativos de períodos históricos e grupos sociais, conforme uma escala definida pelo progresso e pela evolução da nação nas ciências naturais, na arte ou na história. Além dos acervos nacionais, os museus incluíam bens considerados de “valor universal” em suas narrativas, conectando sua cultura a um conhecimento hegemônico (SANTOS, 2002, p. 104). Conforme Ulpiano Bezerra de Meneses (1993, p. 213), os museus considerados universais apresentam sua atuação como algo distinto de uma identidade específica, mas mesmo assim expressam uma identidade eurocêntrica em sua prática: “aliás, basta examinar alguns dos grandes museus dessa categoria (como o Louvre, o British Museum, o Dahlem, o Metropolitan) para concluir que a própria pretensão à universalidade já é um sintoma de etnocentrismo”.

A construção da representação nos museus modernos resultou de um exercício de memória destinado a ancorar identidades e legitimá-las ao longo do tempo. Foi estratégico, para isso, rearticular as personagens e extinguir a pluralidade de narrativas, pois “o outro, por ser outro, passa a ser percebido como um perigo para a identidade própria, tanto a do nós como a do eu” (RICOEUR, 2018, p. 94). Segundo a pesquisadora indiana Gayatri Chakravorty Spivak (2010), a construção do Outro foi centrada no sujeito ocidental em uma “realidade” estabelecida como normativa, forjando a representação do “subalterno” ou do “sujeito inominado”, em contraposição ao pensamento “racional” organizado nos espaços de poder, por intelectuais que falam em nome desses sujeitos, com uma pretensa transparência: “[...] pois eles simplesmente fazem uma declaração sobre o sujeito não representado e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irredutivelmente pressuposto pelo) poder e do desejo” (SPIVAK, 2010, p. 56).

Essa Outro cultural foi classificado em sua subalternidade nos cenários e repetições do roteiro de museu moderno que estas instituições ajudaram a consolidar, desconsiderando as dinâmicas de suas comunidades, seus saberes,

suas crenças e sua organização social: “a monumentalidade da maioria dos museus enfatiza a discrepância, em relação ao poder, entre a sociedade que pode conter todas as outras e aquelas representadas apenas pelos restos, os cacos e fragmentos salvos em miniatura” (TAYLOR, 2013, p. 107). A necessidade de reafirmar a sociedade ocidental como o ponto de chegada na linha evolutiva e demarcar o Outro cultural como integrante de um passado remoto permeou a construção dos acervos e dos discursos das instituições museais de regiões dominadas pela colonialidade.

As instituições museais na região denominada América Latina reiteraram os modelos universais, nos quais o Outro cultural foi continuamente inserido como objeto no acervo. Construídos em uma região social, política e econômica distinta, os agentes responsáveis pelos museus das nações recém-independentes, anteriormente consideradas colônias e representadas nos museus europeus como o Outro cultural, utilizaram o museu como “palco” para reativar o roteiro na região como a legitimação de uma “civilização”. No século XIX, a organização das instituições ou sua reformulação pretendiam contribuir para o fortalecimento dos processos de independência na região, por meio de uma narrativa baseada no conceito de nação (PRADA, 2010; HOFFMANN, 2011).

Neste período, surgiram as primeiras instituições museológicas nacionais na região conhecida como América Latina, que reuniram as identidades desejadas em exposições centradas no discurso do Estado, encarregado de sua administração e da aquisição das coleções, e voltados para a construção de uma história nacional que dialogasse com o “universal”. Exemplos dessa abordagem incluem o Museu Real no Brasil, fundado em 1818, o Museu Nacional do Peru, criado em 1822, e o Museu Nacional da Colômbia, inaugurado em 1823.

Mesmo com o fim da colonização, a região continua a ser dominada pela colonialidade, perpetuando práticas que surgiram da violência da dominação e da modernidade. Isso ocorre porque a modernidade é o lado opressivo da colonialidade e o “imaginário do sistema mundial colonial/moderno” foi moldado por uma narrativa eurocêntrica que celebra as conquistas da civilização ocidental. Como afirma Mignolo (2020, p. 47), a colonialidade é apenas o lado obscuro e inevitável da modernidade - como a parte da lua que não podemos

ver quando a observamos da Terra. Os museus nacionais da região se beneficiaram de estratégias de invisibilidade do pluriversal para se reposicionar: durante o processo de reorganização do mundo moderno/colonial, aqueles que reconstituíam a identidade nacional acabaram assumindo o papel do colonizador ao reconstruir um território de memória exclusivo.

O imaginário reconstituído pelo patrimônio cultural organizado nos acervos dos museus nacionais da América Latina no século XIX e início do século XX reitera o “monumento de barbárie” (BENJAMIN, 1987, p. 225), troféus daqueles que detinham a hegemonia econômica e cultural e o controle das ferramentas administrativas para sua consolidação. O roteiro seguido pelas instituições estava relacionado a um determinado passado produzido em resposta ao presente, reavivado em uma estrutura de repetição de um modelo museal para elaborar suas identidades.

Analisar a formação do cenário museal latino-americano é examinar cicatrizes profundas de um processo de construção de identidades homogêneas dentro da colonialidade, processo este que excluiu, esforçou-se por silenciar e corromper as culturas que não se alinharam ao ideal universal formatado pelo padrão hegemônico de poder.

Mas, no início do século XX, o importante na encenação do que já se chamava “identidade nacional” não era o estabelecimento de um continuum com o passado, mas justamente a dupla operação de encontrar as origens e produzir um quiasma: encenar a identificação com uma origem geralmente monumental (o passado asteca no México, as ruínas de Mwene Mutapa no Zimbábue) e, ao mesmo tempo, mostrar uma ruptura do que é exibido com a identidade moderna (o moderno México mestiço, o plural Zimbábue revolucionário (RUFER, 2010, p. 19).

As instituições museais criadas no Brasil durante o século XIX e início do século XX foram impactadas pelos roteiros dos museus modernos e buscaram, por meio de suas exposições e coleções, representar ideias de identidades inseridas na história global através da cultura material mobilizada em suas exposições e publicações.

Um dos primeiros museus fundados na região foi o Museu Real, no Rio de Janeiro, em 1818, por D. João VI (1767-1826). A instituição abrigou coleções formadas por pesquisas em história natural, coletadas no território brasileiro e por doações da Família Real. Concebido nos moldes dos museus europeus de

história natural, o Museu Real possuía coleções científicas, bibliotecas, laboratórios e exposições. Posteriormente, essa instituição foi transformada no Museu Nacional, que seguiu o roteiro do museu moderno durante o século XIX, adaptando-se às especificidades apresentadas pelo Brasil. Segundo Taylor “[...] os roteiros são passados adiante e permanecem como paradigmas notavelmente coerentes de atitudes e valores aparentemente imutáveis. Entretanto, eles constantemente se adaptam a condições reinantes” (2013, p. 65).

O modo de reprodução de museus estabelecidos na região considerada como América Latina no século XIX e início do século XX interferiu na construção de novas instituições, reiterando na execução do seu roteiro o lugar da “cópia”, da repetição. Esses museus realizavam ações que almejavam ser aquilo que era feito nas instituições museais europeias e, nesta repetição, sempre feita de forma diferente, elaboravam formas de transmissão de um passado moderno e civilizado, do que já não era mais, e talvez nunca tenha sido: “os roteiros invocam situações passadas, algumas vezes tão profundamente internalizadas por uma sociedade que ninguém se lembra do que aconteceu antes” (TAYLOR, 2013, p. 66).

A repetição de modelos museais criados a partir de acervos universalistas, formados por artefatos para os quais ainda não é possível refletir sobre sua origem sem horror, foi reproduzida em outras instituições como roteiro da dominação específica, dentro e fora da Europa. Em decorrência da articulação de temporalidades nas instituições museais da região, o Outro cultural continuou sendo representado como aquilo que não reverbera mais no presente, construindo com eficácia a separação entre parte da sociedade que representava a modernidade e a outra parte arcaica e descompassada do progresso. De acordo com Mario Rufer (2010), essa imaginação temporal articulada no discurso histórico, além de cindir o tempo entre o que é ocupado pela nação e o que foi morada dos “povos”, separa também os sujeitos a quem pertence a “cidadania” e a quem é negada:

A cidadania é de fato negada para uma grande parte do “povo” – como substrato da nação –. Porém, essa negação não se justifica como um mecanismo histórico de desapropriação, racialização, segmentação e engenharia biopolítica, e sim como uma condição daqueles que teriam ficado fora da história e com quem a missão pendente é o “resgate”, a

modernização e a “sala de espera” do desenvolvimento (sempre fracassado, sempre intempestivo) (RUFER, 2010, p. 21-22, trad. nossa)¹⁴.

Ao incorporar os debates eurocentrados nos processos de reconfiguração dos patrimônios e dos museus, ignora-se a existência dos pluriversos que continuamente lutam contra os silenciamentos ocorridos na construção da modernidade e da ideia de um “mundo civilizado”. Esse ideal museal produzido no século XIX foi compartilhado por instituições criadas no século XX que, de acordo com o número quatro da Revista *Museum* (1959), afastavam o público com sua organização pouco comunicativa e ainda se assemelhavam com os museus que foram fundados no século XIX:

[...] Na melhor das hipóteses, eram coleções sistemáticas cuidadosamente rotuladas, bem conservadas e bem exibidas, valiosas para os estudiosos; na pior das hipóteses, eram acumulações aleatórias sem a documentação necessária para torná-las realmente úteis (MORLEY, 1959, p. 263, trad. nossa)¹⁵.

Entretanto, a segunda metade do século XX foi acompanhada de mudanças nas perspectivas sobre os museus e o patrimônio, ampliando o campo de ação para além dos anseios de uma hegemonia, “para se tornar um compromisso coletivo, nem que fosse por delegação” (POULOT, 2009, p. 199). Na década de 1970, o movimento para a afirmação do museu como ferramenta do desenvolvimento de sua comunidade vai se intensificar no meio museal de Abya Yala/ América Ladina, criando demandas para os debates do ICOM e da UNESCO.

1.2 O MUSEU COMO POSSIBILIDADE DE AÇÃO: A MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE

Segundo a UNESCO, de acordo com o editorial da revista *Museum* de 1959, após a Segunda Guerra, os responsáveis pelo patrimônio e pelos museus

¹⁴ “La ciudadanía es negada de facto para una gran parte del ‘pueblo’ –como sustrato de la nación–. Sin embargo, esa negación no se justifica como un mecanismo histórico de despojo, racialización, segmentación e ingeniería biopolítica, sino como una condición de aquellos que habrían quedado fuera de la historia y con quienes la misión pendiente es el “rescate”, la modernización y la ‘sala de espera’ del desarrollo (siempre fallido, siempre a destiempo)” (RUFER, 2010, p. 21-22).

¹⁵ “At best they were carefully labelled systematic collections, well-kept and neatly displayed, valuable to scholars; at worst they were haphazard accumulations lacking the documentation needed to make them really useful” (MUSEUM, 1959, p. 263).

na América Latina estavam investindo na criação de museus e buscando reorganizar e renovar as instituições existentes, seguindo as novas diretrizes museológicas em vigor na época (MUSEUM, 1959, p. 263). Nesse contexto, a UNESCO e o ICOM atuaram junto aos museus e ao patrimônio nesse território denominado América Latina, discutindo suas experiências e propondo ações para que os museus estabelecidos na região dialogassem com o que estava sendo desenvolvido nos países europeus.

A “Mesa-Redonda sobre o desenvolvimento e a importância dos museus no mundo contemporâneo”, também conhecida como “Mesa-Redonda de Santiago do Chile”, ocorreu entre os dias 20 e 31 de maio de 1972. O evento foi organizado pela UNESCO, com o apoio do ICOM, do Governo do Chile e, em particular, da equipe do Museu Nacional de História Natural, que desempenhou um papel fundamental na organização. Durante o encontro, os participantes foram divididos em três grupos: a comissão organizadora, os moderadores e os representantes dos países convidados.

A comissão organizadora foi composta por Raymonde Frin e Jacques Hardouin, do Departamento de Patrimônio Cultural da UNESCO; Hugues De Varine-Bohan, museólogo e diretor do ICOM; e Héctor Fernández Guido, diretor do Planetário Municipal de Montevideu e representante da região na Mesa-Redonda. Quatro moderadores de países da região foram convidados para conduzir as discussões: Enrique Enseñat, professor da Faculdade de Agronomia da Universidade do Panamá; Mario Egídio Teruggi, chefe da Divisão de Mineralogia e Petrologia do Museu de La Plata, Argentina; Jorge Hardoy, do Instituto Di Tella, Argentina; e César Picón, diretor de Educação Escolar e Geral do Ministério da Educação, Peru. Os participantes representavam as instituições museais dos seguintes países: Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala, México, Panamá, Peru e El Salvador.

Quadro 2 – Participantes da Mesa-Redonda sobre o desenvolvimento e a importância dos museus no mundo contemporâneo (1972)

País	Representante	Função no evento	Função/Instituição de origem
Argentina	Jorge Enrique Hardoy	Moderador	Chefe de pesquisa do Centro de Estudos Urbanos e Regionais do

País	Representante	Função no evento	Função/Instituição de origem
			Instituto Di Tella, Buenos Aires.
Argentina	Mario F. Teruggi	Moderador	Chefe da Divisão de Mineralogia e Petrologia do Museu de La Plata.
Bolívia	Teresa Gisbert de Mesa	Participante	Diretora do Museu Nacional de Arte.
Brasil	Lygia Martins Costa	Participante	Representante do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).
Chile	Grete Mostny Glaser	Participante	Curadora do Museu Nacional de História Natural.
Colômbia	Alicia Dussán de Reichel	Participante	Chefe da Divisão de Museus e Restauração, Instituto Colombiano de Cultura.
Costa Rica	Luis Diego Gómez Pignataro	Participante	Diretor da Divisão de História Natural do Museu Nacional da Costa Rica.
El Salvador	Carlos de Sola	Participante	Diretor-General de Cultura.
Equador	Hernán Crespo Toral	Participante	Diretor do Museu do Banco Central do Equador e representante ORCALC Unesco.
França	Hugues de Varine-Bohan	Representante ICOM	Diretor do ICOM, Casa da Unesco.
França	Jacques Hardouin	Representante Unesco	Especialista em Programas, Seção de Desenvolvimento do Patrimônio Cultural.
França	Raymonde Frin	Representante Unesco	Editora da <i>Museum</i> , Seção de Normas, Pesquisas e Museus, Departamento do Patrimônio Cultural.
Guatemala	Luis Luján Muñoz	Participante	Diretor do Instituto de Antropologia e História.
México	Mario Vasquez Rubalcava	Representante Unesco	Vice-Diretor do Museu Nacional de Antropologia do México e representante Unesco.
Panamá	Enrique Enseñat	Moderador	Professor da Faculdade de Agronomia da Universidade do Panamá.

País	Representante	Função no evento	Função/Instituição de origem
Panamá	Raúl Gonzalez Guzman	Participante	Chefe de Museus e Exposições, Diretoria do Patrimônio Histórico Nacional.
Peru	César Picón Espinoza	Moderador	Diretor-Geral de Educação Escolar e Vocacional do Ministério da Educação.
Peru	Federico Kauffmann Doig	Participante	Diretor de Conservação do Patrimônio Cultural da Nação.
Uruguai	Héctor Fernández Guido	Diretor	Diretor do Planetário Municipal Agr. German Barbato.

Fonte: elaborado pela autora (2020) com base no relatório produzido pela UNESCO (1972).

Hugues de Varine-Bohan¹⁶, responsável pela organização da Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972 e presidente do ICOM na época, narrou a experiência adquirida nesse processo (VARINE-BOHAN, 1995, p. 38-42). Segundo o museólogo, quando o ICOM recebeu da UNESCO a solicitação para auxiliar na construção da mesa-redonda “O papel dos museus na América Latina contemporânea”, ele percebeu a necessidade de repensar os modelos de organização das reuniões realizadas até então. Nas reuniões anteriores, o conhecimento estava centrado no que era produzido na Europa ou nos Estados Unidos, e a reflexão sobre o trabalho realizado pelas instituições na região ainda era limitada: “[...] um grupo de especialistas museólogos, em sua maioria europeus ou norte-americanos, falava de maneira mais ou menos dogmática em francês ou inglês, dirigindo-se aos ‘colegas’ locais” (VARINE-BOHAN, 1995, p. 38).

A mesa-redonda foi proposta pela UNESCO como uma continuação das ações regionais, incluindo o “Seminário sobre a Função Educativa dos Museus” realizado no Rio de Janeiro em 1958¹⁷. As experiências adquiridas pelos museus

¹⁶ Hugues de Varine-Bohan, um renomado museólogo francês, desempenhou um papel significativo no desenvolvimento de ações relacionadas à museologia comunitária. Em colaboração com Georges Henri Riviére, ele foi um dos criadores do conceito de ecomuseu. Além disso, Varine-Bohan atuou como diretor do ICOM de 1965 a 1974 (BRITTO; SANTOS, 2018).

¹⁷ O “Seminário Regional sobre a Função Educativa dos Museus” ocorreu de 7 a 30 de setembro de 1958 e foi organizado pela UNESCO e pelo ICOM no prédio do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro. O evento tinha como objetivo principal capacitar instituições localizadas nos países da América Latina.

da região, de acordo com Varine-Bohan (1995), já eram reconhecidas pela equipe do ICOM, o que ressaltava a importância de promover um debate voltado para o diálogo e a troca entre as instituições latino-americanas, retirando a instituição do papel de construtora de um guia normativo de museus baseado em experiências externas. A equipe do ICOM optou, então, por convidar especialistas de países considerados latino-americanos como moderadores, a fim de refletirem sobre os temas selecionados na perspectiva da região.

A proposta era receber também especialistas não atuantes na área museológica como expositores e moderadores, estabelecendo assim uma dinâmica própria nos debates e ampliando a discussão sobre os problemas enfrentados. De acordo com o discurso de abertura da Mesa-Redonda, proferido por Varine-Bohan (1972, p. 114), reunir museólogos e especialistas de outras disciplinas poderia contribuir para retirar os museus do “isolamento temporal e espacial” em que se encontravam. Na tentativa de aproximar os participantes e dinamizar a comunicação, o ICOM definiu também que o idioma utilizado no evento seria o espanhol: “tivemos, portanto, a ideia de realizar um encontro em que a única língua oficial seria o espanhol (supunha-se que os brasileiros se virariam bem em portunhol) e em que os especialistas convidados seriam todos latino-americanos” (VARINE-BOHAN, 1995, p. 38).

A Unesco organizou um material específico de preparação dos participantes da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), o “Guia de Preparação Individual”, datado de 14 de fevereiro de 1972. Este documento destacava a importância da sistematização das informações pelos responsáveis nos debates, tanto sobre os museus quanto sobre a conjuntura cultural, econômica, ambiental e educacional de cada país, nos três meses que antecederiam o encontro. No Guia de Preparação Individual (1972), o objetivo da reunião foi apresentado como a construção de um espaço de diálogo, onde os participantes deveriam focar em ações possíveis a serem desenvolvidas pelos museus para abordar os “problemas fundamentais” da região.:

Tendo como base e ponto de partida os problemas fundamentais enfrentados atualmente na América Latina, a Mesa-Redonda deverá determinar soluções a serem propostas pelos museus para certos problemas levantados por uma sociedade latino-americana em

processo de transformação e desenvolvimento, para o contexto específico da América Latina. (UNESCO, 1972, p. 1, trad. nossa)¹⁸.

O documento também indicava possibilidades de pesquisa e estudo para os representantes, com base nos seguintes temas selecionados para o evento: “Os museus e o desenvolvimento cultural em áreas rurais e o desenvolvimento agrícola”, “Os museus e o desenvolvimento científico e tecnológico”, “Os museus e o problema do meio ambiente” e “Os museus e a educação permanente”¹⁹.

Os debates realizados na Mesa-Redonda de Santiago do Chile destacaram o papel dos museus como ferramenta de transformação social. O documento resultante das discussões, a “Declaração de Santiago”, teve um impacto significativo no pensamento museológico internacional. A declaração serviu como base e referência para cartas, eventos e resoluções posteriores sobre instituições museais e patrimônio cultural, como a Declaração de Quebec (1984), a Declaração de Oaxtepec (1984), a Assembleia Geral Constituinte do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (1985) e a Declaração de Caracas (1992).

Por ser considerada um marco no pensamento museológico, a Mesa-Redonda de Santiago do Chile tem sido abordada por autores de diferentes áreas dedicadas ao estudo dos museus. Manuel de Azevedo Antunes (2015) identificou que a Mesa de Santiago provocou uma “ruptura epistemológica” ao posicionar o museu como parte integrante e ferramenta essencial na transformação da realidade social. Hugues de Varine-Bohan (1995), ao relembrar as discussões sobre o “museu integral” e o “museu como ação”, afirma que esses conceitos tiveram impacto nas experiências fundamentais da museologia social e nas ações dos museus comunitários.

A museóloga brasileira Tereza Cristina Scheiner (2012) argumentou que a grande mudança promovida pela Declaração de Santiago no pensamento museológico estava relacionada a questões teóricas, principalmente ao incluir os museus tradicionais no processo de transformação social – “museus tradicionais

¹⁸ “Tomando como base y punto de partida los problemas fundamentales de la America Latina, la mesa redonda deberá determinar soluciones que los museos han de dar a ciertos problemas planteados por la sociedad en vías de transformación y por el desarrollo, en el ámbito preciso de América Latina” (UNESCO, 1972, p. 1)

¹⁹ O tema “Os museus e o meio ambiente” foi o substituto do tema previamente escolhido durante a organização do evento, “Os museus e os problemas sociais e culturais”.

também podem e devem ser integrais” (2012, p. 23) - e a questões éticas, como o engajamento social dos museus na resolução dos problemas da sociedade.

A elaboração do conceito de museu integral/integrado, de acordo com a historiadora Luciana Christina Cruz e Souza (2020, p. 17), não foi estabelecida como uma definição fixa, mas sim como um conceito em constante evolução, que transita entre a possibilidade de ruptura com o modelo tradicional de museu e a integração com a continuidade:

Ao longo do evento os termos Integral e Integrado se misturaram e se confundiram nas falas, resoluções e recomendações, e muitas vezes apareceram utilizados no propósito de referendar uma agenda de inserção dos países latino-americanos ao projeto de Modernidade pela via do desenvolvimento.

Para a construção desta análise, o acesso à publicação comemorativa dos quarenta anos da Mesa-Redonda de Santiago, organizada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) em 2012, foi fundamental. A publicação, dividida em dois volumes, teve o apoio do Programa Ibermuseus, do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINoM), do Departamento de Bibliotecas, Arquivos e Museus do Chile e da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco). Essa obra ampliou a divulgação da documentação produzida pela Unesco sobre a Mesa-Redonda de Santiago, e também incluiu artigos produzidos pelos participantes posteriormente ao evento, como os textos de Hugues de Varine-Bohan (1984, 1995 e 2000).

A estrutura da publicação organizada pelo Ibram é semelhante nos dois volumes. O início da edição apresenta artigos de representantes das instituições organizadoras, discutindo a influência da Mesa-Redonda de Santiago 40 anos após sua realização. Em seguida, são apresentadas reproduções fac-símiles dos documentos, com transcrições em espanhol, português, inglês e francês. O primeiro volume, com 240 páginas, contém a documentação relacionada à organização do evento, incluindo a correspondência entre os organizadores e os participantes, os discursos de abertura da mesa, as falas dos moderadores convidados e os materiais resultantes das discussões, como as recomendações para a Unesco e o relatório final elaborado por Héctor Fernández Guido.

O segundo volume, com 276 páginas, apresenta o fac-símile da Revista *Museum* de 1973 (*volumen XXV*, número 3) juntamente com suas transcrições.

Nesta edição, encontram-se artigos produzidos pelos participantes do evento, relatos de profissionais do campo museal de seus respectivos países (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Costa Rica, Equador, Guatemala, Panamá, Peru e Uruguai), transcrições dos textos dos mediadores, uma lista de museus existentes na Bolívia naquela época e os apêndices contendo os documentos resultantes do evento.

Apesar da organização da documentação sobre a Mesa-Redonda de Santiago nesta publicação, optei por acessar também as publicações e documentos da mesa disponibilizados em formato PDF pela Biblioteca Digital da Unesco (Unesdoc), devido à qualidade de reprodução dos documentos e às ferramentas de pesquisa disponíveis no site. Além disso, pude complementar essa análise com os textos de Grete Mostny Glaser, disponibilizados no periódico *Noticiario Mensual número* 190-191, uma publicação do Museu Nacional de História Natural do Chile. Destaco dois pontos de interesse discutidos no debate: a função educativa dos museus com base em construções comunitárias e a reflexão sobre o museu integral e o museu como ação durante o evento.

1.2.1 A educação permanente e o pensamento freiriano no museu

Nos documentos produzidos pelos participantes da Mesa-Redonda de Santiago do Chile em 1972, a perspectiva de uma educação comunitária e permanente no espaço museal adquiriu novos significados, abrangendo questões relacionadas ao desenvolvimento social e à transformação da realidade por meio da atuação dos museus na região. Neste período, o conceito de museu passava por uma transformação que, conforme expresso por José Reginaldo Gonçalves (1995, p. 64), estavam deixando de ser apenas espaços de representação de uma cultura transcendente e transhistórica, voltados para pesquisadores, mas ainda não haviam se tornado completamente fóruns museais abertos à criatividade e à possibilidade de reconstrução.

A edição da Revista Museum da Unesco de 1973, volume XXV, número 3, organizou e divulgou os materiais resultantes do evento. A publicação incluiu os textos dos moderadores, um levantamento da situação dos museus nos países participantes e a transcrição dos documentos produzidos durante a mesa, como os “Princípios básicos do Museu Integral”, as “Resoluções adotadas pela

Mesa-Redonda de Santiago do Chile”, as “Resoluções apresentadas à Unesco pela Mesa-Redonda de Santiago”, a “Lista de participantes da Mesa-Redonda de Santiago”, a lista de “Associações de museus; Comitês Nacionais do ICOM; Repertórios de museus” e a “Tabela de museus na Bolívia”.

No documento sobre as resoluções da Mesa-Redonda, recomendava-se que o museu utilizasse os meios de comunicação possíveis para intensificar o “seu papel de melhor agente de educação permanente da comunidade em geral”. Para tanto, algumas ações deveriam ser implementadas: a incorporação de serviços educativos nos museus, visando o cumprimento de sua “função didática” com instalações e recursos para atividades dentro e fora da instituição; a introdução do museu como serviço na política nacional de educação dos países participantes; a divulgação, por meio de recursos audiovisuais nas escolas e no meio rural; a descentralização das ações, por meio de materiais duplicados - réplicas - do acervo dos museus para serem utilizados em escolas e outras instituições; o incentivo para a formação de coleções pelas escolas; a organização de exposições ‘com elementos do seu patrimônio cultural’; e o estabelecimento de programas de formação de professores nos diferentes níveis de ensino (UNESCO, [1972], 2012, p. 45).

Os debates apresentados nos documentos da Mesa-Redonda se articulam em entretempos: parte de seus agentes encontravam-se em uma temporalidade marcada por esperanças, guiadas pelas transformações em andamento que propunham um novo horizonte de expectativas. As ações concretizadas pelos movimentos sociais nas décadas de 1960 e 1970, assim como a chegada de Salvador Allende à presidência do Chile (1970-1973), influenciaram as discussões sobre a instituição “museu” nessa América Latina, abrindo caminho para propostas de renovação.

O encontro foi realizado no Chile com o convite do governo de Salvador Allende. O país estava passando por uma tentativa de transição ao socialismo por vias democráticas e institucionais, conduzida pela Unidade Popular (UP), em uma região da América Latina que estava majoritariamente sob a influência estadunidense durante a Guerra Fria (LA FUENTE, 2011, p. 1013). Durante os três anos de governo popular de Salvador Allende, foram promovidas mudanças estruturais voltadas para o desenvolvimento integral da sociedade, como a

reforma agrária, a nacionalização dos bancos e das indústrias de mineração, e o apoio à educação e à produção e difusão cultural. Isso possibilitou uma maior participação da população nos espaços públicos de representação, levando a uma mudança na dinâmica cultural: “a revolução chilena também encorajou as massas a se tornarem criadoras de cultura, em vez de apenas consumidoras” (WINN, 2010, p. 111).

Ao mesmo tempo, essas possibilidades contrastavam com as formas de produzir narrativas sobre um passado oficial nos museus, que eram construídos com base no roteiro do museu moderno e guiados pela dominação de discursos hegemônicos e elitistas que olhavam com cautela para as mudanças. Além disso, havia o avanço da influência política dos Estados Unidos na região, bem como a instauração de governos ditatoriais, como já havia ocorrido no Paraguai, Brasil, Bolívia e Argentina até aquele momento.

Além dos documentos disponibilizados pela Revista *Museum* (1973), a Unesco possui em seu acervo documentos relacionados à organização e relatórios produzidos posteriormente ao evento. Entre esses documentos, encontra-se o discurso de abertura do evento proferido por Juvencio Del Valle, diretor da *Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile* (DIBAM). Nesse discurso introdutório, Del Valle apresentou uma imagem equilibrada que abordava a dicotomia do museu, descrevendo-o como um local sagrado, a morada das musas, que precisava expandir sua atuação além do templo:

Ainda não é chegada a hora, no entanto, de expulsar essas divindades de sua antiga casa e não haveria razão para fazê-lo, já que são tão belas e sábias. Nossa preocupação atual, porém, é fazer com que o povo tumultuado conviva com elas. A entidade povo, como conglomerado, sempre foi excluída desses espaços fundamentais para o estudo e a compreensão do passado do homem e do seu ambiente (VALLE, [1972] 2012, p. 112).

Esse momento de encruzilhada influenciou os caminhos trilhados no processo de construção da educação como elemento de transformação durante o evento. A proposta inicial do ICOM para a realização da Mesa-Redonda era convidar o educador e filósofo brasileiro Paulo Freire como moderador, trazendo a discussão para uma perspectiva de educação como ferramenta política para a transformação da sociedade em um evento focado nos museus. Segundo Varine-Bohan ([1984] 2012, p. 142), Paulo Freire teria se comprometido a pensar

um museu sob a ótica da pedagogia humanizadora: “ele havia, aliás, prometido refletir especialmente sobre uma nova concepção do museu como instrumento a serviço da libertação do homem e do desenvolvimento”.

Paulo Reglus Neves Freire (1921-1997), conhecido como Paulo Freire, é considerado o patrono da educação brasileira. Durante o período de exílio decorrente do golpe de Estado de 1964, no qual um setor militar conservador e um grupo político alinhado ao capital externo assumiram o poder, em especial seguindo a política econômica dos Estados Unidos (JOFFILY, 2018, p. 64-65), Paulo Freire cruzou o caminho de Hugues de Varine. Intelectuais, estudantes, artistas, políticos, militantes e trabalhadores considerados subversivos devido à sua proximidade com os movimentos sociais e ideais em oposição ao regime imposto no Brasil enfrentaram perseguição política, prisões arbitrárias e, em alguns casos, desaparecimentos e execuções realizadas pelos órgãos de controle e segurança do Estado. A possibilidade para alguns era o exílio, já que o terrorismo de Estado operou para transformar a vida destes, no Brasil, em impossibilidade. Paulo Freire foi um dos que se exilaram em 1964, retornando a viver no Brasil somente em 1980, quando o país já estava em processo de reabertura política.

Entre 1964 e 1969, Paulo Freire esteve exilado no Chile, depois de uma breve passagem pela Bolívia (CARVALHO, 2009, p. 194). Durante esse período, o educador brasileiro trabalhou diretamente com a educação popular no governo do presidente Eduardo Frei (1964-1970), participando de um programa chamado “Promoción Humana” no Instituto de Desenvolvimento Agropecuário do Chile. Posteriormente, Paulo Freire seguiu para a Europa, onde se tornou consultor de Educação do Conselho Ecumênico das Igrejas, em Genebra, Suíça, em 1970. Segundo Varine-Bohan (1995), foi durante a criação do “Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos” (INODEP), que ele se aproximou de Paulo Freire. O convite para ser presidente da instituição foi feito ao educador popular, proporcionando ao museólogo, responsável pelo setor francês da organização, a oportunidade de trabalhar em colaboração com ele, tendo acesso às suas obras traduzidas e às propostas educacionais desenvolvidas por Freire na instituição.

Devido ao cenário de disputas políticas, o convite feito por Hugues de Varine ao educador Paulo Freire para participar da Mesa-Redonda de Santiago do Chile como moderador foi vetado pelo então delegado brasileiro na UNESCO, Everaldo Dayrell de Lima. De acordo com Varine-Bohan ([1984] 2012, p. 142), o regime militar brasileiro, que havia expulsado Paulo Freire em 1964 após tê-lo prendido, vetou a participação desse “personagem subversivo” em uma reunião da UNESCO. Apesar da ausência de Paulo Freire, a influência do pensamento do educador nas discussões promovidas foi inevitável, de acordo com Maria Célia Teixeira Moura Santos (2008, p. 83):

[...] os temas mais marcantes da sua obra – a conscientização e a mudança, que levam o educador e todo profissional a se engajar social e politicamente, comprometido com um projeto de sociedade diferente – estiveram e ainda estão presentes, ou melhor, são o cerne das proposições de Santiago (SANTOS, 2008, p. 83).

O pensamento freiriano é marcado pela construção do homem como sujeito histórico, agente nos processos de humanização, autonomia, transformação da realidade e educação como um processo político:

A realidade social, objetiva, que não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são os produtores desta realidade e se esta, na “invasão da práxis”, se volta sobre eles e os condiciona, transformar a realidade opressora é tarefa histórica, é tarefa dos homens (FREIRE, 1987, p. 20)²⁰.

No relatório da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em seu discurso de abertura, o museólogo Varine-Bohan ([1972] 2012, p. 114) também utilizou o vocabulário freiriano para discutir o papel da educação nas instituições. Ele afirmou que a educação “deve significar libertação: o aluno não deve ser objeto de ensino, mas sim sujeito na construção de novos valores para o homem”. Além disso, em concordância com as ideias que enfatizam a educação como ferramenta para a autonomia, o museu foi descrito como um espaço ativo no processo de construção de consciência social, de acordo com as resoluções elaboradas pela Mesa-Redonda. O museu também foi destacado como um instrumento auxiliar para que os sujeitos reconheçam sua historicidade:

²⁰ Utilizei nesta pesquisa a 17ª edição do livro “Pedagogia do Oprimido”, publicado pela Editora Paz e Terra em 1987. No entanto, vale ressaltar que o livro foi originalmente publicado em 1970, em Nova York, pela editora Herder & Herder, e teve grande influência das experiências vivenciadas por Paulo Freire durante seu exílio no Chile (CARVALHO, 2009, p. 196).

O museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte inalienável, e que tem em sua essência os elementos que lhe permitem participar da formação da consciência das comunidades que atende. Através dessa consciência, os museus podem incentivá-las a agir, projetando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas respectivas realidades nacionais (UNESCO, 1972, p. 42, trad. nossa)²¹.

A discussão sobre a educação como processo de transformação social foi aprofundada na apresentação de César Picón Espinoza, educador popular e diretor de Educação Escolar e Geral do Ministério da Educação do Peru, convidado como expositor do tema “Museu e Educação ao longo da vida”. A participação de Picón Espinoza trouxe uma análise da situação da educação na região, abordando questões como a educação permanente, a falta de democratização do ensino e a inadequação do sistema educacional em relação às necessidades do mundo real. Ele partiu do pressuposto de que a educação não é apenas um produto do sistema formal de ensino e defendeu a coordenação de outras instituições, incluindo os museus, para acelerar o processo educacional.

A experiência de Picón Espinoza em museus, relatada pelo moderador durante o debate, foi construída ao longo de diferentes fases de sua vida e formação. O educador descreve sua percepção inicial do museu como algo sagrado, um espaço reservado para “pessoas muito especiais”. Em seguida, passou a enxergar o museu como um lugar frio e rígido. Ao chegar ao ensino superior, ele constatou que os museus tinham pouca capacidade de comunicação e não conseguiam desempenhar integralmente sua função educativa. Durante sua fala, o pesquisador sugeriu que o museu deveria ser um ambiente estimulante, que despertasse a curiosidade, abordando não apenas o objeto em si, mas também sua historicidade e suas relações com a sociedade:

Um museu deve despertar a curiosidade de seus visitantes e estimular seu interesse. Se o único objetivo do museu for o de expor objetos, ele deve apresentá-los de uma maneira que os humanize, expondo-os em

²¹ “El museo es una institución al servicio de la sociedad, de la cual es parte inalienable y tiene en su esencia misma los elementos que le permiten participar en la formación de la conciencia de las comunidades a las cuales sirven y a través de esta conciencia puede contribuir a llevar a la acción a dichas comunidades, proyectando su actividad en el ámbito histórico que debe rematar en la problemática actual; es decir anudando el pasado con el presente y comprometiéndose con los cambios estructurales imperantes y provocando otros dentro de la realidad nacional respectiva” (UNESCO, 1972, p. 42).

um contexto vivo e dinâmico e não apenas como algo pertencente ao passado, mas basicamente como algo do presente e do futuro e estreitamente relacionado à vida do homem e à civilização que o originou. (PICÓN ESPINOZA, [1972] 2012, p. 136).

A proposta apresentada nos traz a hipótese de que houve uma aproximação de Picón Espinoza com os escritos de Paulo Freire (1987) em sua fala. Ao sugerir a construção da historicidade do objeto em conexão com a vida do homem e suas relações temporais, como sujeitos históricos em constante criação e transformação, ele se aproxima do pensamento de Freire:

Através de sua permanente ação transformadora da realidade objetiva, os homens, simultaneamente, criam a história e se fazem seres histórico-sociais. Porque, ao contrário do animal, os homens podem tridimensionalizar o tempo (passado-presente-futuro) que, contudo, não são (*sic*) departamentos estanques. Sua história, em função de suas mesmas criações vai se desenvolvendo em permanente devenir, em que se concretizam suas unidades epocais. Estas, como o ontem, o hoje e o amanhã, não são como se fossem seções fechadas e intercomunicáveis do tempo, que ficassem petrificadas e nas quais os homens estivessem enclausurados (FREIRE, 1987, p. 92).

Entender esse sujeito como sujeito histórico, capaz de construir narrativas no diálogo entre as experiências e as expectativas presentes, compreende uma reabertura para interpretações alternativas da “história” de Abya Yala/América Ladina, diferente daquela constituída nas instituições museais entre os séculos XIX e XX. A educação, como espaço político, poderia desconstruir a noção de representação consolidada até então, como citado por Varine-Bohan em seu discurso de abertura do evento ([1972] 2012, p. 114): “Estou seguro de que o museu ocupa um lugar privilegiado nessas formas de educação, já que nele os objetos expostos nas paredes e nas vitrines permitem que o visitante seja, mais facilmente que em outros locais, um verdadeiro sujeito”.

A fala de Picón Espinoza também se construiu através de suas experiências com educação popular de jovens e adultos, influenciando o debate desenvolvido no evento sobre a educação permanente nos museus. De acordo com o registro de sua fala no relatório, a educação deveria servir para preparar o sujeito para a vida como um processo integral e contínuo, e os museus desempenhariam um papel importante ao oferecer exposições de fácil compreensão: “no que se refere à educação permanente, é importante considerar que as exposições devem ser planejadas de modo que possam ser

facilmente interpretadas pelos menos dotados e, em particular, por populações marginalizadas e analfabetos” (UNESCO, 1972, p. 41, trad. nossa)²².

Na proposta de resoluções finais apresentada pelo relatório, é sugerido que os objetos e temas das exposições estabeleçam um diálogo com o contexto social, econômico, cultural e antropológico das comunidades de origem, transformando o museu em um espaço de ação e compreensão do conhecimento que estava limitado em suas fronteiras. Embora ainda enfatize a experiência educativa do museu como apoio ao ensino escolar, é importante destacar a renovação das discussões sobre o diálogo entre o público e as exposições por meio da educação.

1.2.2 Por uma transformação dos museus: as possibilidades do museu integral/integrado na Mesa-Redonda de Santiago

No Relatório Final da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, redigido pelo diretor do evento, Héctor Fernández Guido, com base nas discussões desenvolvidas e nos acordos firmados entre os participantes, buscou-se reforçar a construção do conceito de museu como uma instituição que está a serviço da sociedade ([1972] 2012, p. 137). No relatório, Fernández Guido detalhou os debates realizados durante o evento e destacou a necessidade, identificada pelos participantes, de atualizar a concepção de museu tanto na teoria museológica quanto na prática diária dessas instituições. Surgiu a ideia de estabelecer um “novo conceito de museu”, o museu integral ou o museu integrado, em que as exposições seriam concebidas de forma interdisciplinar, levando em consideração o ambiente, a história da comunidade, o contexto social e o sujeito.

A construção do conceito de museu integral, concebido para fornecer uma visão abrangente do ambiente natural e cultural da comunidade (MUSEUM, 1973, p. 199), de acordo com as resoluções finais, teve um impacto significativo nos documentos produzidos, sendo uma das realizações mais importantes da Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Esse conceito rompe com as abordagens tradicionais dos museus, conforme destacado por Mario Teruggi ([1973] 2012, p.

²² “*En relación con la educación permanente, debe tenerse presente, y esto es muy importante, planear las exhibiciones en forma tal que puedan ser interpretadas fácilmente por los menos dotados y particularmente las poblaciones marginadas y los analfabetos*” (UNESCO, 1972, p. 41).

166), e influencia as práticas das instituições como uma resposta aos desafios enfrentados pela América Latina, especialmente no que diz respeito à urbanização descontrolada, questões ambientais, desenvolvimento tecnológico e os desafios da educação permanente.

O museu integral/integrado foi definido nas recomendações apresentadas à Unesco como uma instituição que desenvolve ações museais conectadas com o cotidiano da comunidade, vinculando o meio ambiente, o homem, a história e a promoção social. Corrigindo a frase: O museu passou a ser entendido como uma ação e um “instrumento dinâmico da mudança social”, conforme defendido por Varine-Bohan posteriormente (1995, p. 40), o que inseriu essas instituições como elementos ativos no processo de desenvolvimento. A instituição museal estaria a serviço da comunidade em sua prática e precisa trabalhar de forma integrada com todos os setores da sociedade para a construção de soluções. Sua função seria, portanto, social – “a função básica dos museus é situar o público em seu próprio mundo, para que ele se conscientize de seus problemas como indivíduo e como membro da sociedade” (UNESCO, 1972, p. 49, tradução nossa)²³.

A questão que permeou os debates, de acordo com o relatório final do evento, reforçou a inquietação em relação ao papel do museu como agente de desenvolvimento. Fernández Guido ([1972] 2012, p. 137) ressalta no início de seu texto que as reflexões foram permeadas por questões relacionadas ao território e à capacidade da instituição em dialogar com o contemporâneo: “Será que o museu, como instituição de ensino e difusão de conhecimento científico e cultural, é capaz de enfrentar os desafios impostos pelo desenvolvimento econômico e social na América Latina hoje?”.

O desenvolvimento na região foi um foco nas discussões econômicas internacionais na segunda metade do século XX, levantando a necessidade de refletir sobre como os países latino-americanos poderiam alcançar o nível de desenvolvimento dos países europeus e dos Estados Unidos. Influenciados pelo pensamento de organizações supranacionais voltadas para a região, como a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), criada pela ONU em 1948

²³ “La función básica de los museos es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre-individuo y hombre social” (UNESCO, 1972, p. 49)

para avaliar e organizar estratégias de desenvolvimento econômico e social para a região (ALMEIDA FILHO; CORREA, 2011, p. 106), os participantes perceberam que a instituição museal deveria se posicionar como agente de mudança na região, respondendo aos problemas específicos enfrentados por seus países com a consolidação de museus engajados²⁴.

A reflexão sobre o museu integral foi apresentada em um texto do professor Mario Egídio Teruggi como resultado de uma epifania coletiva. De acordo com o artigo publicado na revista *Museum* (1973), Teruggi, que era chefe da Divisão de Mineralogia e Petrologia do Museo de La Plata, na Argentina, e coordenador do debate sobre “Museus e o desenvolvimento científico e tecnológico”, propôs o termo após vários dias de discussões sobre o conceito de museu para uma sociedade em processo de desenvolvimento²⁵:

Nós, museólogos, sentíamos um gosto de cinzas na boca e queríamos nos livrar dele. Adivinhamos que essa era a principal questão da Mesa-Redonda, para a qual uma solução tinha de ser encontrada. A resposta recaiu sobre a ideia do museu integral. Ela amadureceu e ganhou consistência com o passar dos dias, e tomou forma final como um novo conceito museológico - revolucionário, uma vez que se afasta das linhas e dos limites tradicionais do nosso museu. Foi a resposta da Mesa-Redonda à crise na América Latina, mas, sem dúvida, essa nova noção será aplicada a outras partes do mundo (desenvolvido ou em desenvolvimento), pois ricos e pobres são indistintamente afetados ou ameaçados pelas inovações e revoluções científicas e tecnológicas de hoje (TERUGGI, 1973, p. 130, trad. nossa)²⁶.

Esse conceito “revolucionário” de museu foi construído coletivamente como expressão de uma produção de conhecimento a partir de uma perspectiva regional, subvertendo o sentido dos saberes produzidos. Os participantes, vistos pela perspectiva da colonialidade como o “povo tumultuado” mencionado por

²⁴ A questão do desenvolvimento também era um foco nas discussões internacionais, resultando na produção de documentos como a “Declaração sobre Progresso e Desenvolvimento Social”, adotada durante a Assembleia Geral das Nações Unidas em 1969.

²⁵ Mario E. Teruggi conduziu o debate sobre “Museus e o desenvolvimento científico e tecnológico” como substituto do professor Federico Pannier, biólogo e membro do *Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas* (CONICIT) da Venezuela, que não compareceu ao evento. Os motivos de sua ausência não foram mencionados nem no relatório nem na publicação da revista *Museum*.

²⁶ “We museologists had a taste of ashes in our mouths and we wanted to get rid of it. We divined that this was the major question before the round table and that a solution to it had to be found. The answer hit on was the idea of the integral museum. It ripened and gained substance as the days went by until it took final shape as a new museological concept-revolutionary, even, since it gets right away from the traditional lines and limits of our museum. It was the round table’s answer to the crisis in Latin America, but unquestionably this new notion will be applicable in other parts of the world (developed or developing), since wealthy and indigent alike are affected or threatened by today’s scientific and technological innovations and revolutions” (TERUGGI, 1973, p. 130).

Juvêncio del Valle ([1972] 2012, p. 112), se dirigiram ao que Mignolo (2007, p. 316) chamou de desobediência política e epistêmica. Ao elaborarem um conceito de museu integral com base nas experiências e subjetividades afirmadas durante o debate nesse contexto político e identitário, seus agentes o contrapuseram à universalidade do conhecimento, mesmo estando apoiados em um saber eurocentrado de museu e patrimônio.

Esses participantes empenharam-se em criar recomendações que atendessem às demandas da região, que era percebida como parte do sistema econômico global composto por nações subdesenvolvidas, também conhecidas no período como “Terceiro Mundo”, e consideradas atrasadas em relação às nações desenvolvidas da Europa e dos Estados Unidos. A epistemologia liminar, um conhecimento produzido como fissuras nas fronteiras na tentativa de compensar a diferença colonial, transforma o território da América Latina, abordado durante a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em um espaço de enunciação, um “desejo por formas subalternas de pensamento” (MIGNOLO, 2020, p. 140). Essa forma subalterna de pensar poderia servir como um catalisador, sendo utilizada como modelo para possíveis caminhos, tanto nos países desenvolvidos quanto em desenvolvimento.

Entretanto, na construção dos meios para engajar o público em seu próprio mundo, não foi prevista a participação direta desse Outro cultural nas ações, evidenciando uma tensão entre a visão tradicional de museu e a necessidade de um novo paradigma mais inclusivo e participativo. No texto das resoluções, o museu integrado é descrito como aquele que proporcionará à comunidade uma visão abrangente de seu ambiente natural e cultural, e os museus são considerados os principais responsáveis por aumentar a conscientização sobre os problemas enfrentados nas áreas rurais, por meio de exposições e pela criação de novas instituições. Nas entrelinhas dos registros da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, tanto no documento de Resoluções quanto no de Recomendações para a Unesco, pode-se observar a expectativa de passividade por parte da comunidade no processo, enquanto o museu assume o protagonismo na transformação da realidade.

No fim dos trabalhos da Mesa-Redonda de Santiago, o convite à participação é renovador, porém restrito. A comunidade é convocada a adentrar

ao território do museu moderno, com um diálogo constituído para facilitar a compreensão da narrativa ali circunscrita, porém com margens limitadas de participação. Se a comunidade se reconhecesse e se identificasse com essa narrativa, o objetivo da ocupação seria alcançado: a homogeneização e a universalização do conhecimento seriam aceitas por todos, mesmo que o passado desse Outro cultural fosse mais uma vez ocultado. O Outro cultural seria então bem-vindo ao roteiro do museu moderno como espectador, encaixado na moldura do visitante participativo e colaborador.

De acordo com Bruno Brulon Soares (2020), o conceito de museu integral, como o entendemos hoje, é fruto de uma apropriação cultural, um conceito “híbrido” que reflete as necessidades e utopias da região, mas é também a projeção de concepções eurocêntricas sobre museus e estados-nação na América Latina. Mesmo com restrições, a proposta do conceito de museu integral como estratégia de modificação do trabalho com a memória promovido até então pelas instituições participantes provocou a reflexão sobre a necessidade de construção de outras metodologias para as narrativas plurais de grupos representantes das comunidades de Abya Yala/América Latina:

Para que os subalternizados adentrassem aos museus como protagonistas, e não mais como um elemento exótico, era necessário entender esses sujeitos como produtores de conhecimento histórico, como corpos que contêm repertórios que não estão encerrados no passado. Nesse sentido, associar a noção de integral à de território permite pensar o Museu Integral como algo que remeta a uma nova estrutura de museu a ser pensada à luz do processo dialógico proposto por Paulo Freire, de filiação à pedagogia libertadora, que tomasse como princípio a transformação da sociedade nas suas estruturas desiguais e de opressão a partir de uma práxis libertadora, numa correspondência objetiva entre o pensamento freiriano e as práticas museológicas (SOUZA, 2020, p. 16).

De acordo com Varine-Bohan (1995), os resultados dos debates tiveram impacto nos museus e em seus agentes, modificando o trabalho dessas instituições museais ao adotar a “doutrina de Santiago” na ação com o patrimônio cultural e natural. O museu passou a desempenhar um papel libertador das forças criativas da sociedade, utilizando o patrimônio como fonte de desenvolvimento.

A atualização da função social do museu incluiu reflexões sobre o trabalho com a temporalidade e a abordagem do passado, e a proposta de mudança na temporalidade do museu refletiu as lutas e discussões que ocorriam no Chile e

em outros lugares, com diferentes visões de futuro. Isso resultou em uma nova imagem do museu, que deveria estar intimamente ligado ao presente e ao futuro da comunidade, em contraste com uma atuação anteriormente voltada principalmente para o passado e aspectos acadêmicos, como mencionado por Grete Mostny no texto publicado no *Noticiário Mensual* do Museu Nacional de História Natural: “intimamente ligada ao presente e ao futuro da comunidade, e não só a seu passado ou a aspectos acadêmicos, como tem sido até agora sua atuação na maioria dos casos” (MOSTNY GLASER, 1972, p. 3, trad. nossa)²⁷.

De acordo com as discussões registradas na Revista *Museum* (1973) pelos participantes da mesa, a proposta do museu integral exigiria um olhar político sobre as temporalidades abrangidas no museu. Isso implicaria em reabrir o passado e realocar o foco no presente, criando assim possibilidades de futuro em consonância com outras visões:

Na dimensão temporal, o museu é um vetor que começa no presente e cujo fim está no passado. Com o consenso da Mesa-Redonda de que o museu deve assumir um papel no desenvolvimento, pretende-se simplesmente inverter o sentido do vetor temporal, cujo ponto de partida se situa agora em algum momento do passado, mas cuja extremidade, a “ponta da seta”, chega ao presente e até mesmo o ultrapassa na direção do futuro (TERUGGI, 1973, p. 131-132, trad. nossa)²⁸.

No artigo de Grete Mostny Glaser para a Revista *Museum* (1973), foi ressaltado que a discussão iniciada para museus e museólogos latino-americanos transcendeu a região e abordou a desigualdade como denominador comum. No preâmbulo das resoluções do evento, foi reafirmado que as sociedades “subdesenvolvidas” enfrentavam problemas interligados ao desequilíbrio de desenvolvimento entre as nações e às situações de injustiça social resultantes desse cenário. Essa perspectiva também estava presente nas

²⁷ “La definición de lo que es un museo – un servicio a la comunidad – ha sido reconfirmado y más, todavía, con la definición del Museo Integrado, que salió de las discusiones sostenidas durante diez días, resultó una imagen nueva de esta institución, que deberá ser íntimamente ligada al presente y futuro de la comunidad y no sólo a su pasado o a aspectos académicos como ha sido hasta ahora su actuación en la mayoría de los casos” (MOSTNY GLASER, 1972, P. 3).

²⁸ “In the temporal dimension, the museum is a vector which starts in the present and whose far end is in the past. With the round table’s agreement that the museum should take on a role in development, it is simply intended to inverse the direction of the temporal vector which we now get with its starting point at some moment in the past, with its far end, the ‘arrowhead’, reaching the present and even beyond it into the future” (TERUGGI, 1973, p. 131-132).

resoluções finais do evento, destacando o momento de crise vivenciado pela humanidade:

A tecnologia proporcionou um desenvolvimento gigantesco para a civilização, que não foi acompanhado pelo desenvolvimento cultural. Essa situação gerou um desequilíbrio entre países que alcançaram um grande desenvolvimento material e os outros, marginalizados e oprimidos ao longo de sua história. Os problemas revelados pela sociedade contemporânea estão, na sua maioria, enraizados em situações de injustiça e não podem ser solucionados até que essas injustiças sejam corrigidas (UNESCO, 1973, p. 198, trad. nossa)²⁹.

O momento em que a Mesa-Redonda de Santiago foi realizada era de crise, e sua potência rompeu os horizontes de expectativa ao ativar espaços de experiência que eram subalternizados no meio museológico, criando assim outras experiências temporais. De acordo com Koselleck (2006, p. 309-313), na experiência, ocorre a fusão tanto da elaboração racional quanto das formas inconscientes de comportamento, que não estão mais presentes, ou não precisam mais estar presentes, no conhecimento. A tensão com a expectativa, compreendida como o futuro elaborado no presente, suscita novas soluções e faz emergir o tempo histórico. No processo de elaboração e reelaboração do documento da Mesa-Redonda de Santiago, conforme registrado nos documentos, surgiram novas possibilidades para o roteiro do museu moderno.

O desequilíbrio entre desenvolvimento e desigualdade, bem como a diversidade de propostas de articulação social, ocasionaram fraturas políticas e sociais em várias nações dessa região. No caso do Chile, essa fratura resultou em uma ditadura militar a partir de 11 de setembro de 1973, quando um golpe de Estado orquestrado pela elite econômica chilena e pelo setor militar conservador, com o apoio dos Estados Unidos, levou à deposição do governo eleito, ao suicídio do presidente Salvador Allende e à tomada de poder por uma junta militar (MENDES, 2013, p. 182).

A museóloga mexicana María Florencia Puebla Antequera (2015, p. 243) relacionou as ditaduras estabelecidas na região da América Latina com a

²⁹ *"That technology has produced an enormous advance of civilization which is not matched by cultural development; that this has led to an imbalance between the countries which have achieved great material development and others which remain on the periphery of development and are still enslaved as a result of their history; that most of the problems revealed by contemporary society have their roots in situations of injustice and cannot be solved until those injustices are rectified"* (UNESCO, 1973, p. 198).

impossibilidade de disseminação das propostas de Santiago e das demandas de representação social, política e cultural que surgiram na museologia nesse período. Mesmo no Chile, segundo o pesquisador Alan Trampe³⁰, quarenta anos após a sua realização, a memória da Mesa-Redonda ainda não tinha grande difusão devido à articulação política posterior. De acordo com Trampe, “até alguns anos atrás, eram muito poucas as pessoas que sabiam sobre ela e suas repercussões, e embora esse número tenha aumentado atualmente, ainda não há um reconhecimento adequado de sua importância e contribuição para a museologia” (TRAMPE, 2012, p. 103).

A fratura nas instituições democráticas marcou a desestruturação de uma temporalidade em que o horizonte de expectativas estava aberto para a construção de outros futuros presentes. Em vez disso, houve a consolidação de um presente moldado pela percepção das condições sociais e culturais como inalteráveis, voltado para um projeto específico de interpretação do passado presente. Varine-Bohan (2012, p. 112) também considerou que o movimento conservador deflagrado na América Latina no período dificultou a concretização das resoluções estabelecidas no encontro para a região.

Compreender que o tempo no museu é também um tempo político foi fundamental para a transformação das representações de museu, memória e patrimônio nos documentos resultantes do evento. As relações educativas no espaço museal, sob uma perspectiva de pluralidade comunicativa, contribuíram para a desconstrução do Outro cultural. O diálogo estabeleceu objetivos para a modificação do museu e sua adaptação aos problemas específicos da região, buscando atender às demandas do presente. Essa instituição, como palco e veículo de transmissão, continuou a desempenhar um papel fundamental no roteiro ocidental moderno.

³⁰ Alan Trampe, formado em Teoria e História da Arte pela Universidade do Chile, assumiu o cargo de subdiretor nacional de Museus do Serviço Nacional do Patrimônio Cultural do Ministério das Culturas, das Artes e do Patrimônio do Chile em 2001. Ele ainda ocupa essa posição em 2023. Além disso, Alan Trampe foi presidente do Programa Ibermuseus no triênio 2019-2021. Fonte: <http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/noticias/chile-assume-a-presidencia-do-programa-ibermuseus-no-trienio-2019-2021/> (acesso em 13 ago. 2020).

Segundo Mignolo (2021), a Mesa-Redonda de Santiago do Chile alterou os termos, mas não os agentes do debate³¹. Nas discussões sobre o museu integral, os participantes se apropriaram da possibilidade de serem geradores de outras realidades, reafirmando essas ideias nos diálogos posteriores baseados nas premissas estabelecidas nas resoluções do evento. O território de memória desses museus ainda seria legítimo, mesmo sendo resultado da pilhagem dos povos convidados a entrar e se formar nesses espaços.

1.3 O MUSEU COMO POSSIBILIDADE DE FUTUROS

Apesar das definições mais abrangentes de museu promovidas pelo ICOM, estas não conseguiram abarcar as nuances e a diversidade de manifestações que exigem, ao longo do tempo, a recuperação de suas memórias territoriais. As respostas dadas às demandas impulsionaram a ampliação das fronteiras museais e a “renovação” da museologia a partir da década de 1970 (DUARTE, 2013, p. 103). Nesse contexto, foram adicionados termos como “função social”, “comunitário”, “integral” e “participativo” ao universo museológico. A partir do movimento conhecido como Nova Museologia, ocorreu o reconhecimento e a promoção de outras formas museais, incluindo os museus comunitários.

De acordo com a pesquisa de Inês Gouveia e Mario Chagas (2015, p. 15-16), museólogos brasileiros que discutem a nova museologia, essa abordagem englobou diferentes correntes em sua origem, como a museologia popular, a ecomuseologia e a museologia comunitária. Os autores afirmam que, a partir da década de 1990, as denominações “Museologia Social” e “Sociomuseologia” gradualmente substituíram o termo “Nova Museologia” nos debates sobre a atuação comunitária das instituições museais. Em contraste com uma prática patrimonial centrada em um passado distante, moldado pelo Estado, a museologia social é uma prática voltada para a vida, comprometida com:

[...] a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos

³¹ FUNDACIÓN TYPÁ. Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo / Laboratorio TyPA 2021 [Vídeo]. Buenos Aires, Argentina, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U&t=1269s. Acesso em: 29 abril de 2021.

sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros (CHAGAS; GOUVEIA, 2015, p. 17).

Nessa mesma perspectiva, a antropóloga e museóloga colombiana Angelica Nuñez (2013, p. 11) define que a museologia social e comunitária se constrói a partir de pressupostos teóricos e metodológicos que contemplam a investigação participativa, sendo efetivados: “na valorização, na gestão de coleções e no planejamento de exposições que permitam a realização de projetos coletivos, concebidos desde e para as comunidades, a partir de seus próprios referenciais, de sua estética e da sua forma de pensar” (NÚÑEZ, 2013, p. 11, trad. nossa)³².

Em Abya Yala/América Ladina, a diversidade de seus povos e culturas, a historicidade da formação e os significados atribuídos ao conceito de América Latina refletem a complexidade da discussão sobre a formação desse patrimônio. As tentativas de neutralização dos processos históricos criaram uma “forma” estética possível de ser apresentada como modelo cultural da região: uma América Latina unida pela diversidade ou em uma idílica “mestiçagem” do branco, dos povos originários e dos descendentes de África, sem problemáticas ou conflitos, silenciando os grupos sociais racializados pelo colonialismo.

Buscando responder à complexidade relacionada à formação desta região, o antropólogo colombiano Arturo Escobar (2012, p. 93) discute outras possibilidades de vivenciar o território, onde seus componentes estão inter-relacionados e se constituem por e com o todo que existe. Esses mundos relacionais lutam contra a homogeneização proposta por uma ideia de universal: “nas palavras do pensamento zapatista, se trata de lutas por um mundo onde caibam muitos mundos, ou seja, lutando pela defesa do pluriverso” (ESCOBAR, 2012, p. 93, trad. nossa)³³.

Os povos considerados “sem história” na modernidade permaneceram, se modificaram e resistiram ao apagamento por meio da memória presente em seus corpos, com seus conhecimentos transmitidos em redes de interação social por

³² “[...] desarrollo de conceptos y metodologías de investigación participativa, valoración, manejo de colecciones y diseño de exposiciones que permitan llevar a cabo proyectos colectivos, concebidos desde y para las comunidades, a partir de sus propios referentes, estética y formas de pensar” (NÚÑEZ, 2013, p. 11).

³³ “En palabras del pensamiento zapatista, se trata de luchas por un mundo en que quepan muchos mundos, es decir, lucha por la defensa del pluriverso” (ESCOBAR, 2012, p. 93).

meio de performances. Segundo Mignolo (2007), apesar das tentativas de homogeneização ocorridas durante o processo de colonização da América Latina e da construção de uma geopolítica eurocêntrica que categorizou a região com base na diferença colonial, outras manifestações resistiram nas fronteiras da história, disputando narrativas e equilibrando a diferença colonial. “As ideias não estão mortas: elas sobrevivem nos corpos, pois são parte da vida” (MIGNOLO, 2007, p. 35, trad. nossa). “As ideias não são mortas: sobrevivem nos corpos, pois fazem parte da vida (MIGNOLO, 2007, p. 35, trad. nossa)³⁴.

A transmutação desse roteiro colonial/moderno ocorre por meio da reavaliação dos significados enraizados na constituição dos museus nos séculos XIX e XX na região. Partindo do padrão institucional internalizado na sociedade, busca-se transformá-lo. Conforme mencionado anteriormente, Diana Taylor (2013, p. 66) argumenta que o roteiro retoma o que já está presente, o que é imutável, transmitindo valores aparentemente fixos, mas não sendo uma ação mimética. Esse roteiro museológico é reativado no contexto dos museus comunitários, sendo citado, contestado, historicizado e extrapolado em suas práticas e derivações.

Nas resoluções finais da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), uma das recomendações para aumentar a conscientização sobre os problemas urbanos na região era a proposta do Museu Nacional de Antropologia da Cidade do México (MNA) de realizar uma exposição temporária relevante para a América Latina, utilizando as técnicas museológicas do museu integrado. Essa proposta foi apresentada durante os debates sobre o papel dos museus em relação aos problemas urbanos na América Latina pelo representante do México, Mario Vázquez, na época vice-diretor do Museu Nacional de Antropologia do México.

Ao retornar à instituição de origem, Mario Vázquez apresentou o projeto à direção do Instituto Nacional de Antropologia e História (INAH), que é o órgão responsável pela gestão do Museu Nacional de Antropologia (MNA). A partir desse impulso inicial voltado para a função social do museu, foram criadas ações realizadas pela instituição entre as décadas de 1970 e 1990, como o projeto da

³⁴ “[...] *con todo, las ideas no se matan: sobreviven en los cuerpos, pues son parte de la vida*” (MIGNOLO, 2007, p. 35)

Casa del Museo, o Programa Nacional de Museus Escolares, o Programa para o Desenvolvimento da Função Educativa dos Museus (PROFEDEM) e o Programa Nacional de Museus Comunitários (OLIVEIRA, 2015, p. 124).

As instituições federais mexicanas de pesquisa e cultura conferiram a legitimidade necessária para elaborar ações de desenvolvimento social junto a grupos subalternizados, como foi o caso do INAH. Com o suporte da estrutura institucional do MNA, foi possível iniciar a implementação de ações inspiradas no conceito de museu integral discutido na Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Segundo VARINE-BOHAN (2012, p. 142), no México, as experiências da *Casa del Museo*, dos museus locais e até mesmo dos museus escolares devem muito à doutrina do museu integral: “é certo que muitos museólogos, na América Latina e alhures, refletiram e continuaram a refletir segundo as mesmas diretrizes”.

Com a construção de espaços expositivos e atividades culturais em bairros considerados marginalizados da Cidade do México, o projeto do MNA buscou discutir e reelaborar narrativas históricas, tornando-se o início de uma sequência de eventos que transformaram as possibilidades da prática museal. A partir da proposta original de uma exposição sobre os problemas enfrentados na América Latina contemporânea, sugerida na Mesa-Redonda de Santiago do Chile, desdobraram-se experiências e oportunidades para refletir sobre a história dessas comunidades.

Mesmo com suas diferenças, a iniciativa foi mencionada como um projeto impulsionador dos museus comunitários no México por autores como Hugues de Varine-Bohan (2012) e Mirian Arroyo (1992). Raúl Méndez Lugo (2008) afirmou que esse projeto estabeleceu bases teóricas para a construção de outros museus comunitários no México:

A *Casa del Museo* se estendeu a diversas colônias populares da Cidade do México durante oito anos, onde produziu uma concepção teórico-metodológica que posteriormente resultaria na aparição do museu comunitário em diversas regiões da república mexicana (MÉNDEZ LUGO, 2008, p. 7, trad. nossa)³⁵.

³⁵ “*La Casa del Museo se extendió a varias colonias populares de la Ciudad de México durante 8 años, lo cual produjo una concepción teórico-metodológica de lo que posteriormente derivaría en la aparición del museo comunitario en diversas regiones de la república mexicana*” (MÉNDEZ LUGO, 2008, p. 7).

Os museus comunitários citados por Méndez Lugo foram criados a partir da década de 1980, principalmente por comunidades localizadas na região de Oaxaca. As ações dessas instituições foram desenvolvidas em colaboração com ou por comunidades e grupos subalternizados para a criação do que seriam denominados museus comunitários, ocupando seus territórios de memória com base nas diretrizes estabelecidas pelo roteiro do museu moderno.

1.3.1 *Casa del Museo*

O projeto *Casa del Museo*, realizado entre 1972 e 1980, focou na criação de exposições temporárias e itinerantes que abordavam temas relacionados à memória e ao patrimônio cultural das comunidades. Buscava-se a participação de representantes de bairros da zona metropolitana da Cidade do México e oferecia atividades culturais em regiões periféricas, como cursos de formação para professores e espetáculos teatrais. Segundo o pesquisador mexicano Raul Méndez Lugo (2008, p. 09), essas ações, originadas nas esferas governamentais, impulsionaram os museus organizados “com e para a comunidade”.

Uma equipe interdisciplinar foi formada para desenvolver ações, programas e projetos em resposta às demandas das comunidades e aos debates sobre museus. Mario Vázquez, museólogo, assumiu a direção; a arquiteta Coral Ordoñez supervisionou o projeto; a psicóloga Karin Wriedt e, posteriormente, as antropólogas Lilia González e Catalina Denman foram responsáveis pela pesquisa; Cristina Antúnez cuidou da administração; a professora Miriam Arroyo, com o apoio do professor Margarito Mancilla, encarregou-se da promoção e difusão do projeto nas comunidades atendidas. De acordo com a antropóloga Letícia Pérez Castellanos (2022, p. 110), a equipe do projeto também contou com a assessoria do antropólogo Guillermo Bonfil, do arquiteto González el Pozo, do sociólogo Raúl Benítez Zenteno e do economista Sergio de la Peña.

A documentação disponível sobre a experiência da *Casa del Museo* é limitada e encontram-se poucos registros nas plataformas de consulta do acervo do INAH. Apesar disso, essa experiência é considerada uma pedra fundamental da museologia social em Abya Yala/América Ladina (BRULON, 2020, PÉREZ RUIZ, 2008), mesmo que não haja registros sistemáticos disponíveis sobre o trabalho realizado nas duas comunidades atendidas pelo projeto.

Para embasar a discussão, utilizo dois artigos escritos por membros da equipe: um escrito pela arquiteta supervisora do projeto, Coral Ordoñez Garcia, publicado na revista *Museum* em 1975, que relata a experiência inicial da *Casa del Museo* na zona do Observatório; e o outro, de Cristina Antúnez (2014), publicado na *Gaceta de Museos* como uma homenagem a Mario Vázquez³⁶.

Segundo Cristina Antúnez (2014), a proposta original da *Casa del Museo* tinha como objetivo principal promover uma mudança de atitude da população da Cidade do México em relação a si mesma e ao MNA. Isso incluía sensibilizar a população sobre a presença do museu na comunidade e criar estratégias para romper a estrutura rígida, burocrática e elitista da instituição. Além disso, buscava-se “integrar-se na vida cotidiana da comunidade, colocando o passado a serviço do presente” (ANTÚNEZ, 2014, p. 53).

Essa busca por romper com a rigidez do espaço museal também estava presente no projeto arquitetônico da *Casa del Museo*. A primeira versão do museu, projetada por Coral Ordoñez García, foi concebida para ser montada nos espaços escolhidos nas comunidades atendidas, utilizando uma estrutura poligonal composta por três módulos portáteis. Essa abordagem facilitava o transporte, a desmontagem e possíveis adaptações do espaço. Seria montado pela primeira vez na zona do Observatório, uma ocupação urbana na região metropolitana da Cidade do México, tinha como objetivo proporcionar certa autonomia aos visitantes. Nas palavras da idealizadora do projeto arquitetônico: “as exposições foram projetadas para permitir que os visitantes façam as coisas sozinhos, desempenhem um papel ativo ou inventem novos jogos” (ORDOÑEZ GARCÍA, 1975, p. 72)³⁷.

A proposta da primeira exposição da *Casa del Museo*, intitulada “*Donde vives: La ciudad de México*”, era aproximar a história do México das pessoas que viviam na zona do Observatório. A seleção dos temas abordados na mostra foi feita pela equipe do MNA, que optou por discutir questões como imigração,

³⁶ Também foram relevantes para a análise das narrativas sobre o projeto da *Casa del Museo* os estudos realizados pela pesquisadora Letícia Pérez Castellanos, professora de museologia na Escola Nacional de Conservação, Restauração e Museografia da INAH. Em sua tese de doutorado em Ciências Antropológicas, defendida em 2020, ela dedicou-se ao tema e apresentou novos elementos com base na documentação que ela consultou no local.

³⁷ “The exhibits were designed to allow the visitors to do things themselves, to play an active part or to invent new game” (ORDOÑEZ GARCIA, 1975, P. 72).

ocupação de territórios, alimentação e identidades da comunidade. Conforme relatado por Coral Ordoñez García (1975), os visitantes eram encorajados a interagir com alguns objetos da exposição, como o *huéhuatl*, um instrumento de percussão pré-hispânico pertencente ao acervo do museu.

Para Mario Rufer (2010, p. 19), os espaços museais, especialmente aqueles voltados para a história nacional durante o século XIX e a primeira metade do século XX, exploravam a distância entre o passado remoto e o tempo presente, criando narrativas baseadas na ideia de distanciamento e ruptura, onde a “marca no presente era corroída pela força do progresso, indústria, mercadoria e desenvolvimento”. Embora a *Casa del Museo* não fosse um museu propriamente dito, mas sim um projeto com começo, meio e fim, em seu estágio inicial dialogou com as estruturas de comunicação museológica, retomando as grandes narrativas dos museus modernos do Ocidente e voltando aos tempos pré-hispânicos para representar as experiências das comunidades.

Uma das obras expostas na *Casa del Museo* foi o Códice Boturini, também conhecido como “Tira de peregrinação dos astecas”. Esse documento do século XVI é composto por vinte e duas lâminas que retratam a história da migração do povo mexica até o Valle de Anáhuac e a fundação de Tenochtitlan. Essa obra foi incorporada a uma narrativa que relacionava o problema de moradia dos povos pré-hispânicos durante seus processos migratórios com os desafios enfrentados pelos moradores da região ao migrarem do campo para a cidade, ambos considerados “posseiros”. A exposição reforçou a questão de que os moradores do Observatório não eram reconhecidos como proprietários de suas terras e moradias pelo Estado.

Nessa primeira ação, os moradores do bairro Observatório participaram ativamente do projeto ao visitar os espaços e participar das ações desenvolvidas. Embora não tenham contribuído diretamente na construção criativa, as visitas ampliaram suas perspectivas sobre os temas de pesquisa abordados na instituição. Para aqueles que trabalham e vivem distantes de centros culturais, visitar um museu implica em disponibilidade de tempo, locomoção e considerações econômicas, como custos de ingresso, transporte e alimentação. A exposição na zona do Observatório eliminou muitos desses obstáculos para os moradores.

De acordo com os registros de Coral Ordoñez García (1975, p. 72), a exposição atraiu um número significativo de visitantes diariamente, com uma média de 400 crianças durante a manhã e início da tarde. No entanto, a equipe do projeto percebeu que as pessoas mais velhas na comunidade não se envolveram com as atividades desenvolvidas da maneira que esperavam: “olham à distância, uns com ar de indiferença, outros com sorrisos tolerantes” (ORDOÑEZ GARCÍA, 1975, p. 72, trad. nossa)³⁸.

Os agentes dessa comunidade não são retratados nos relatos daqueles que participaram do projeto como portadores de culturas, histórias ou passados. O objetivo do projeto era permitir que essas pessoas se identificassem com o “seu passado histórico”, que não incluía as memórias dos moradores do Observatório. Trazer o passado para o presente era oferecer o projeto como uma dádiva para aqueles que eram retratados como pessoas miseráveis e que nem mesmo possuíam suas próprias histórias. Como mencionado por Ordoñez García (1975, p. 77, trad. nossa), “um dia, quando esses posseiros, esses grileiros, tiverem que se mudar para outro lugar, talvez junto com seus trapos e farrapos e suas paredes de papelão, eles levarão a *Casa del Museo* com eles em suas viagens, como a única coisa realmente deles”³⁹.

Na autoavaliação realizada pela equipe após a conclusão da primeira etapa do projeto em 1975, foi reconhecida a extrema importância do distanciamento da comunidade, conforme relatado por Cristina Antúnez (2014, p. 56). Na zona do Observatório, a implantação da *Casa del Museo* como uma “presença em si mesma, com a intenção de obter posteriormente a colaboração dos cidadãos”, dificultou a relação entre a equipe do MNA e os moradores. Nessa primeira performance museal da *Casa del Museo* descrita nos textos de Coral Ordoñez García (1975) e Cristina Antúnez (2014), não houve espaço para a escuta dos repertórios da comunidade atendida, nem para os arquivos

³⁸ “The adults who come, being less ready to accept any change in the way they live, look on at a distance, some of them with an air of indifference, others with tolerant smiles” (ORDOÑEZ GARCÍA, 1975, p. 72).

³⁹ “One day, when these squatters, these land-grabbers, have to move on somewhere else, perhaps along with their rags and tatters and their cardboard walls they will take the *Casa del Museo* with them on their travels, as the only thing really their” (ORDOÑEZ GARCÍA, 1975, p. 77).

acumulados por sujeitos considerados distantes, desconhecidos e desconfiados, tampouco houve um processo de abordagem dos interesses dos moradores.

Na proposta inicial da *Casa del Museo*, a segunda fase do projeto seria desenvolvida em duas sedes entre 1976 e 1980: nas colônias Pedregal de Santo Domingo de los Reyes e Ajusco Huayamilpas, na região sul da Cidade do México, e na cidade de Nezahualcóyotl, que faz parte da região metropolitana da capital. No entanto, somente as ações com as colônias Pedregal de Santo Domingo e Ajusco Huayamilpas foram efetivamente concretizadas. A equipe do projeto optou por começar pela comunidade de Santo Domingo, considerada “homogênea” em termos sociais e econômicos, e que já possuía uma organização comunitária prévia. Isso facilitaria o envolvimento da “Casa” com os moradores, que eram participativos e orgulhosos do que faziam, resolvendo problemas por conta própria (ANTÚNEZ, 2014, p. 57).

Com o intuito de evitar a repetição do distanciamento ocorrido entre o projeto e a comunidade da zona do Observatório, os objetivos foram atualizados: a *Casa del Museo* deveria ser aceita pela comunidade antes de se instalar na região; os adultos deveriam ser envolvidos nas ações; e o trabalho deveria ser realizado de forma conjunta, visando “estabelecer um programa condizente com os problemas, interesses e realidade do lugar (ANTÚNEZ, 2014, p. 56)⁴⁰.

Cristina Antúnez (2014) relata que, para se aproximar da comunidade, a equipe do projeto foi ao encontro dos moradores nesses espaços coletivos, e uma das estratégias utilizadas foi abordar e conversar com aqueles que se concentravam na fila de distribuição de leite no centro comunitário do bairro. Segundo ela, “foi justamente aproveitando essa atividade que conseguiram estabelecer contato direto com um bom número de membros da população, o que possibilitou a promoção do projeto, a conquista da aceitação e, finalmente, a participação dos moradores” (ANTÚNEZ, 2014, p. 57, trad. nossa)⁴¹.

Para Pérez Castellanos (2020), foi devido a esse esforço persistente da equipe do MNA ao longo de vários meses que a população se envolveu na

⁴⁰ “[...] para lograr establecer un programa consecuente con los problemas, intereses y realidad del lugar” (ANTÚNEZ, 2014, p. 56).

⁴¹ “Fue precisamente al aprovechar esta actividad como entramos en contacto directo con un buen número de miembros de la población, lo cual nos permitió promover nuestro proyecto, lograr la aceptación y a la postre su participación” (ANTÚNEZ, 2014, p. 57)

produção, escolha de temas e formatos para o novo espaço, transformando as representantes do MNA em facilitadoras dos processos decisórios. A comunidade, composta principalmente por mulheres, teve a responsabilidade de selecionar apenas um dos três módulos para uso. Essas mulheres também “dirigiram a instalação, decidiram as temáticas das exposições, contribuíram com materiais para sua autorrepresentação e gerenciaram o horário de abertura do espaço desde as cinco da manhã, entre outras coisas” (PÉREZ CASTELLANOS, 2020, p. 750-751, trad. nossa)⁴².

Os temas selecionados pelos participantes para a exposição intitulada “*Historia de Santo Domingo*” estavam diretamente relacionados ao cotidiano da comunidade. A partir dos diálogos com a equipe, surgiu a proposta de uma exposição que abordasse o processo de migração dos moradores e sua fixação na região de Santo Domingo. A mostra foi realizada nas paredes da escola do bairro, utilizando materiais simples, como arames, prendedores de roupa e papelão protegidos em bolsas de acetato para preservação (ANTÚNEZ, 2014, p. 57). De acordo com Cristina Antúnez (2014, p. 59), o projeto foi desenvolvido em diferentes espaços da comunidade, em colaboração direta com seus membros. Essa colaboração envolveu a participação na escolha dos temas das exposições, a organização de oficinas e grupos de estudo, o planejamento das atividades dentro e fora do espaço, como visitas a museus e zonas arqueológicas, e a documentação das experiências e conhecimentos das comunidades.

A exposição representou a possibilidade de apresentar “passados” diferentes dos expostos no MNA. Foi uma narrativa em primeira pessoa do plural, contada pela própria comunidade, que utilizou seus arquivos pessoais, como fotografias e ilustrações, como meio de comunicação. Esses arquivos retratavam a vida na Colônia. Conforme Pérez Castellanos (2022, p. 117, trad. nossa), “na exposição História da Colônia, a população estava determinada a contar a sua história a partir das suas referências. A mostra abordou a ocupação do Pedregal,

⁴² “[...] dirigieron su instalación, decidieron las temáticas de las exposiciones, aportaron materiales para auto representarse, gestionaron el horario de apertura del espacio desde las cinco de la mañana, entre otras cosas” (PÉREZ CASTELLANOS, 2020, P. 750-751).

a luta pela obtenção de serviços e os conflitos entre as autoridades e os moradores da colônia”⁴³.

O roteiro do museu moderno, que foi replicado com alterações na primeira fase do projeto e não foi bem recebido pela comunidade da zona do Observatório, foi completamente invertido e reestruturado com e para Santo Domingo. Isso incluiu mudanças no conteúdo das atividades, nos agentes responsáveis, na estrutura física da *Casa del Museo* e na forma de construir a exposição e o espaço.

Através do trabalho conjunto com as moradoras de Santo Domingo, o projeto foi capaz de repensar e desenvolver novas estratégias para a museologia. Essa ação legitimou o sentimento de pertencimento dos moradores a uma história presente, que foi ressignificada no cotidiano da população. O passado de Santo Domingo não se encaixava nas peças do acervo do MNA, nem mesmo no discurso dos especialistas. Esse passado foi trazido para o presente como uma possibilidade, construindo suas memórias em primeira pessoa do plural por meio dos relatos dos moradores.

Apesar dos poucos registros efetivados, a experiência temporal da comunidade na *Casa del Museo* foi reconhecida e transformada em conhecimento. Mesmo sem os registros sobre as permanências da *Casa del Museo*, é possível considerar a hipótese de que a ação tenha se transformado em uma ferramenta absorvida pela comunidade em diferentes níveis, conforme relatado pela equipe envolvida no projeto. Surpreendentemente, a absorção pela comunidade foi tão intensa que até os envolvidos em sua criação ficaram impressionados. Em um relato para Pérez Castellanos, Arroyo conta sobre a inesperada participação comunitária resultante do projeto, mencionando o questionamento de Vázquez: “a comunidade o comeu?”. A resposta de Arroyo foi: “E nós não queríamos isso? (...) Sim, era o que queríamos, que o museu chegasse e fosse apropriado pelo povo” (PÉREZ CASTELLANOS 2020, p. 752).

⁴³ “En la exposición *Historia de la colonia*, la población estaba determinada a contar su propia historia, desde sus referentes. La muestra abordó la invasión del Pedregal, la lucha por conseguir los servicios y los conflictos con las autoridades y con los comuneros” (PÉREZ CASTELLANOS, 2022, p. 117).

1.3.2 A transmutação de um roteiro: o museu comunitário de Abya Yala/América Ladina

O presidente municipal de Santa Ana del Valle, Othón Martínez García, relatou em uma entrevista conduzida por Teresa Morales Lersch em 1986 que a mobilização da região para a construção do museu comunitário ocorreu após uma reforma na praça cívica da cidade, localizada no sul do México. Durante essa reforma, foram encontrados alguns artefatos arqueológicos que despertaram grande interesse na comunidade em mantê-los em sua localidade. Othón Martínez García questionou: “Eu disse: por que não fundamos um museu aqui e exibimos essas obras, para que Santa Ana também possa ter o artesanato de seus antepassados?” (2008, p. 121, trad. nossa)⁴⁴.

A mobilização para manter os artefatos na região ocorreu em vários povoados após uma série de extrações de artefatos das comunidades de Oaxaca por meio de escavações, pesquisas de campo e coletas, como em Santa Ana del Valle e Santa Ana Teloxtoc. Antes de 1986, a região passou por um período de “saque e exploração do patrimônio”, onde pessoas de fora da comunidade, incluindo grupos universitários, tentavam retirar os fósseis em troca de doces para as crianças ou roupas de baixa qualidade para os adultos (CARRERA et al., 2016, p. 108).

Com o apoio do INAH, o Museu Comunitário Shan-Dany foi inaugurado em 12 de setembro de 1986, organizado pela comunidade de Santa Ana del Valle⁴⁵. O museu permitiu que o Outro cultural, subalternizado na modernidade, construísse suas próprias narrativas com a orientação dos roteiros dos museus modernos. Os artefatos coletados na praça passaram a fazer parte do acervo do novo museu, reforçando a percepção de origem da comunidade na exposição coletivamente construída: “os objetos pré-hispânicos ali expostos possuem uma significação que remete à origem da comunidade, em um processo que recorda,

⁴⁴ “Dije yo, por qué no fundamos un museo aquí y aquí mismo se exhiben estas obras, para que también Santa Ana tenga lo de sus antepasados que fueron artesanos totalmente también”. Entrevista realizada por Teresa Morales Lersch, Santa Ana del Valle, Tlaxiaco, Oaxaca, junho de 2000.

⁴⁵ Desde 2009, o dia 12 de setembro é celebrado como o “Dia do Museu Comunitário” pelas instituições que fazem parte da *Red de Museos de América*. Essa data é uma homenagem à instituição pioneira na região, reconhecida como o primeiro museu comunitário estabelecido.

em muitos casos, a forma de funcionamento dos mitos de origem nacionais” (BURÓN DÍAZ, 2012, p. 203).

O tempo, como estratégia argumentativa, delineou a luta política das comunidades em busca da legitimidade de seus territórios por meio da memória instituída nos museus. Esses territórios podem ser subjetivos, assim como os passados presentes em narrativas históricas, ou físicos, quando essas narrativas justificam a posse de terras e fronteiras. O Museu Comunitário de Yucu-Iti, fundado em 1992 na comunidade de Santa María Yucuhiti, exemplifica essa dinâmica ao divulgar a cultura e os povos da região e ao reivindicar o direito ancestral à terra por meio de uma linha temporal construída a partir de arquivos documentais, fotografias coletadas entre os moradores e testemunhos dos anciãos das comunidades (SIC MÉXICO, 2016, n.p.).

O sujeito subalternizado, retirado de seu passado e colocado numa temporalidade vazia, encontrou a possibilidade de se afirmar na diferença colonial ao elaborar seus próprios espaços museais. Esses museus comunitários sustentam as histórias locais de cada comunidade diante dos projetos globais estabelecidos. Ao narrarem suas próprias histórias nos museus, surge o que Mignolo (2020) chama de “pensamento liminar”, um conhecimento que se situa em duas margens: a necessidade de contar histórias que estavam fora da história dominante e a utilização das ferramentas da modernidade para legitimá-las no contexto museológico. A produção de um conhecimento alternativo para os museus contribuiu para se contrapor aos museus modernos, que se basearam em uma epistemologia que “conquistou sua vitória ao subalternizar o conhecimento localizado fora dos parâmetros das concepções modernas de razão e racionalidade” (MIGNOLO, 2020, p. 100).

Segundo Spivak (2010), o sujeito que foi subalternizado, construído dentro do projeto imperialista e colonial, não encontra formas para sua fala e nem espaços para uma escuta dentro do pensamento ocidental moderno. Sua heterogeneidade foi homogeneizada pelo título de “Outro” no trabalho de intermediação e representação de suas histórias. A saída dessa encruzilhada para aqueles que estão nesta margem é retirar a representação desse sujeito universal de cena, entendendo a representação como o “falar pelo outro” ou como uma performance da produção intelectual, e reivindicar o espaço para suas

narrativas na perspectiva da pluriversidade, em circunstâncias entendidas e legitimadas como oficiais na colonialidade - nesse caso, o museu.

Na década de 1980, as comunidades de Abya Yala/América Ladina reelaboraram o roteiro de museu moderno, criando roteiros de memória em espaços institucionalizados e utilizando ferramentas que subalternizaram seus saberes para recuperar seus territórios de memória. Os reflexos desses processos são visíveis nos construtores dos museus comunitários da região, que manifestam luta e resistência, buscando caminhos próprios para enfrentar os desafios cotidianos dessas instituições.

Esses museus comunitários encontraram maneiras alternativas de proteger o patrimônio cultural de suas comunidades sem romper completamente com as estruturas dos museus modernos. Eles se apropriaram dos códigos institucionais, os mesmos que antes enquadravam suas culturas em um passado distante, e reorganizaram suas principais características: “homogeneização, essencialismo, legitimação política, comemorações simbólicas, ênfase na ancestralidade incontestável, mistificação do passado indígena, sacralização da arqueologia e transformação de objetos em fetiche. Tudo isso foi reproduzido em uma escala comunitária” (BURÓN DÍAZ, 2012, p. 208, trad. nossa)⁴⁶.

Para além das grandes narrativas nacionais, os museus comunitários de Oaxaca voltaram-se para a reunião da comunidade, do patrimônio e do território, colocando em foco os pluriversos contidos em suas constelações. Apesar de seguirem um roteiro que remete ao museu moderno, sua reprodução quebra a base metodológica desse fazer museal, ocupando a instituição com outros endereços que já não são os grandes centros urbanos, com pessoas que produzem os museus e que não necessariamente são representantes do conhecimento hegemônico acadêmico, e com um público local que se identifica nas narrativas da instituição.

Este museu se constitui, então, como uma ação comunitária, um manifesto “da iniciativa de um coletivo, não para exibir a realidade do outro, mas para defender a sua realidade. É uma instância onde os membros da

⁴⁶ “La homogeneización, el esencialismo, la legitimación política, las conmemoraciones simbólicas, la omnipresente adscripción a una incontestable ancestralidad, la mistificación del pasado indígena, la sacralización de la arqueología, la conversión de los objetos en fetiches, todo puede ser reproducido a escala comunitaria” (BURÓN DÍAZ, 2012, p. 208)

comunidade livremente doam objetos patrimoniais e criam um espaço de memória” (MORALES LERSCH; CAMARENA OCAMPO, 2008, p. 118). Eles exploraram formas de narrar sua memória cultural por meio dos sentidos dos objetos expostos, dos significados dos espaços construídos e das relações performáticas que ampliaram a escuta e a fala das comunidades.

As experiências dos museus comunitários no México influenciaram e serviram de base para ações em outras comunidades, como em San Jacinto, uma cidade localizada no departamento de Bolívar, na Colômbia. Essa região enfrentou graves problemas de violência devido ao conflito armado entre governo, grupos guerrilheiros e paramilitares ocorrido entre 1990 e 2006, resultando na expropriação de terras, assassinatos de líderes comunitários e massacres da população. Esse evento deixou marcas profundas na memória dos residentes da região do Monte de Maria, afetando sua forma de se relacionar com o tempo e o espaço:

É comum encontrar entre os habitantes de San Jacinto uma divisão do tempo causada pela violência, que se refere ao conflito armado. Antes da violência: um período que se estende até o início dos anos 90; em seguida, o período de violência, que se intensificou no final dos anos 90 e início dos anos 2000; e o período de paz, ou o tempo após a guerra, que começou após o bombardeio a Martín Caballero, das Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), e o desarmamento do Bloco Heróis Montes de María das Autodefesas Unidas da Colômbia (AUC), por volta de 2008 (BOTERO, 2013, p. 32, trad. nossa)⁴⁷.

No entanto, apesar dessa memória traumática que deslocou os indivíduos no tempo e interrompeu trajetórias, ela não se tornou o foco das discussões realizadas pelo Museu Comunitário San Jacinto. O projeto de exposição foi construído coletivamente por meio de assembleias populares, e prevaleceu o desejo de valorizar um patrimônio cultural vivenciado no cotidiano em vez das memórias de dor formadas durante o período de violência. Cada vitrine foi concebida em relação à vida cotidiana da comunidade, com base nas memórias sobre o patrimônio discutidas nas assembleias populares – “cada vitrine permite

⁴⁷ “Es común encontrar entre los sanjacinteros una división del tiempo por la violencia, la cual se refiere al conflicto armado. Antes de la violencia: tiempo que llega hasta principios de los años 90’, luego la violencia, tiempo que se encruce más a finales de los 90’ y principios del 2000 y el tiempo de paz o el tiempo después de la guerra que comienza posterior al bombardeo a Martín Caballero, de la Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, FARC, y del desarme del Bloque Héroes Montes de María de las Autodefensas Unidas de Colombia, AUC, aproximadamente en el año 2008” (BOTERO, 2013, p. 32).

estabelecer uma relação entre crenças, atividades, costumes e imaginários presentes e sua relação com os objetos do passado” (BOTERO, 2013, p. 32, tradução nossa)⁴⁸.

A história de construção do museu como instituição também foi afetada pelo “tempo de violência”. A sua criação teve origem na ação de um grupo de jovens do Comitê Cívico de San Jacinto, que iniciaram a construção de uma biblioteca municipal em 1983. Essa iniciativa recebeu o apoio da comunidade, por meio de doações de livros, materiais de construção e peças arqueológicas, que se tornaram parte fundamental do acervo do museu.

Com o trabalho desse comitê para construir o espaço nos fundos do prédio da prefeitura da cidade, surgiu o embrião de uma casa de cultura na região, composta pela biblioteca, pelo museu arqueológico e pela escola de formação artística. Esse espaço recebeu pesquisadores da área de arqueologia com o apoio da Universidade Nacional da Colômbia, iniciando o processo de catalogação das peças que compunham o acervo do museu e as escavações no sítio arqueológico San Jacinto 1, em 1991, onde foi encontrada uma das cerâmicas mais antigas do continente, datada entre 7.000 e 8.000 anos.

No final da década de 1990, a Casa de Cultura passou a funcionar de forma esporádica, devido ao exílio de membros do comitê cívico. O acervo arqueológico e documental do museu foi preservado pela comunidade, escondido em caixas e guarda-roupas, dispersos nas casas dos moradores. O museu retornou ao espaço público com a reinauguração da Casa de Cultura como Museu Arqueológico de San Jacinto em 2008, após o retorno de alguns desses indivíduos exilados à cidade. Nesse processo de reinauguração, o museu recebeu apoio de outras instituições, como o *Museo del Oro Zenú*, de Cartagena, e o Instituto Colombiano de Antropologia e História (ICANAH), além do governo municipal, que cedeu o primeiro andar da prefeitura para ser a sede da instituição em 2010.

Após a aprovação do projeto “*Fortalecimiento del tejido social a partir de la puesta en valor del patrimonio cultural para mitigar las secuelas causadas por el conflicto armado*”, na convocatória internacional da ONG *Restauradores Sin*

⁴⁸ “Cada vitrina permite una relación de las creencias, actividades, costumbres e imaginarios del presente y su relación con los objetos del pasado” (BOTERO, 2013, p. 32)

Fronteras (A-RSF), da Espanha, em 2011, a equipe do museu conseguiu desenvolver uma nova proposta expositiva com a participação da comunidade. Além de reconfigurar a exposição, o objetivo era reparar a memória traumática e as sequelas do conflito armado por meio da cultura, promovendo ações de reconhecimento dos habitantes do município em relação ao patrimônio histórico e cultural, bem como fortalecer as relações com as áreas rurais que, após a violência vivenciada, estavam associadas ao medo: “No contexto da guerra, com o deslocamento forçado e a violência na cidade, e ainda pior nas áreas rurais, a comunidade abandonou as práticas culturais associadas ao espaço rural” (BOTERO, 2013, p. 32, tradução nossa)⁴⁹.

Durante o período de intensa violência vivenciado pela comunidade de San Jacinto, a população rural foi impelida a se deslocar para o centro urbano, resultando em mudanças na ocupação do território e nas práticas culturais do campo. A partir de 2011, o museu começou a realizar visitas ao Monte de Maria, envolvendo jovens estudantes que não tinham vivenciado o espaço rural devido aos conflitos, bem como antigos moradores da região rural que evitavam retornar devido ao medo de minas terrestres, guerrilheiros ou paramilitares escondidos na área (CUERVO, 2014, p. 501). Essas visitas tinham como objetivo valorizar o espaço rural como um patrimônio imaterial e arqueológico, desvinculando-o da memória traumática da violência vivenciada pela comunidade, enfatizando a importância dos sítios presentes na região.

O processo de construção do projeto expositivo do espaço, então chamado de *Museo Comunitario San Jacinto*, foi realizado com base nas ideias propostas em quarenta e duas assembleias populares, convocadas com a ajuda das mães que lideravam o grupo “*Familias en Acción*” de cada bairro de San Jacinto. Essas assembleias foram conduzidas por meio de dinâmicas e oficinas voltadas para o patrimônio cultural. A partir do material coletado nas assembleias, a equipe do museu identificou cinco elementos recorrentes nas falas dos moradores: artesanato têxtil, música de gaita e acordeom, festas e jogos, Monte de Maria, agricultura e gastronomia (CUERVO, 2014, p. 506).

⁴⁹ “En el marco de la guerra, con el desplazamiento forzado, la zozobra de la violencia en el pueblo, peor aún en el área rural, la comunidad abandonó las prácticas culturales asociadas al espacio rural” (BOTERO, 2013, p. 32)

Dessa forma, a pesquisa procurou criar uma narrativa que dialogasse com a vida diária das pessoas, permitindo que elas se reconhecessem e se identificassem com o patrimônio cultural apresentado, ao mesmo tempo em que encontravam uma forma de ressignificar e valorizar seu passado histórico:

De maneira geral, os habitantes destacaram a importância do Museu como manifestação passada de costumes presentes, ou seja, da conexão que existe entre as evidências materiais pré-hispânicas com atividades tradicionais, como a música, a produção têxtil e a agricultura. Por outro lado, é reconhecida a importância dos achados da escavação San Jacinto 1, que estão relacionados com o início da história da cultura San Jacinto (BOTERO, 2013, p. 31, trad. nossa)⁵⁰.

A construção desse museu promoveu atos de transferência do conhecimento, da memória e de um sentido de identidade social (TAYLOR, 2013, p. 27), possibilitando um modo de conhecer a tradição sanjacinteira e suas influências. A partir dos elementos citados pela comunidade, surgiu o desenho do museu. A exposição, dividida em quatro salas, perpassa as continuidades entre passado e presente, consolidando-se por meio das experiências incorporadas da comunidade - artesanato, música, festividades e cotidiano.

Para esses grupos representantes de pluriversos distintos, cujo território de memória foi usurpado pela colonialidade, reorganizar o museu como uma ferramenta de ocupação dos territórios de memória foi um trabalho de resistência e reinvenção de sua luta política. A demanda das comunidades pela construção de museus, reconhecendo a necessidade de mobilizar seu patrimônio e expressões culturais, reconfigurou a instituição como uma ferramenta de luta na prática comunitária e na organização popular. Para legitimar suas ações, as comunidades se organizaram em redes de apoio e troca de informações.

Margarita Lázaro Morales (2020), uma das artesãs fundadoras do Museu Comunitário de Boruca, região habitada por comunidades indígenas no Sul da Costa Rica, rememorou o museu em sua comunidade como um espaço físico pequeno durante sua inauguração em 2005:

Era um ponto de respeito pelo que nosso coração sentia, onde guardávamos um pouco de informação sobre o conhecimento das

⁵⁰ “De manera generalizada, los habitantes resaltaron la importancia del Museo como manifestación pasada de las costumbres presentes, es decir, de la conexión que existe entre las evidencias materiales prehispánicas con las actividades tradicionales, como la música, los tejidos y la agricultura. Por otro lado, se reconoce la importancia de los hallazgos de la excavación de San Jacinto 1, los cuales se relacionan con el inicio de la historia misma de la cultura sanjacintera” (BOTERO, 2013, p. 31)

raízes de nossos ancestrais [...]. A luta para resgatar nossa cultura, um ponto em que poderíamos nos organizar e que poderíamos ajudar um ao outro. E, esse ponto, então, era o museu” (MORALES, 2020, trad. nossa)⁵¹.

Em seu discurso, realizado na reunião de comemoração dos vinte anos da *Red de Museos de América*, Morales compartilhou sua visão de museu como um amplo território de luta, um ponto de convergência que atua de forma multifacetada. O museu da comunidade é um espaço das tradições, da memória e da organização local, um museu onde cabem muitos mundos.

Os agentes do INAH atuaram como facilitadores desses processos, elaborando bases teóricas para sua sustentação no meio museológico e promovendo redes de contato, o que resultou na construção da *Red de Museos Comunitarios de América*, nos anos 2000. A iniciativa foi formada por representantes de museus comunitários da Bolívia, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Nicarágua, El Salvador, Guatemala, México, Brasil, Colômbia, Chile e Peru. Segundo o site da instituição, a *Red de Museos Comunitarios de América* busca consolidar ações de resistência pela cultura da comunidade através dos museus comunitários, fortalecendo sua “sua identidade, autonomia e capacidade de autodeterminação, com base em seus valores ancestrais”⁵².

Quadro 3 – Redes de Museus em Abya Yala/América Latina

Data de criação	País	Rede
1991	México	Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO)
1994	México	Unión Nacional de Museos Comunitarios y Ecomuseos
2000	América	Red de Museos Comunitarios de América
2009	Costa Rica	Red de Museos Comunitarios de Costa Rica

⁵¹ “Un punto de respeto por lo que nuestro corazón sentía que era donde se mantenía un poquito de información sobre el conocimiento de las raíces de nuestros antepasados. [...] La lucha por rescatar nuestra cultura, un punto donde pudiéramos organizarnos, y que pudiéramos ayudarnos mutuamente unos con otros. Y ese punto, pues, era o museo” (MORALES, 2020). Informação verbal registrada em vídeo disponível em: <https://www.facebook.com/109727170740058/videos/263662828265642/> acesso 23 out. 2020.

⁵² “[...] su identidad, su autonomía, y su capacidad de autodeterminación, para construir el camino hacia la transformación social basado en sus valores ancestrales” (RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA) Disponível em: <https://www.museoscomunitarios.org/redamerica> acesso em: 18 nov. 2019.

Data de criação	País	Rede
2011	Brasil	Rede Cearense de Museus Comunitários
2012	Colômbia	Red de Museos Comunitarios de Colombia
2013	Brasil	Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro
2013	Brasil	Rede LGBT de Memória e Museologia Social
2013	Nicarágua	Red Nicaragüense de Museos Comunitarios
2014	Brasil	Rede SP de Memória e Museologia Social
2014	Brasil	Rede Indígena de Memória e Museologia Social

Fonte: produzida pela autora, 2022

Neste capítulo, analisei como a instituição museal foi reificada na repetição de modelos, onde um acervo é constituído e valorizado como patrimônio para ser comunicado, sua gestão cria narrativas sobre memórias específicas e são realizadas ações de pesquisa, conservação, difusão e educação. Essa repetição em diferentes museus estabelece uma legitimidade para o que é exposto e comunicado. Também destaquei que a transformação da instituição ao longo do tempo não exclui seus significados, podendo ainda perpetuar narrativas de subalternização do Outro cultural na contemporaneidade e processos de exclusão politicamente constituídos.

No entanto, a multiplicidade de formas e agentes que ocupam territórios de memória por meio dos museus comunitários transforma a instituição em possibilidades de vidas, lutas e memórias, no plural. A produção de conhecimento pelas comunidades contribui para desnaturalizar um passado “universal”, saindo do lugar de subalternização e construindo suas próprias narrativas: “Não se trata apenas de aprofundar informações (precisas) sobre o passado para retratar nossas heranças presentes, mas de adquirir a capacidade de desnaturalizar o passado, para também desnaturalizar o presente” (MENESES, 2018, p. 8).

Definir museus comunitários ainda é uma tarefa árdua, pois eles se modificam na repetição. Como instituição que rompe com o roteiro que buscou

silenciar e apagar os vestígios das comunidades consideradas com o Outro cultural, sua existência se contrapõe ao que não foi dito, apresentando-se como a possibilidade de criar um território fértil de memória para as comunidades, atendendo às demandas sociais atuais e que reabra o tempo para o futuro. Talvez toda essa possibilidade não caiba em uma definição.

2 MUSEU: PALAVRA-SONHO

Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar.

Eduardo Galeano (2001)

Durante a segunda década do século XX, o intelectual Walter Benjamin (2018) teceu algumas considerações sobre a arquitetura e as funções de espaços públicos parisienses - galerias, estações ferroviárias, jardins, esgotos e museus - em um conjunto de fragmentos e reflexões que ficaram inconclusas. Em sua análise sobre o que considerava a morada de sonhos coletivos, espaços onde o interior “projeta-se para o lado de fora” (2018, p. 686), o autor destacara o museu como o elemento que se sobressai entre as moradas de sonho do coletivo porque, à luz do passado, “o interior do museu aparece como um *intérieur* elevado a uma potência” (idem, p. 688), como espaços que não possuem o lado externo porque são formados por um interior que se expande, que transborda para além de suas paredes.

O sonho em si foi objeto de construções e questionamentos plurais na cultura ocidental moderna. A interpretação do mundo onírico transitou pela construção divina, quando era visto como uma mensagem sobrenatural e simbólica para o futuro; e foi usada como fonte de inspiração para as artes plásticas e a literatura, sendo evocado poeticamente por escritores, como na frase do personagem Próspero: “somos feitos da matéria dos sonhos” (SHAKESPEARE, 1991). No fim do século XIX e início do século XX, o sonho foi instrumentalizado pela psicanálise como um caminho para explorar o inconsciente humano. De acordo com Sigmund Freud (2006, p. 93), os sonhos são a realização de desejos inconscientes e não uma contraposição à razão: “são fenômenos psíquicos de inteira validade - realizações de desejos; podem ser inseridos na cadeia dos atos mentais inteligíveis de vigília; são produzidos por uma atividade mental altamente complexa”.

Os modos de acolher os sonhos transformam-se com os grupos e comunidades que os contemplam. Uma representação dessa pluralidade de diálogos possíveis com os sonhos manifesta-se na obra de Ailton Krenak (2020, p. 37), onde o autor apresenta o sonho como um lugar de afeto, de relação com o outro e de possibilidade de experimentar “o sentido do sonho como instituição

que prepara as pessoas para se relacionarem com o cotidiano”. Para Krenak, os sonhos podem ser comunicação e aprendizado, bem como formas de observar, vivenciar o mundo e fazer escolhas:

Para algumas pessoas, a ideia de sonhar é abdicar da realidade, é renunciar ao sentido prático da vida. Porém, também podemos encontrar quem não veria sentido na vida se não fosse informado por sonhos, nos quais pode buscar os cantos, a cura, a inspiração e mesmo a resolução de questões práticas que não consegue discernir, cujas escolhas não consegue fazer fora do sonho, mas que ali estão abertas como possibilidades (KRENAK, 2019, p. 52).

Parto da reflexão sobre os sonhos para discutir a construção do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré, abarcando as possibilidades entre o derivar sobre o passado e o imaginar futuros no sonhar. Os sonhos são compartilhados por esses museus no presente com afeto entre as pessoas que trabalham pela sua manutenção e continuidade. São sonhos que materializam o desejo coletivo de narrar, de expressar esse passado que vive na memória e no corpo das pessoas das comunidades representadas.

Neste capítulo, discuto como o sonho para as equipes desses museus tornou-se uma necessidade na prática cotidiana, sonhos que comunicam o amanhã como possibilidade, que anunciam o mundo que será construído e realizado na prática dessas instituições (FREIRE, 1992, p. 47). No esforço de reocupar o passado e reconstruir o presente para as comunidades representadas, o museu (como comunitário) transformou-se em uma palavra-sonho, um mundo onde cabem diversos mundos e outros futuros a serem construídos por meio da luta por existir.

Os diferentes componentes desses dois museus não dialogam integralmente com as características presentes em um museu moderno. Nas ações realizadas, o foco não está no conhecimento como universal, nem na exclusão e desumanização do Outro cultural, uma vez que as comunidades representadas - população rural, caiçara e comunidades de periferia - ainda ocupam uma posição subalternizada nas narrativas oficiais. Esses museus reorganizam o roteiro do museu moderno para recuperar o lugar de sua memória e, assim, recuperam também o “poder originário de narrarem a si mesmos” (RICOEUR, 2018, p. 455). Para concretizar os sonhos de construir o amanhã, esses dois museus colaboram com a ocupação dos territórios de memória de

suas comunidades, gerando epistemes para imaginar futuros e explorar possibilidades de passados.

Segundo o geógrafo brasileiro Milton Santos (1996, p. 51), o território é construído historicamente no espaço mediado pela ação de agentes, e é “formado pelos sistemas naturais existentes em um dado país ou numa dada área e pelos acréscimos que os homens superimpuseram a esses sistemas naturais”. Para ele, são os usos do território que o tornam objeto de análise, sendo necessária a constante revisão histórica para evitar que nossa compreensão se encerre em “uma noção de território herdada da Modernidade incompleta e do seu legado de conceitos puros, tantas vezes atravessando os séculos praticamente intocados” (SANTOS, 2005, p. 255).

Para discutir as possibilidades subjetivas de ocupação de territórios de memória, adoto o conceito de território como produto da construção humana na história, um ordenamento espacial onde os pontos referenciais são reelaborados pelas narrativas das instituições aqui abordadas. Os territórios de memória abrigam referências sobre a vida das comunidades e as diferentes percepções de tempo presentes nas construções históricas. São espaços subjetivos de vivência e apropriação simbólica dominados ou reestabelecidos por diferentes grupos que, por meio de suas experiências e lutas coletivas, constroem ali temporalidades e narrativas próprias. Delimitados por memórias individuais e coletivas, contêm referências tangíveis como monumentos, objetos, vestígios e obras de arte produzidas pela comunidade representada, e também patrimônios intangíveis incorporados, manifestados nos repertórios das comunidades, como música, comida, saberes, religiosidade, festas, rituais, causos e memórias.

Os territórios de memória podem ser comunicados de diferentes formas em uma instituição museal, partindo de narrativas que colaboram com construções monoculturais, produzidas por meio de uma narrativa universalizante, excludente e subalternizada do passado e do Outro cultural. No entanto, também podem ser produtos coletivos e articulados de forma pluriversal, abrangendo muitos mundos em suas teias de memórias. Nos territórios de memória reelaborados em continuidade nos acervos, ações e exposições do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré, o passado se cruzou e se reconstruiu no presente, trazendo diferentes sentidos de

futuro e expandindo os horizontes desses territórios anteriormente limitados pela ausência de demarcação de pontos de referência das comunidades.

Para contar sobre os caminhos trilhados na ocupação de seus territórios de memória por esses dois museus, as equipes e as comunidades que trabalharam em conjunto registraram suas narrativas em publicações e materiais audiovisuais organizados pelas instituições. Para acessar esses sonhos elaborados coletivamente pelo Museu Comunitário Engenho do Sertão, analiso o “Livro da Vida”, uma publicação produzida no aniversário de dez anos do Instituto Boimamão em 2008, que relata a vida dos moradores da comunidade tradicional de Bombinhas, a história da instituição e o trabalho realizado com a memória por meio de projetos concretizados. Sob minha perspectiva, as páginas artesanais do livro são fontes que revelam a reconstrução de narrativas históricas por meio de ações presentes.

Outro registro do processo de ocupação do território de memórias e recreação de pontos de referência no tempo é a publicação “A Maré em 12 Tempos”, lançada em 2021 pelo Museu da Maré. No texto de introdução, os organizadores do livro - Antônio Carlos Pinto Vieira, Claudia Rose Ribeiro e Luiz Antônio de Oliveira, membros da coordenação do museu e que fizeram parte da equipe responsável pela fundação da instituição - abordam o tempo como possibilidade, descrevendo o livro como resultado de uma reflexão sobre como o tempo é vivido socialmente e como deixa marcas nos corpos, mentes e lugares (VIEIRA et al., 2021, p. 6). A obra reúne textos, transcrições de entrevistas e pesquisas sobre a organização da comunidade da Maré e a construção do museu na comunidade, sendo dividida em temáticas inspiradas nos doze tempos da exposição de longa duração.

Além das publicações, utilizei entrevistas realizadas entre os anos de 2020 e 2022 com profissionais que atuam nesses dois espaços, empregando a metodologia da História Oral. Seguindo a abordagem da pesquisadora Luciana Hartmann (2011), essas entrevistas foram analisadas como narrativas individuais que contribuem para a criação, reflexão e transmissão de conhecimentos coletivos. Por meio dessas entrevistas, pude compreender os impactos das instituições na vida daqueles que fazem parte da comunidade e

que colaboraram na construção cotidiana dos museus com seus saberes e experiências.

As entrevistas realizadas no Museu Comunitário Engenho do Sertão foram conduzidas pessoalmente entre novembro e dezembro de 2020, envolvendo quatro pessoas que desempenham um papel ativo nas atividades relacionadas ao patrimônio cultural local: a produtora Aline Lúcia Vieira, a assistente geral Rosane Fritsch, a mestra da cultura popular Dona Nadir Tomásia e a presidente da instituição, Rosane Luchtenberg. Em 2020, a equipe envolvida nos projetos do Instituto Boimamão era composta por dez membros, que se dividiam entre seus empregos formais e as atividades da instituição, contribuindo na gestão financeira, assessoria técnica de informática, plantio de mudas e manutenção do engenho e das estruturas do museu. As três mulheres foram selecionadas dentro da equipe devido ao seu envolvimento intenso nas decisões criativas da instituição, seu vínculo afetivo com o Museu Comunitário Engenho do Sertão e seu relacionamento direto com a comunidade tradicional de Bombinhas.

Considero esse grupo de quatro mulheres entrevistadas como o núcleo impulsionador das atividades do Museu Comunitário Engenho do Sertão. Rosane Luchtenberg, fundadora do Instituto Boimamão em 1998, desempenhou um papel fundamental ao longo de duas décadas de trabalho, e suas narrativas fornecem elementos importantes para compreender a consolidação dos territórios de memória promovidos pela instituição, que resultaram na formalização do museu. Rosane Fritsch, Dona Nadir e Aline Vieira são indivíduos que atuam no Instituto Boimamão há mais de dez anos, construindo um histórico de comprometimento com a cultura local por meio das atividades desenvolvidas, além de estabelecerem laços afetivos e colaborativos com Rosane Luchtenberg.

A equipe do Museu da Maré possui uma estrutura administrativa formalizada e bem-organizada. Composta por aproximadamente trinta pessoas, está dividida em diferentes núcleos, como comunicação, educação, oficinas culturais, produção cultural, cenografia e museografia, Arquivo Dona Orosina, coordenação do museu e diretoria colegiada do CEASM, responsável pela gestão administrativa do Museu da Maré. Além disso, há bolsistas do Programa Jovens Talentos, que recebem apoio financeiro do Fundo de Amparo à Pesquisa

do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) para realizar atividades no Museu da Maré. A equipe possui uma composição bastante diversa, com muitos jovens envolvidos e desenvolvendo suas atividades, mas também conta com membros que atuam no CEASM desde antes da criação do Museu da Maré.

As entrevistas do Museu da Maré foram realizadas com dois membros da equipe que participaram do processo de organização para a criação do museu. Antônio Carlos Vieira, membro do conselho diretor do Museu Comunitário da Maré, concedeu-me duas entrevistas remotas em outubro de 2021. Seu depoimento sobre o museu foi organizado de forma a conectar as etapas de sua vida ao trabalho com a memória e o Museu da Maré. A segunda pessoa entrevistada foi Marli Damascena, integrante da equipe do Arquivo Dona Orosina (ADOV), que me acompanhou durante a visita mediada à exposição “Os 12 tempos da Maré”, em fevereiro de 2022, compartilhando narrativas da exposição e suas próprias experiências com a instituição.

Os dois projetos de museus comunitários abordados neste capítulo buscam contribuir para o diálogo entre passado e presente nas favelas e áreas rurais, por meio da valorização de saberes, práticas, ancestralidade e memórias. Será discutido como a construção e a ocupação dos territórios de memória representados nessas instituições foram delineadas nas narrativas elaboradas de forma coletiva. Esses museus reativaram processos de resistência contra tentativas de excluir o passado dessas comunidades, constituindo trajetórias marcadas por horizontes, experiências e marcas próprias.

2.1 OS TEMPOS RETOMADOS NO MUSEU DA MARÉ

Aqui, onde muitos só enxergam a violência, nasce uma nova maneira de contar os tempos da cidade, a partir do diálogo, da troca e do respeito à diversidade cultural. O Museu da Maré é um convite à construção desse novo tempo.

Cartaz da Exposição “Os 12 Tempos da Maré”

Contar a história da cidade do Rio de Janeiro na perspectiva da comunidade da Maré é o objetivo das ações desenvolvidas pela equipe do Museu da Maré, retomando o passado de um dos maiores complexos de favelas

da cidade para incorporá-lo no presente, produzindo saberes com, para e sobre a comunidade. Para a pesquisadora Marielle Franco (2014)⁵³, foi construída uma percepção de que a favela é o contraponto da cidade, o que reforçou a necessidade de exclusão do antagônico e legitimou a ação repressora do Estado. Como parte integrante e substancial da cidade, a favela também ocupa um lugar de criação e de produção insubordinadas às alegorias criadas pelo preconceito, pela criminalização e pela discriminação enfrentada por seus moradores:

Independente da forte estigmatização socioespacial, a favela também é marcada por características que a colocam em contradição com a ideologia dominante. Em seu seio, forma-se um conjunto de movimentos sociais e instituições do terceiro setor que movimentam milhares de moradores, seja em torno de projetos educacionais, culturais, políticos, esportivos ou outros, seja em torno de ações políticas reivindicatórias. Esse processo gera contradições e problemas. Mesmo marcada por níveis elevados de subemprego e de informalidade nas relações de trabalho, baixo grau de soberania frente ao conjunto da cidade, fraco investimento social e outros problemas da mesma ordem, a favela acaba por apresentar uma vida, ações e perspectivas que a colocam, em determinados momentos ou circunstâncias, como um dos protagonistas no desenvolvimento da própria cidade (FRANCO, 2014, p. 61).

Como vimos no primeiro capítulo, a concepção de um projeto de conhecimento universal pela modernidade impactou os museus modernos latino-americanos na formação de suas coleções, nas ações de divulgação e na pesquisa. Essas instituições, fundamentadas na colonialidade do saber, estabeleceram um sistema normativo e determinante que restringia a forma como todos os povos do planeta deveriam pensar, produzir conhecimento e o que poderia ser considerado como conhecimento nessa perspectiva.

De acordo com Edgardo Lander (2005, p. 13), aqueles que não se enquadrassem e não pensassem de acordo com o padrão estabelecido de modernidade estariam fadados ao desaparecimento dentro desse sistema: “precisamente pelo caráter universal da experiência histórica europeia, as formas de conhecimento desenvolvidas para a compreensão dessa sociedade se tornaram as únicas formas válidas, objetivas e universais de conhecimento”.

⁵³ Marielle Franco (1979-2018), vereadora do Rio de Janeiro nascida na Maré, foi uma ativista pelos direitos humanos, negra, bissexual e periférica. Ela foi assassinada juntamente com seu motorista Anderson Gomes em um atentado ocorrido em 2018. Desde então, Marielle se tornou um símbolo de resistência, e diversas performances foram criadas para expor as tentativas de silenciamento e a falta de respostas em relação aos mandantes deste crime.

Apesar da reprodução da colonialidade do saber nos museus modernos, o Museu da Maré foi criado com o propósito de ocupar fisicamente o território de memória da cidade do Rio de Janeiro, retirando o passado da Maré de um espaço específico imposto pelo apagamento de memórias que não eram valorizadas como tal, memórias que foram preservadas em “estruturas de comunicação informais” e que foram deslegitimadas na história da formação da cidade.

Essas estruturas de comunicação informais, segundo Michael Pollak (1989, p. 8), são os caminhos trilhados por lembranças “transmitidas no quadro familiar, em associações, em redes de sociabilidade afetiva e/ou política”. Elas representam uma memória coletiva subterrânea, que se encontra na lacuna gerada pela memória estruturada como hierarquia e classificação, que “ao definir o que é comum a um grupo e o que diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais” (1989, p. 3). Mesmo com o trabalho de hierarquização e exclusão, as grandes narrativas não foram capazes de conter essas outras memórias localizadas fora dessas fronteiras, mantidas vivas e circulando entre os grupos, que se expõem em momentos de crise: “o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso dos discursos oficiais” (POLLAK, 1989, p. 5).

No dia 8 de maio de 2006, dia da inauguração do Museu da Maré, mais uma vez a favela foi reconhecida como centro de produção de saberes. Na consolidação de uma proposta de trabalho voltada para a memória da comunidade, o Museu da Maré gerou uma onda de transformação que influenciou e desencadeou políticas e projetos para a museologia social:

A polêmica provocada pelo Museu da Maré sublinhou um fato que mesmo sendo óbvio, frequentemente não é levado em conta, qual seja: o da favela como lugar de cultura, de memória, de política, de trabalho e não apenas como território de bala perdida ou teatro de guerra onde policiais enfrentam bandidos e bandidos enfrentam policiais (ABREU; CHAGAS, 2007, p. 134).

A referência ao passado costuma ter como função “manter a coesão de grupos e das instituições que compõem a sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989, p. 9). No caso do Museu da Maré, a instituição buscou garantir

o lugar da comunidade na cidade e na história ao reabrir e recolorir seu passado, transbordando os enquadramentos e criando novos pontos de referência no território de memória consolidado pelas grandes narrativas. O que era motivo de vergonha para seus moradores, nesse movimento, poderia então ser transformado em orgulho e pertencimento.

2.1.1 Inventando e habitando histórias

A criação do Museu da Maré fez parte de um processo de mobilização da comunidade em projetos para a memória e para a cultura, colaborando com a criação de um acervo de bens materiais e imateriais que contavam a história da Maré como um todo. Este trabalho foi impulsionado por jovens moradores da Maré que acreditavam na necessidade de ações para a transformação da realidade local. Dentre estes jovens estavam Antônio Carlos Vieira e Cláudia Rose Ribeiro, moradores da Maré que participaram da fundação do Museu da Maré e fazem parte da diretoria do Centro de Estudos e Ações Solidárias (CEASM) desde 1997.

O primeiro projeto deste grupo de jovens a utilizar a memória como estratégia argumentativa foi o da TV Maré, realizado em 1989. O projeto tinha como proposta realizar gravações de cenas do cotidiano da Maré com uma câmera VHS, criando pequenos programas para a exibição na comunidade. De acordo com Antônio Carlos, essa ação fez com que eles percebessem a potência da memória, da educação e da cultura para a mudança, e que esse grupo conseguiu vivenciar o que era viver na Maré, reescrevendo suas histórias:

(...) a gente escondia essa condição (de favelado) e com a TV Maré a gente começou a gravar depoimentos de moradores antigos sobre a vida deles. Eles começaram a contar, a fazer narrativas, como é que eles chegaram ali, o que eles faziam. A gente foi tendo tantas histórias bonitas e impressionantes que, junto com as histórias de nossos pais e avós, isso foi dando uma outra dimensão de relação com a comunidade. Ao invés de ser uma relação de negação, passou a ser de assumir mesmo, de ação afirmativa em relação à comunidade⁵⁴.

Com a sensibilização para a importância de contar e recontar as memórias da favela da Maré, a ação, que foi iniciada nos grupos de jovens e na Pastoral da Juventude da Igreja Católica, saiu das reuniões sobre o evangelho para se

⁵⁴ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 1 (ago. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 25 ago. 2021, arquivo .mp3 (1h28min).

tornar parte da organização política e social para a Maré. Diante dessa alteração na forma de enxergar o passado e compreender o lugar no presente, esses jovens decidiram articular uma instituição para modificar a realidade local, com o objetivo de promover ações para a educação, a cultura, a geração de renda e o lazer. O Centro de Estudos e Ações Solidárias foi fundado em 15 de agosto de 1997 e, conforme Cláudia Rose Ribeiro da Silva (2006), o trabalho caminhava no sentido de compreender a Maré como um todo, como um bairro, desenvolvendo projetos para melhorar a qualidade de vida dos moradores e contribuindo com ações para superar as representações estereotipadas da favela.

A comunidade da Maré encontrava-se em um momento de disputas na década de 1990, enquanto alguns representantes políticos enalteciam as ações do “Projeto Rio”, criado pelo Ministério do Interior em 1979 e executado pelo Banco Nacional de Habitação (BNH). Esse projeto, que removeu as palafitas da Baía de Guanabara na década de 1980, passou a ser apresentado como um modelo ideal a ser replicado em outros espaços da Maré. Paralelamente, outro grupo lutava para que a comunidade fosse reconhecida como um bairro, por meio de projetos de lei em tramitação na Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro. O bairro foi oficializado pela Lei Municipal nº 2.119, de 19 de janeiro de 1994. No entanto, segundo a visão de Cláudia Ribeiro (2006), essa decisão foi tomada verticalmente, sem a participação efetiva dos moradores, o que não contribuiu para a superação do estigma da favela construído ao longo de um século.

A favela ainda era vista como um local de miséria e pobreza, sendo, conseqüentemente, indesejada e desprovida de autonomia para determinar seu próprio futuro. Segundo Antônio Carlos, os moradores não viam com positividade a perspectiva de terem suas vidas na favela. Ele questiona: “Quem quer ter bandido armado na porta? Quem quer viver sem água, sem esgoto? Quem é que quer ter uma história ligada à pobreza, à miséria? Como ouvi falar uma vez, a favela é vista como a cidade que não deu certo”⁵⁵. Para transformar essa

⁵⁵ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 1 (ago. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 25 ago. 2021, arquivo .mp3 (1h28min).

realidade apreendida, era necessário mudar o foco e desconstruir essa imagem da favela, valorizando os processos de mobilização coletiva em que a comunidade lutava por necessidades básicas, como habitação e saneamento. Além disso, era preciso reconhecer e valorizar os processos de construção e registro de saberes complexos que ocorriam nas ruas e vielas da comunidade.

Parte dos integrantes do CEASM eram universitários ou recém-formados, e muitos dos participantes já militavam nos movimentos sociais da região, o que proporcionou à instituição uma aproximação tanto com as discussões acadêmicas realizadas nos espaços universitários quanto com os problemas sociais enfrentados pela comunidade. O trabalho do CEASM foi dividido em redes, com grupos de trabalho responsáveis por pensar e executar ações em cada tema, como a rede da educação, a rede do trabalho, a rede da cultura e a rede da memória, cuja pedra fundamental estava no projeto da TV Maré.

Em 1998, o CEASM iniciou ações voltadas para a preservação da história local com a criação da Rede Memória da Maré. Segundo Cláudia Ribeiro (2003), o objetivo principal era dar foco e valorizar a história da Maré, buscando desconstruir o estigma associado à favela. Essa iniciativa incluía o jornal comunitário produzido pelo CEASM, chamado “O Cidadão”:

Por meio de projetos como a Rede Memória e O Cidadão, os agentes do CEASM teimam em venerar aquilo que é desprezado no geral pelos enquadreadores de uma memória coletiva: as memórias individuais, as lutas, o protagonismo, o patrimônio cultural dos moradores da Maré e a importância da história desse lugar para a história de toda a cidade. Dessa forma, o bairro da Maré, imaginado pelos agentes do CEASM como possibilidade de superação do estigma, vai sendo por eles inventado, à medida que novos discursos são criados a partir da realidade local (SILVA, 2003, p. 166-167).

Durante a nossa entrevista, Antônio Carlos Vieira⁵⁶ ressaltou a importância da Rede Memória da Maré para a preservação da história local. Segundo ele, o grupo engajado na rede foi responsável pela organização de encontros, seminários e pela manutenção do conjunto arquivístico do CEASM, que incluía fotografias, documentos impressos, jornais, revistas e depoimentos gravados em vídeo. Esses materiais foram coletados na comunidade ou produzidos por pessoas ligadas ao CEASM. Como resultado desse processo, em 2001, foi criado o Arquivo Dona Orosina, um centro de documentação que

⁵⁶ *Idem*.

abriga documentos relacionados à história da Maré, fruto da contribuição coletiva da comunidade, das pesquisas e das coletas realizadas pela equipe da Rede nos arquivos da cidade do Rio de Janeiro.

Dona Orosina Vieira foi identificada por Antônio Carlos durante a entrevista⁵⁷ durante a entrevista como o mito fundador da comunidade da Maré e precursora da ocupação no Morro do Timbau, em 1940: “era uma mulher que, com seu protagonismo feminino, conseguiu consolidar espaço, conseguiu também se manter e garantir a permanência da favela naquele lugar”. A isso influem os resultados de pesquisas desenvolvidas pela equipe do CEASM, onde constatou-se que essa senhora confrontou os responsáveis pelo quartel que havia se instalado na região para lutar pela manutenção das moradias no Morro do Timbau na década de 1950.

Antônio Carlos relata que os militares argumentavam ser os donos do terreno onde o morro estava situado, o que deixava todos em estado de incerteza quanto à manutenção de suas moradias. Em reação ao risco de perder suas casas e presenciar o desmanche de sua comunidade, Dona Orosina escreveu uma carta para o presidente Getúlio Vargas, que a respondeu por meio de um telegrama, garantindo a permanência das casas no local. Segundo outra versão presente nas narrativas mareenses, a pioneira da Maré teria sido convidada para o Palácio do Catete e recebida pelo próprio presidente:

Verdade ou não, é memória da comunidade. Historicamente, não tem como afirmar isso. Mas, na memória dos moradores, para nós, é fato. Mesmo que não seja verdade. Mas fato é que ela escreveu para o Presidente uma carta, conseguimos achar essa carta, e ela recebeu um telegrama do presidente Getúlio Vargas, inclusive dando garantias a ela do local⁵⁸.

De acordo com Mario Rufer (2010), a organização da história das nações modernas e das identidades nacionais utilizou os conceitos de ruptura e descontinuidade para excluir formas alternativas de narrar experiências no tempo. A memória desses Outros culturais, que discursivamente expõem suas experiências, não se enquadra nas grandes narrativas, pois não coincide com os formatos e interesses estabelecidos pela memória dominante, especialmente

⁵⁷Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

⁵⁸ *Idem*.

quando questiona os limites de sua legitimidade. A memória de Dona Orosina poderia não se encaixar no escopo das narrativas do Museu da República, localizado no Palácio do Catete, mas fortalecia e valorizava as narrativas de passado daqueles que vivem na Maré.

O passado da comunidade da Maré não se alinhava com as narrativas construídas em torno do progresso, pois, como resultado da violência e da exclusão social, a favela continuava sendo um indesejado sintoma do desenvolvimento. Para romper com essa posição vazia e fora do tempo, foi necessário reinventar o bairro e suas histórias, utilizando a mesma estratégia narrativa que anteriormente excluiu sua história, estabelecendo uma correspondência entre evidências documentais e argumentação. Por meio do trabalho com a memória da comunidade, a Maré ressurgiu das ruínas da grande catástrofe que é o progresso, recolhendo seus fragmentos, interrompendo a história e demarcando seu passado fora de uma noção homogênea de grandes narrativas (BENJAMIN, 1987, p. 226). A Maré começou a abrir espaço para contar seu passado e seu futuro na perspectiva de seus moradores.

Uma grande contribuição nesse processo foi feita pelas instituições com as quais o CEASM estabeleceu parcerias, como a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), a Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz) e o Museu da Vida, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU), que posteriormente foi reorganizado e transformado no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Essas parcerias resultaram em oficinas sobre temas de museologia realizadas na sede do CEASM, na criação de instalações e exposições temporárias em outras instituições com o acervo, e na consolidação da ideia de um museu dedicado à história da Maré.

As exposições temporárias, realizadas em colaboração com as instituições parceiras entre 2004 e 2006, permitiram à equipe da Rede de Memória utilizar o acervo arquivístico e objetos cedidos pela comunidade para contar as histórias da Maré. O primeiro evento desse tipo foi a instalação criada pelo artista plástico mareense Marcelo Vieira, montada em outubro de 2004 em uma das salas do Castelinho do Flamengo durante o evento Tangolomango, um

projeto que reunia coletivos culturais com o objetivo de divulgar e ampliar redes e a comunicação de suas ações (Figura 1).

Figura 1 – Instalação da Rede Memória da Maré no Castelinho do Flamengo



Fonte: Andrea Cals (2004), Arquivo Dona Orosina Vieira.

Nessa instalação, o objetivo era retratar a relação entre a Maré e a água por meio de elementos que representassem as pessoas e as histórias da comunidade. Optou-se por utilizar fotografias de moradores do bairro, presentes no Arquivo Dona Orosina, dispostas em bacias de alumínio e protegidas por vidros utilizados em embarcações navais. Acima dessas bacias, havia uma lata de metal, que a comunidade usava para transportar água quando ela ainda não chegava às casas, com pequenos furos pelos quais pingavam gotas nas bacias expostas. Com a iluminação adequada, cada gota criava uma ondulação na sala, evocando as ondas que invadiam as casas quando a maré subia.

A segunda exposição ocorreu em 2005, por convite do museólogo Mario Chagas, então diretor do Museu da República, professor no curso de Museologia da UNIRIO e pesquisador de temas relacionados à Museologia Social. Duas salas do Palácio do Catete foram disponibilizadas para a realização da exposição, que foi concebida de forma colaborativa por um grupo de curadores. O antigo local de governo republicano, mencionado nas narrativas da comunidade sobre a visita de Dona Orosina ao Presidente Getúlio, abrigou a

exposição “Forças da Maré”, composta por fotografias do acervo e objetos cedidos pelos moradores.

Em uma das salas, denominada sala de palafita, o chão foi coberto de madeira, evocando os caminhos percorridos pelos moradores mais antigos, aqueles que vivenciaram o período das palafitas antes de sua remoção em 1980, quando o Projeto Rio aterrou parte da Baía de Guanabara, integrou a Ilha do Pinheiro ao continente e removeu as habitações construídas sobre palafitas (RIBEIRO, 2021, p. 38). As molduras das imagens foram elaboradas a partir de janelas, portas e pedaços de madeira, criando um ambiente semelhante a um barraco de madeira. Na segunda sala, destacaram-se as características visuais que compunham e definiam a Maré no presente, utilizando molduras feitas de tijolos e bases de vitrine que lembravam cimento, fazendo referência à alvenaria, o estilo de construção predominante na comunidade no início dos anos 2000.

De acordo com Diana Taylor (2016, p. 128): “a memória cultural é, entre outras coisas, um ato de imaginação e interconexão”. A memória mareense estimulada pelas exposições reafirmou a importância de conectar o passado e o presente da comunidade, abrindo possibilidades para imaginar outras narrativas a partir de seus arquivos e fortalecendo a transferência de repertórios locais. Ao perceber que era possível contar o passado por meio de objetos, surgiu um novo sonho: a comunidade queria mais, desejava ter uma exposição própria, tanto que os objetos emprestados para as exposições não foram devolvidos por seus proprietários. A Maré exigiu da sua Rede de Memórias a demarcação e ocupação de um espaço para seu passado.

Em 2003, a empresa Cia. Libra de Navegação cedeu em comodato ao CEASM um prédio localizado na Avenida Guilherme Maxwel, na entrada da comunidade, onde antes funcionava uma antiga fábrica de transportes marítimos. Diante da demanda por uma exposição sobre a história da Maré e da recusa das pessoas da comunidade em devolver os objetos emprestados, a equipe do CEASM considerou a possibilidade de reconfigurar a Casa de Cultura da Maré, que estava em funcionamento no local, para estabelecer um espaço dedicado ao território de memória da Maré, que já estava em construção por meio das ações e exposições.

2.1.2 O Museu feito em espiral

A equipe do CEASM assumiu o compromisso de narrar a história da Maré e criar algo inédito na comunidade: um edifício que abrigasse as memórias daqueles que viveram e vivem ali. Diante da oportunidade de construir narrativas em um espaço expositivo, surgiram várias questões entre os envolvidos no projeto. Segundo relato de Antônio Carlos, a criação do Museu da Maré se tornou um movimento que incorporou as experiências expositivas anteriores, o trabalho prévio com a memória e as demandas coletivas manifestadas:

Não foi um “ah, vamos fazer um museu” e pimba! E como vai ser esse Museu? vai ser assim? como é que nós vamos botar isso e isso? Vamos atrás desse processo de buscar material e de sensibilizar a comunidade para doação? (...) não é uma história que surgiu na casa de alguém, foi um processo que foi acontecendo⁵⁹.

Foi necessário considerar qual museu a comunidade desejava, como ele seria organizado e quem participaria das decisões para iniciar a elaboração do museu. A consolidação do acervo a ser exposto ocorreu através da incorporação de objetos utilizados em exposições anteriores e de novas doações. De acordo com Vieira (2006), os moradores contribuíram doando fotos e objetos pessoais que desejavam ver integrados ao acervo. A construção da exposição foi realizada em conjunto com membros da comunidade, durante os diálogos realizados nas reuniões do “Fórum da Maré”, que contou com a participação de moradores e membros de movimentos comunitários locais para decidir os rumos do museu (Figura 2).

Figura 2 – Campanha de doação de objetos para o Museu da Maré

⁵⁹ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 1 (ago. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 25 ago. 2021, arquivo .mp3 (1h28min).



Fonte: Arquivo Dona Orosina, 2005.

Na época da criação do Museu da Maré, já existiam experiências de museus em comunidades do Rio de Janeiro, como o Museu da Limpeza Urbana, inaugurado em 1996 no bairro Favela do Caju e administrado pela Companhia de Limpeza Urbana (Comlurb), e o Museu a Céu Aberto no Morro da Providência, inaugurado em 2005 com um projeto desenvolvido pelo Governo do Estado. No entanto, de acordo com a pesquisadora Beatriz Freire-Medeiros (2006), o Museu a Céu Aberto não contou com a participação efetiva dos moradores.

A equipe responsável pelo Museu a Céu Aberto desenvolveu um roteiro turístico, identificando pontos históricos nas vielas da comunidade para a formação do morro. No entanto, a concepção de patrimônio a ser divulgado foi baseada em critérios de antiguidade e autenticidade, sem considerar as diversas expressões culturais produzidas atualmente pelos moradores da comunidade:

No caso da Providência, o museu corre justamente o risco de promover a favela, suas paisagens, a arquitetura, objetos e moradores, não tanto como entidades complexas no presente, mas como significantes de eventos passados. O projeto prevê o “congelamento” de barracos de madeira, vielas e becos, o que na prática significará a desapropriação de algumas casas e a compra de parte de seu mobiliário para que o turista saiba como é a moradia típica da favela (FREIRE-MEDEIROS, 2006, p. 54).

No início dos anos 2000, já havia algumas experiências museais na cidade do Rio de Janeiro alinhadas com a perspectiva da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972) e do Movimento Internacional para uma Nova

Museologia (MINoM), que teve início em Portugal em 1985⁶⁰. Um exemplo dessas experiências é o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, também conhecido como Ecomuseu de Santa Cruz. Oficializado em 1995 e vinculado à Secretaria de Cultura da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, o museu surgiu a partir de um processo participativo que envolveu o Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH), a comunidade local e pesquisadores nacionais e internacionais, como a museóloga Tereza Scheiner, Hugues de Varine e Mario Moutinho.

Dentre os integrantes da gestão do Ecomuseu de Santa Cruz, estava a museóloga Odalice Miranda Priosti (2010, p. 61), que, sendo moradora do bairro de Santa Cruz, influenciou as discussões sobre museologia comunitária com suas pesquisas. Ela entendia que a participação da comunidade local foi essencial para a valorização do patrimônio preservado pelo museu: “Santa Cruz é um caso específico de comunidade que tenta aplicar, realmente, princípios tão radicais e sem concessões, fiel à necessidade de libertação cultural e ao direito de ela própria escolher o modo de criar e gerenciar esse museu”. O Ecomuseu de Santa Cruz adotou a abordagem de museu de território, focando na musealização do patrimônio cultural do bairro em seu local de origem, sem retirá-lo de seu contexto cotidiano e usos. O museu criou roteiros para a comunicação das manifestações culturais do bairro.

Para a equipe do CEASM, as experiências vivenciadas pela comunidade nesses projetos não atendiam completamente aos anseios da Maré expressos no fórum. O desejo de incorporar os rostos e as lutas das pessoas no presente não se encaixava em uma concepção linear do tempo, onde o passado é encerrado e perdido. Construir um museu baseado na ideia de perda não era interessante, pois o grupo desejava um museu de futuros, que poderia estar escondido no passado, conforme afirmaram Jesús Martin Barbero e Walter Benjamin (MARTIN BARBERO, 2000; BENJAMIN, 1987).

Além disso, a ocupação do território físico do Complexo da Maré por meio de ações patrimoniais também não parecia viável por três questões importantes,

⁶⁰ O MINoM influenciou profissionais da museologia a buscar novas abordagens de preservação e apresentação de suas coleções. Isso permitiu a expressão de diversos grupos culturais e estimulou a reflexão sobre a função social e política do museu (DUARTE, 2013).

conforme destacado por Antônio Carlos em entrevista: a primeira questão era o risco de exotização da vida da comunidade com a entrada de pessoas de fora do cotidiano dos moradores, expondo-os a um olhar curioso que nem sempre seria respeitoso. A segunda questão diz respeito à extensão da Maré, que é composta por quinze comunidades diferentes, abrangendo um território de mais de 800 mil metros quadrados. Por fim, a terceira questão relaciona-se à situação de disputa entre facções e grupos da milícia no território, o que dificulta a segurança dos moradores e possíveis visitantes. Como ressaltou Antônio Carlos: “Ao fazer um trabalho que dá uma outra dimensão da favela, você pode criar uma outra situação que vai marcar ainda mais esse estigma da favela como produtor de violência”⁶¹.

As discussões promovidas no fórum pelos envolvidos no processo de criação da exposição indicaram uma concepção de museu que se aproximava do modelo estabelecido para o museu moderno. Esse modelo incluía a organização dos objetos em uma linha expositiva e um formato que atribuía significado e tornava visível aquilo que eles reconheciam como museu e consideravam uma referência:

O que a gente entende como museu, então era o museu que precisaria ter objetos, e precisaria ter uma exposição mais permanente, mais de longa duração e ter esse formato mesmo de um museu, como é o Museu Nacional, de Belas Artes, essa ideia do museu tradicional. Então, quando a gente diz “vamos fazer um Museu da Maré um museu tradicional”, na sua concepção, é um museu tradicional porque é um museu que tem um espaço físico, que tem espaços expositivos, que tem um plano museológico, a gente fez questão! (...) Tem ações também no território, na comunidade, tem também ações nas redes sociais. Mas era importante para gente essa questão do espaço⁶².

O roteiro do museu moderno seria utilizado pela Maré para ocupar um edifício com uma exposição próxima ao modelo tradicional, com referências que vinham de instituições construídas a partir de um modelo monumental e exposições pensadas pelas chaves da raridade, da autenticidade ou do luxo. Vale ressaltar que aqueles museus tomados pela equipe da Maré como modelo utilizaram o tempo como estratégia argumentativa para elaborar exposições de longa duração com a ausência de grupos que não dialogavam com suas

⁶¹ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

⁶² *Idem*.

narrativas presentes. Reforça-se aqui a discussão de Mario Rufer (2010, p. 21), onde o movimento de criação de identidades nacionais por instituições museais formava um vazio que pretendia “sepultar qualquer continuidade na produção orquestrada de bens materiais e simbólicos de grande parte do ‘povo’”.

Mesmo usando as estratégias de instituições que articularam o tempo como proposta argumentativa e exclusiva, a temática da exposição que estava sendo construída reforçou um movimento adverso que desautorizava o museu moderno como espaço privativo da historicidade. A narrativa construída através da pesquisa e do acervo selecionado pela equipe se encontrava na reversão do centro do patrimônio para o que era considerado margens da sociedade, uma mudança de perspectiva onde os sujeitos, antes localizados fora da narrativa monumental, seriam agentes das construções feitas a partir de suas histórias, utilizando a memória como espaço de resistência.

Como diria Homi K. Bhabha (2013, p. 151), era quase o mesmo, mas não exatamente. Não exatamente o mesmo porque o trabalho com a memória efetivado pelo museu no ato de imaginar seu passado, através do arquivo e do repertório da comunidade, destoa da construção do tempo homogêneo. Sua existência rompe e denuncia a continuidade de narrativas universais efetivadas pelas instituições museais.

Antônio Carlos, durante a entrevista, contou que a exposição “Os 12 tempos da Maré”, inaugurada em 2006, foi inspirada em um material produzido pelo Arquivo Dona Orosina, o “Calendário Família da Maré”. A proposta do calendário era contar uma história da Maré por mês: “a partir de depoimentos de moradores antigos e das fotos de família e tudo, a gente fez um calendário cada mês com um tema”⁶³. A exposição seguiu a divisão em 12 tempos, sendo eles o tempo da água, da casa, da migração, da resistência, da festa, da fé, do cotidiano, do medo, da criança, do trabalho, da feira e do futuro.

Para Walter Benjamin (1986, p. 230), os calendários não marcam o tempo da mesma forma que os relógios: “eles são monumentos de uma consciência histórica”. Apesar de se dividir em 12 tempos como os meses do ano ou as horas

⁶³ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

do relógio de ponteiro, a proposta elaborada de como contar a história da Maré não seguiu uma narrativa linear como o calendário: a exposição foi pensada de forma espiralada, onde passado, presente e futuro estão correlacionados, e essa consciência histórica da comunidade se daria na aproximação de referenciais de memória no presente.

De acordo com a pesquisadora brasileira Leda Maria Martins (2021), há inter-relações que abarcam o corpo, a performance, a memória e produções de saberes que não se encerram em formas temporais lineares e que não limitam a compreensão do tempo como uma passagem cronológica que divide presente, passado e futuro sucessivamente. Para a autora, pensar o tempo como espiralar é possibilitar que ele seja vivenciado de maneira mais fluida e subjetiva, onde diferentes tempos coexistem e se entrelaçam:

(...) experimentado como movimento de reversibilidade, dilatação e contenção, não linearidade, descontinuidade, contração e descontração, simultaneidade das instâncias presente, passado e futuro, como experiência ontológica e cosmológica que tem como princípio básico do corpo não o repouso, como em Aristóteles, mas o movimento. Nas temporalidades curvas, tempo e memória são imagens que se refletem (MARTINS, 2021, p. 23)

As narrativas estabelecidas na proposta da exposição refundavam referências do que é ser da comunidade da Maré, usando o tempo espiralar que se curva simultaneamente para frente e para trás. A proposta em espiral de cada tempo construído na exposição encontrava o passado em suas histórias, o presente refletido em seu espaço e o futuro como uma questão em aberto, que continua em processo, como (e com) a comunidade da Maré. A equipe estabelecia um calendário de tempos mútuos e inter-relacionais em sincronia com a ampliação de seu território de memórias com as novas referências de passado elaboradas.

Com a proposta argumentativa criada, os tempos da Maré estavam saturados de agora, encontrando-se no presente e caminhando em direção ao futuro para grupos que estavam fora do tempo até então. Ao reconhecer a diferença cultural dos sujeitos envolvidos na produção do Museu da Maré e considerá-los como produtores de conhecimento no processo de construção da exposição, seus agentes reorganizam o museu como um produto de narrativa presente, que não recorreu à arcaização da história para sua afirmação. O

passado traz um novo olhar para o futuro dessas comunidades, como destacam Morales Lersch e Camarena Ocampo (2008, p. 116): “O museu é sempre uma interpretação da vida, uma seleção específica e significativa da realidade”.

De acordo com Antônio Carlos em entrevista, no debate coletivo com a comunidade participante dos fóruns, foi decidido que os grandes personagens da exposição seriam a moradora e o morador da favela, em todas as suas heterogeneidades:

É o trabalhador, o favelado, a favelada né? Favelades, que não tem gênero ou tem todos os gêneros, em todas as cores. Claro que em alguns momentos a exposição é mais negra, nela tá mais vinculada a questão de uma origem ancestral africana. Em outros momentos ela é mais caiçara, porque está vinculada com a questão do cara que morava nas ilhas, que era pescador, que tinha um barco, lançava rede ali, pescava. No outro momento ela é nordestina, é do cara que saiu lá do sertão e veio morar em cima de uma palafita numa favela, veio morar em cima da água podre. No outro momento é a criança na palafita, que é atingida pela bala em um conflito. No outro momento ele é o padre, pastor evangélico ou é o pai de santo, a mãe de santo, a rezadeira⁶⁴.

Para Antônio Carlos, essa comunidade não é homogênea e estática. Ela não foi dada, mas sim construída ao longo do tempo: “não tinha a Maré como um todo, como uma comunidade, como um bairro, como complexo como a gente tem hoje”. A comunidade foi reelaborada pelas narrativas do Museu da Maré e, portanto, pode ser entendida de diferentes formas: como um conjunto amplo e diverso de pessoas que vivem, moram e trabalham neste território e que contribuíram para sua construção; a comunidade também pode ser vista como um espaço geográfico plural, abrangendo as dezesseis comunidades que compõem a Maré; além disso, a comunidade é definida como parte de uma relação geracional e ancestral, que tem início com Dona Orosina Vieira e todos os moradores que passaram pelas ruas do bairro. Essa comunidade diversa é adotada ao longo do tempo e constantemente citada como um corpo único nas performances de memória estabelecidas pela instituição, como um coletivo que reorganizou o espaço para viabilizar a vida.

As palafitas, símbolo da precariedade das moradias na Maré e que foram eliminadas após intervenções do poder público, foram eleitas como símbolo nos

⁶⁴ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

fóruns realizados com a comunidade. A vida, o lar, o trabalho e a alegria são representados nos caminhos da exposição, assim como as dores, os medos e a luta daqueles que vivem e viveram na Maré. Quem mora ou morou na Maré retoma, então, o direito de narrar a si próprio por meio da construção da exposição, de reabrir seu passado para novos significados e de marcar sua experiência nesse território de memória.

Segundo Taylor (2013, p. 27), “a prática incorporada, juntamente com outras práticas culturais associadas a ela, oferece um modo de conhecimento”. O Museu da Maré se posicionou como um espaço de encontro e de saberes, onde a coesão do arquivo e do repertório possibilitou o conhecimento das diferentes culturas presentes. Esse espaço foi planejado para oferecer uma continuidade de ações culturais e educativas voltadas para a comunidade e seus visitantes, onde o Outro cultural está vivo e não é mais “Outro”, mas parte de um coletivo formado por todos os moradores do presente e do passado.

É importante ressaltar que o projeto do Museu da Maré recebeu apoio financeiro do Programa Nacional de Educação, Cultura e Cidadania - Cultura Viva, criado pelo Governo Federal e pelo Ministério da Cultura em 2004. O Programa Cultura Viva tinha como foco a formação de Pontos de Cultura, que seriam polos de produção de atividades transformadoras da realidade local por meio do financiamento de ações preexistentes ou elaboradas para os editais do programa.

As atividades dos Pontos de Cultura no Brasil foram realizadas por meio de uma gestão compartilhada entre o Estado e a sociedade civil, com o objetivo de promover o acesso aos meios de fruição, produção e difusão cultural. Segundo Gilberto Gil (2004, n.p.), ministro da Cultura na época da implementação do programa, os Pontos de Cultura eram intervenções destinadas a despertar, estimular e projetar o que há de singular e mais positivo nas comunidades, periferias, quilombos e aldeias: a cultura local.

O Museu da Maré, como ação, experimentou a transformação do roteiro do museu moderno para se adequar aos saberes da comunidade, resultando em outros conhecimentos e possibilidades de roteiros museológicos. Ao reabrir o passado e reorganizar os projetos de futuros possíveis, ele expôs a vivência e a identidade da favela, que é estigmatizada pelo discurso da mídia, pela violência

do Estado e pela discriminação na sociedade moderna. Essa exposição das diferenças ocorreu por meio da ordem simbólica dos bens culturais, em contraposição ao silenciamento de suas narrativas.

A instituição desenvolveu uma arena pública que não se limitou à exposição: a presença de moradores na construção de narrativas de si e por si foi feita no cotidiano, por meio das atividades culturais e educativas, da ocupação da Maré com atividades de ressignificação da cultura local, de eventos que congregam diferentes grupos e que promovem a heterogeneidade da comunidade. Segundo Gilberto Gil, sobre o Museu da Maré (2007): “O museu dá conta de tudo isso, pequeno como ele é, simples como ele é, humilde como ele é, mas de uma importância extraordinária para essa gente, e não só para essa gente, mas para todos nós que precisamos ter livros para ler a história dessa gente”.

2.2 ACOLHENDO A VIDA E A COMUNIDADE NO MUSEU COMUNITÁRIO ENGENHO DO SERTÃO

Não foi possível apreender as tantas camadas que formavam o Museu Comunitário Engenho do Sertão em minha primeira visita em 2018. Mesmo acumulando leituras sobre a instituição em pesquisas prévias, fui acolhida com um fluxo de cores, sons, cheiros, imagens e movimentos que não correspondiam à experiência que eu tinha de um museu. Cheguei a uma área com muito verde, uma placa escrita “museu” em letras cursivas na entrada (Figura 3) e objetos que faziam referência à cultura tradicional da cidade espalhados pelo jardim, como o boneco gigante da Maricota na janela e a escultura do boi de mamão feita pelo artista local Daniel Ferrada, ao lado da placa.

Figura 3 – Entrada do Museu Comunitário Engenho do Sertão



Fonte: Acervo do Instituto Boimamão, 2019.

A instituição está localizada no bairro de Sertãozinho, em Bombinhas, no litoral norte de Santa Catarina. Sua estrutura física, até o ano de 2020, era composta por seis edificações⁶⁵. Para visitação do público, estavam abertos o engenho principal, o engenho de baixo, a Casa da Memória, o armazém, as oficinas e a administração. No museu também havia dois lofts disponíveis para hospedagem nos programas de turismo de base comunitária, a casa da presidente da instituição que vive no local, uma área verde com uma trilha até o mirante, um viveiro de mudas e uma horta com uma grande diversidade de frutas, verduras e ervas aromáticas e medicinais.

Figura 4 – Vista aérea do MCES



⁶⁵ Durante o primeiro semestre de 2021, o engenho de baixo foi desmontado e transferido para a família Pinheiro, que são produtores artesanais de farinha na cidade. Este tema será abordado com mais detalhes posteriormente.

Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2016.

Fui recebida por Rosane Luchtenberg, presidente do Instituto Boimamão e uma das responsáveis pela criação do Museu Comunitário Engenho do Sertão. A visita teve início no engenho principal com o convite para um “aparadinho”, como é chamado o café coado acompanhado de beijos produzidos pelas senhoras farinheiras da região, e uma dose de consertada, uma bebida tradicional que combina café, cachaça e especiarias. O forno a lenha aquecia o ambiente, e a trilha sonora que saía do rádio em cima de um paiol se misturava com o barulho dos pássaros nas árvores e da fábrica de concreto localizada do outro lado da rua.

Passei o dia no Engenho do Sertão e percebi que estava diante de uma constelação de afetos. Mesmo me sentindo confortável naquele lugar, era evidente que aquele museu não havia sido feito para a minha visita e, muito menos, para os significados possíveis que seriam atribuídos pelo meu olhar de “gente de fora”. Mesmo assim, senti-me fascinada pelas possibilidades de se pensar o fazer histórico em sua dinâmica e pelo trabalho que ali se desenvolvia com a vida da comunidade.

A construção do Museu Comunitário Engenho do Sertão foi resultado das ações e projetos realizados pelo Instituto Boimamão de Preservação e Fomento da Cultura do Município de Bombinhas, responsável pela gestão do museu, e das ações da comunidade para a manutenção de suas práticas culturais e valorização da memória. Esse processo teve início na década de 1990, com os trabalhos desenvolvidos com a comunidade local e com a constituição do Instituto Boimamão em 1998, e foi oficializado em 2007, com o registro do MCES no Cadastro Nacional de Museus do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)⁶⁶.

Cada ação, objeto, documento e história aos quais tive acesso durante a pesquisa estavam permeados por disputas de narrativas históricas para a região e por um pertencimento reelaborado entre passado, presente e expectativas de

⁶⁶ O Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) foi criado pela Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009, e estava vinculado ao Ministério da Cultura (MinC). Ele assumiu a responsabilidade pelo setor museológico, que foi desmembrado do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional). Suas principais finalidades incluíam o planejamento de políticas públicas para o setor museológico e a promoção de ações voltadas para o estudo, preservação, valorização e divulgação do patrimônio cultural sob a guarda das instituições museológicas. Essas ações eram fundamentais para preservar a memória e a identidade social, além de serem fontes de pesquisa científica e fruição estética e simbólica (CEDI, 2013, p. 44).

futuro de pessoas que contribuíram com a instituição. De acordo com o historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1994), os museus são ferramentas de construção de conhecimento e nesses espaços mobilizam-se objetos para formular a autoimagem da sociedade no presente, processo também pretendido no MCES. Para analisar quais imagens foram objeto de apropriação pelo museu, concentrei-me aqui em sua constituição e nas ações desenvolvidas pela equipe, destacando as disputas nas constantes reelaborações desse sonho coletivo denominado Museu Comunitário Engenho do Sertão.

2.2.1 Traçando os caminhos do Boi

Natural de Rio do Sul, Rosane Luchtenberg chegou a Bombinhas no início da década de 1990. Ela e seu então companheiro, o empresário Paulo Cesar Behring, abriram uma pousada chamada Águas Claras para atender à crescente demanda turística em uma cidade que estava em processo de emancipação⁶⁷. O trabalho de atendimento e os questionamentos dos visitantes que se hospedavam na pousada despertaram a curiosidade de Rosane sobre a cultura local, que, por ser “de fora”, ela desconhecía:

A minha vergonha era tanta no começo que eu parti pra saber quem eram essas pessoas e qual era a identidade desse lugar, que então eu não conhecia. Passando a temporada, que fervia muito, em março, abril eu comecei a sair pela comunidade. [...] eu comecei a buscá-los, ir à casa deles, e comecei já pelos cantos mais tradicionais, que era o cantinho de Zimbros, no canto de Canto Grande, que eram vilas ainda, porque eu estava estabelecida no centro de Bombinhas⁶⁸.

Durante uma entrevista, Rosane relata que, na tentativa de superar sua falta de conhecimento sobre os costumes locais, ela iniciou um trabalho de pesquisa sobre a cultura tradicional de Bombinhas. Utilizando uma câmera fotográfica, um gravador e papel para fazer anotações, ela começou a documentar a vida e as histórias dos moradores da cidade:

Eu queria saber mais, queria saber da história [...]. Anotava algumas coisas em pedaços de papel, muitas vezes em botecos, botequinhos que eu ia com meu ex-marido. Lá ele me apresentava “ah, Rosane, eu quero te apresentar aqui o Seu Pepedro, Seu Janga Biscoito, o Seu Boca Rica”, todos com esses apelidos maravilhosos, “ai, Seu Pepedro,

⁶⁷ A emancipação de Bombinhas foi decidida por meio de um plebiscito, no qual a maioria da população optou pela separação da cidade de Porto Belo. Essa decisão foi oficializada pela Lei Estadual 8.558, de 30 de março de 1992.

⁶⁸ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

conta um causo pra mim”, esses causos eu fui levando comigo e comecei a escrever quando chegava na minha pousada⁶⁹.

Para a presidente do Instituto, foi a partir desse trabalho que surgiu o convite para produzir uma coluna no primeiro jornal da cidade, intitulada “Resgatando a Memória de Bombinhas”. Rosane percebeu que essa era uma oportunidade de registrar, em um veículo de imprensa, os conhecimentos obtidos com os moradores. Como professora formada em Blumenau, ela começou a atuar como jornalista e pesquisadora, escrevendo vinte artigos publicados entre 1994 e 1997. Esses artigos abordavam ações relacionadas às expressões culturais da cidade, histórias sobre locais importantes para a memória de Bombinhas e trechos de entrevistas com pessoas reconhecidas por seus conhecimentos. Rosane afirma que não estava produzindo cultura, mas sim coletando-a, provocando as pessoas para que compartilhassem suas histórias: “eu estava catando cultura, eu estava provocando pra que eles me contassem suas historinhas”⁷⁰.

Ela também relata que esse conhecimento adquirido junto à comunidade despertou em si a consciência sobre a importância dos engenhos de farinha e da prática da pesca na região, assim como a riqueza e complexidade do patrimônio tradicional expresso na gastronomia, literatura popular, práticas religiosas e folguedos, como a brincadeira do boi de campo e do boi de mamão. Fascinada por essa faceta da cidade que se revelava a cada conversa e preocupada com o desaparecimento dos engenhos de farinha em meio ao avanço urbano de Bombinhas, Rosane nutria o sonho de adquirir um engenho antigo e construir um espaço cultural nele.

O sonho começou a se tornar realidade em 1997, quando ela adquiriu o engenho da família de Seu José Amândio, mesmo sem ter um local específico para reconstruí-lo. Durante a entrevista, Rosane estabelece uma conexão entre o momento da compra do engenho e uma fase decisiva em sua vida: “Quando eu desisti da pousada, do marido e decidi comprar um engenho de farinha, as

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Ibidem.*

peessoas diziam: ‘Você está louca, o que vai fazer com um engenho de farinha?’ Mas decidi reconstruí-lo em algum lugar. E deu certo”⁷¹.

Segundo a entrevistada, com o apoio de amigos, como a artista e escritora Silvana Maria da Rocha, que contribuiu para a concepção inicial do projeto⁷², foi formada a primeira diretoria do então “Instituto Boimamão de Preservação do Patrimônio Histórico e Cultural da Comunidade de Bombinhas”⁷³. A diretoria, constituída em 1998, era composta por Rosane Luchtenberg como presidente, Claudionor Carlos Pinheiros, conhecido como Canô, como vice-presidente - um vereador nascido em Bombinhas com grande proximidade com a comunidade local. A professora Nilza Pisseti, que trabalhava com cultura popular na rede pública, ocupava o cargo de secretária, enquanto Luciana Bley de Noronha, artesã local, atuava como tesoureira, e José Luiz Pinto da Silva, residente de Bombinhas e amigo de Rosane, assumia o cargo de Diretor Artístico⁷⁴.

O engenho foi reconstruído em um terreno alugado no bairro do Sertãozinho em 1998, atualmente pertencente ao Grupo Vila do Farol. A oficialização da instituição e a estruturação de uma sede permitiram a Rosane buscar financiamentos, editais e prêmios relacionados à cultura, educação e meio ambiente oferecidos pelo município de Bombinhas, pelo estado de Santa Catarina, pelo governo federal e por organizações privadas, como a *Brazil Foundation* e o Instituto Júnia Rabello.

O primeiro projeto desenvolvido pelo Instituto Boimamão, intitulado “Preservação de Engenho de Farinha Açoriano Centenário e Criação do Museu Histórico na comunidade de Bombinhas”, foi submetido ao Ministério da Cultura (MinC) em 1998. Nesse projeto, a instituição se comprometia a construir um

⁷¹ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

⁷² Antes da criação do Instituto, Rosane e Silvana organizaram oficinas e rodas de boi de mamão na cidade de Bombinhas por meio do projeto “Boimamão” em 1996. Essas atividades contaram com o apoio da Associação de Filhos de Bombinhas (AFIB) e de comércios locais (INSTITUTO..., 2008, n.p.).

⁷³ O nome do Instituto Boimamão foi alterado em reunião do Conselho Diretor da Instituição no ano de 2007 para “Instituto Boimamão de Preservação e Fomento da Cultura do Município de Bombinhas”.

⁷⁴ Mesmo após mudanças na estrutura organizacional, Claudionor Carlos Pinheiros, Luciana Bley e José Luiz mantiveram proximidade com a instituição. Em 2020, Luciana Bley ocupa um cargo na diretoria, enquanto José Luiz faz parte do conselho consultivo da instituição. Além disso, Canô, quando foi eleito prefeito de Bombinhas em 2004, continuou apoiando o Instituto e garantiu uma subvenção social para a organização.

espaço físico para um museu, com todas as implicações relacionadas ao resgate e preservação de peças históricas para o município. Era um projeto ambicioso que visava preservar todos os engenhos de farinha da cidade, removê-los e reconstruí-los em um local específico, transformando-os em um museu dedicado à cultura açoriana e à história da região de Bombinhas.

A Lei 8.813, também conhecida como Lei Rouanet, foi criada em 1991 com o objetivo de incentivar o apoio da iniciativa privada à cultura por meio da renúncia fiscal. Essa legislação permite que pessoas físicas e jurídicas deduzam do imposto devido o valor investido em ações culturais, de acordo com os percentuais estabelecidos na lei⁷⁵. O projeto do Instituto Boimamão foi aprovado no regime de mecenato, porém não obteve a captação total dos R\$ 100.000 (cem mil reais) disponibilizados em incentivos fiscais para o projeto. De acordo com Rosane Luchtenberg⁷⁶, com os R\$ 30.000 (trinta mil reais) captados junto a empresários da região, foi possível criar uma estrutura básica para o funcionamento da instituição, incluindo a instalação da rede de energia elétrica, a construção de encanamentos de água, a abertura de ruas no terreno e a compra de um computador para a administração. Parte desse valor também foi utilizada para adquirir o segundo engenho e reconstruí-lo no terreno do Engenho do Sertão, cedido em comodato pelo Grupo Vila do Farol em 1999.

Os objetivos ambiciosos propostos no projeto, como a criação de um museu histórico e a preservação de todos os engenhos da cidade, não foram alcançados, conforme relatado no relatório final entregue ao Ministério da Cultura em 2001⁷⁷. De acordo com a análise do documento, é perceptível que a

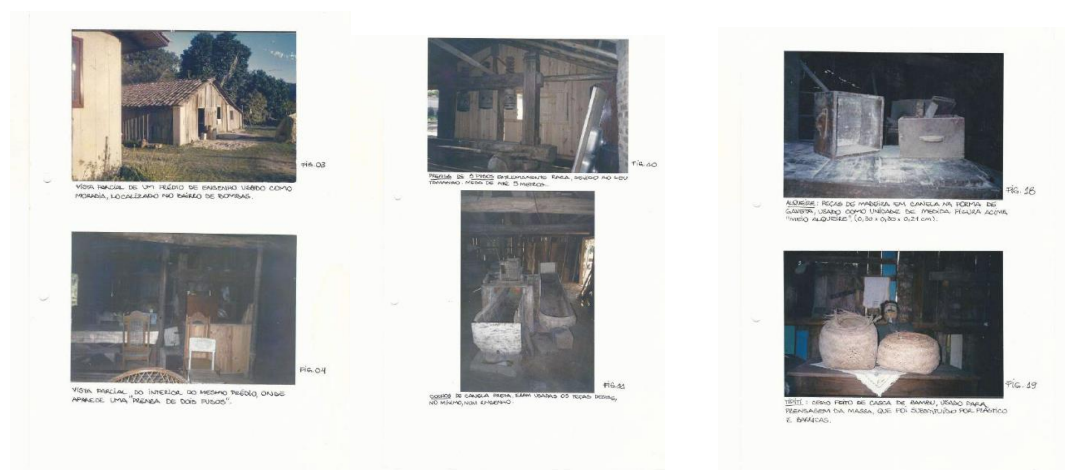
⁷⁵ Alguns estados e municípios adotaram legislações de incentivo cultural com base no modelo de ação do Ministério da Cultura (MinC). No estado de Santa Catarina, foi estabelecido o Funcultural pela Lei Nº 13.336, de 08 de março de 2005, que visava financiar projetos culturais por meio da isenção do ICMS (Imposto sobre Circulação de Mercadorias e Serviços). Esse programa funcionava no âmbito do Sistema Estadual de Incentivo à Cultura, ao Turismo e ao Esporte (Seitec) de Santa Catarina. No entanto, em 2019, a Lei Complementar nº 741, de 12 de junho de 2019, revogou o Funcultural ao extinguir a Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte (SOL), responsável pelo fundo. A partir de 2021, o fomento a projetos culturais em Santa Catarina, por meio da isenção de ICMS, passou a ser realizado pelo Programa de Incentivo à Cultura (PIC). Esse programa foi regulamentado pelo Decreto nº 1.269, de 04 de maio de 2021, e é gerido pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC). Essa mudança representou uma nova estrutura e gestão para o incentivo cultural no estado.

⁷⁶ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

⁷⁷ ACERVO DO INSTITUTO BOIMAMÃO. Projeto preservação de Engenho de Farinha Açoriano Centenário e criação do museu histórico na comunidade de Bombinhas (1998-2002). Bombinhas, SC: Instituto Boimamão, Cx. 4 pasta 34.

não realização dos objetivos propostos não foi apenas devido à falta de captação total de recursos, mas também à falta de experiência em gestão de projetos e ao desconhecimento das dinâmicas culturais das partes envolvidas. A proposta de comprar todos os nove engenhos existentes na cidade, com o objetivo de resgatar e preservar todos eles para criar um museu, era inviável, uma vez que foi assumida sem o consentimento prévio dos proprietários dos engenhos em questão.

Figura 5 – Reprodução de páginas do relatório final do projeto “Preservação de Engenho de Farinha Açoriano Centenário e Criação do Museu Histórico na comunidade de Bombinhas”



Fonte: Livro da vida, 2009.

A sua realização parcial, entretanto, possibilitou uma abertura para o desenvolvimento de ações de preservação do patrimônio cultural e de fomento de manifestações regionais pelo Instituto. O relatório final apresentou como resultado o levantamento do estado de preservação dos engenhos de farinha ainda existentes no município, registros fotográficos dos nove engenhos que ainda existiam na cidade, informações e datações de imóveis e de peças utilizadas na produção de farinha (Figura 5). O espaço do Instituto, com os dois engenhos reconstruídos, foi identificado no relatório como um museu ao ar livre voltado para as tradições relacionadas à produção de farinha.

Não é possível ignorar que o projeto enviado para o MinC em 1998 apresentava questões problemáticas em sua elaboração, na construção da proposta e na justificativa de suas ações. De acordo com o projeto, a cultura açoriana era considerada a única expressão da memória presente na região que

tinha potencial para ser observada e preservada em um museu. No entanto, sendo o primeiro projeto escrito pela instituição, a falta de experiência e de pesquisas dificultaram a definição de objetivos e uma metodologia que viabilizasse a construção desse museu de forma plural.

Segundo Homi K. Bhabha (2013, p. 71), nenhuma cultura é unitária em si mesma, e ao enunciá-la dessa forma, elaborada de maneira binária entre passado e presente, nega-se a possibilidade de perceber as lutas contidas na construção de nossa percepção:

Trata-se do problema de como, ao significar o presente, algo vem a ser repetido, realocado e traduzido em nome da tradição, sob a aparência de um passado que não é necessariamente um signo fiel da memória histórica, mas uma estratégia de representação da autoridade em termos do artifício do arcaico.

Rosane Luchtenberg, responsável pela elaboração do projeto enviado ao MinC, fez uma escolha pela expressão cultural que ela considerava potencialmente mais forte, em detrimento de um pluriverso que se expressava nas tradições presentes em Bombinhas, com o qual ela já tinha contato por seu trabalho mencionado anteriormente com o jornal Gazeta de Bombinhas. No projeto inicial, a proposta de “resgate” visava congelar no tempo os engenhos ainda existentes, excluindo a diferença cultural que permeava a produção de farinha.

Ao analisar a documentação resultante do projeto, Rosane buscava responder a uma pergunta fundamental: qual era o passado relevante para a comunidade tradicional de Bombinhas naquele momento? Na década de 1990, o referencial de história e memória da região com o qual ela teve contato era aquele produzido e divulgado pelo Núcleo de Estudos Açorianos da Universidade Federal de Santa Catarina (NEA/UFSC), criado em 1984 com o intuito de fomentar pesquisas sobre a cultura açoriana no litoral catarinense e preservar o patrimônio açoriano. Ao NEA também se somavam as ações dos técnicos do IPHAN em Santa Catarina e da Fundação Catarinense de Cultura (FCC)⁷⁸, com trabalhos orientados para o estudo de traços de originalidade da

⁷⁸ A Fundação Catarinense de Cultura (FCC) foi criada em 1979, com o objetivo de valorizar a cultura através de ações que estimulem, promovam e preservem a memória e a produção artística catarinense, conforme estabelecido pelo Decreto Estadual nº 7439. A instituição desempenha um papel fundamental na implementação de políticas culturais no Estado, sendo

cultura açoriana no contemporâneo que deveriam ser mapeados, valorizados e preservados.

O NEA foi formado por um grupo de pesquisadores da região de Florianópolis e, ao longo de sua trajetória, realizou trabalhos que abrangem a narrativa do processo migratório dos Açores para a Ilha de Santa Catarina no século XVIII, reafirmando as bases culturais formadas pela permanência desses migrantes no litoral catarinense. Para os membros do NEA, essa região recebeu influências diretas das práticas religiosas açorianas, como o culto ao Divino Espírito Santo, as brincadeiras infantis, a brincadeira do boi e a ratoeira. É importante ressaltar que as práticas culturais da região foram influenciadas por grupos que habitavam a área no século XVIII, como os indígenas da etnia tupi-guarani, que trouxeram influências na alimentação, com a mandioca, o peixe, o pirão, e a técnica de escavar um tronco de árvore (guarapuvu) para fazer uma canoa, entre outros. Além disso, pessoas de origem africana também contribuíram não apenas com o trabalho, mas também “com a musicalidade e danças” (CORREA, 2017, p. 87) de expressões replicadas nestes espaços.

Produto controverso da historiografia, a construção da cultura açoriana no litoral de Santa Catarina, assim como a formação de todas as identidades existentes, não se deu de forma orgânica. De acordo com a historiadora Janice Gonçalves (2016, p. 114), na década de 1940, a história de Santa Catarina passou por um processo de reinterpretação da formação cultural da região. Durante a Primeira República, as origens portuguesas e açorianas eram desvalorizadas, associando a imagem do homem do litoral ao atraso e à ignorância. No entanto, a formação política posterior ao período Vargas e ao final da Segunda Guerra Mundial (1945) proporcionou uma oportunidade para a alteração desses discursos em relação à colonização açoriana, deslocando a cultura germânica, italiana e da Europa Central do cerne da formação da identidade catarinense.

Grande parte da intelectualidade do litoral de Santa Catarina reconhecia a importância de reafirmar a herança de origem portuguesa para não se excluírem do ideal de nação e brasilidade que estava sendo elaborado durante

responsável pela concessão do Edital Prêmio Elisabete Anderle e pela preservação do patrimônio cultural.

o período Vargas. Essa concepção de brasilidade, de base portuguesa e nacionalmente integradora, considerava que as diferenças de todo tipo, incluindo as regionais, representavam desagregação, a menos que fossem devidamente reprimidas, suprimidas ou subordinadas (GONÇALVES, 2016, p. 114).

Nesse contexto, as outras manifestações identitárias regionais eram vistas como obstáculos à hegemonia cultural desejada no território e, portanto, precisavam ser reprimidas e silenciadas, enquanto as identidades que se alinhavam com o projeto de governo eram favorecidas no ambiente político nacionalista.

O trabalho realizado por intelectuais ligados ao Instituto Histórico e Geográfico de Santa Catarina (IHGSC) e pela Academia Catarinense de Letras resultou em duas correntes distintas: uma que articulava a história do estado de Santa Catarina com o bandeirantismo, e outra que valorizava a presença dos açorianos e, em menor escala, dos madeirenses na composição da população e na transmissão cultural. Com o objetivo de aproximar Santa Catarina do ideal de brasilidade que estava sendo moldado na esfera federal durante as décadas de 1930 e 1940, a colonização açoriana realizada durante o século XVIII foi valorizada e vinculada à história do estado por pesquisadores da época, como Oswaldo Rodrigues Cabral (GONÇALVES, 2006, p. 57).

O arquipélago dos Açores, composto por nove ilhas, está localizado no norte do Oceano Atlântico e, politicamente, está sob o domínio português desde o século XV. Segundo o historiador Walter Piazza (1992), estima-se que cerca de 6.000 pessoas da região dos Açores e da Ilha da Madeira tenham sido deslocadas para o litoral catarinense no século XVIII, com o objetivo de ocupar o espaço que estava em disputa com a Coroa espanhola na época.

A ocupação açoriana no litoral catarinense foi promovida para solucionar os problemas de baixa população na região sul do Brasil, que colocava em risco a posse das terras, constantemente sujeitas a invasões, e também para aliviar o excesso de população nas ilhas dos Açores e da Madeira. Para realizar essa empreitada, a Coroa portuguesa emitiu uma Carta Régia em 1746, estabelecendo as condições para a migração: casais interessados em colonizar as terras oferecidas no sul do Brasil receberiam “transporte gratuito, ajuda financeira, ferramentas, armas, animais, isenção do serviço militar e terras para

cultivo” (FLORES, 1997, p. 122). No entanto, os casais que chegaram ao litoral catarinense foram surpreendidos com terras de tamanho inferior ao prometido pela Coroa e inadequadas para o cultivo dos produtos tradicionais açorianos: “acostumados com o cultivo do trigo, por exemplo, tiveram que se adaptar ao plantio e consumo da farinha de mandioca. Mantiveram a tradição da pesca” (*idem*, p. 123).

Os imigrantes que aqui chegaram tiveram que adaptar suas práticas à realidade de Santa Catarina e, de acordo com Marcela Krüger Correa (2017, p. 87) em sua tese sobre a construção da identidade açoriana no litoral catarinense, foi necessário conciliar as práticas culturais, a culinária, a arquitetura e o modo de vida em geral dos açorianos que chegaram no século XVIII, tendo em vista a diferença dos recursos disponíveis, do clima e da configuração social do litoral catarinense no período.

Durante o Primeiro Congresso de História Catarinense, realizado em 1948 na cidade de Florianópolis, reuniu-se um corpo de pesquisadores especializados na história e cultura de Santa Catarina, com um foco específico na colonização açoriana e suas tradições. Ao longo das atividades e debates do congresso, os colonizadores açorianos e seus descendentes foram reconhecidos como valiosos contribuintes na construção da identidade catarinense, reafirmando a pertinência dessa região do sul do Brasil como parte integrante da unidade nacional (LEHMKUHL, 2006, p. 71).

Para a historiadora Maria Bernadete Ramos Flores (1997), o período após a Segunda Guerra Mundial abriu caminho para a reabilitação do “homem do litoral” e de suas culturas, promovendo uma nova visão da colonização açoriana como um empreendimento impulsionador do progresso e reconhecendo os colonos como os responsáveis pela formação da cultura regional:

Foi num momento de luta pela hegemonia cultural em Santa Catarina que o tema “açoriano” ganhou importância para os intelectuais, e lugares de memória como os arquivos, foram abertos e remexidos. Os polos deste conflito giraram em torno da oposição brasilidade X germanidade no Estado de Santa Catarina, numa disputa pelo poder hegemônico do Sul do País. Uma hegemonia que não dependia apenas da força e do progresso econômico, mas principalmente da sua identidade cultural (FLORES, 1997, p. 133-134).

O processo de construção da identidade açoriana como base da cultura no litoral catarinense foi estabelecido nos anos posteriores, deixando de fora da

narrativa a colaboração de outros grupos que também estiveram presentes, como os indígenas que já habitavam a região desde antes das tentativas de invasão no século XVI, e a população negra que chegou posteriormente. As influências desses grupos também foram subjugadas pela narrativa da açorianidade em busca de uma homogeneidade cultural.

Entre 1992 e 2000, o professor e historiador Vilson Francisco de Farias atuou como coordenador do NEA (Núcleo de Estudos Açorianos) na UFSC (Universidade Federal de Santa Catarina), e sua equipe incluía pesquisadores da cultura açoriana, como Joi Cletison, Gelci Coelho e Francisco do Vale Pereira. Nesse período, o NEA investiu na divulgação da cultura de base açoriana no estado e no reconhecimento de indivíduos que promoviam a cultura açoriana em diversas cidades catarinenses. Algumas das ações realizadas incluíram a Festa da Cultura Açoriana de Santa Catarina (AÇOR), realizada desde 1994 em cidades que receberam a migração açoriana – sendo Bombinhas escolhida como sede da AÇOR em 2015 e 2022 – e a criação do Troféu Açorianidade em 1996, destinado a premiar e reconhecer pessoas envolvidas nessas áreas.

Mesmo antes da criação do Instituto Boimamão, o NEA já desenvolvia atividades com Rosane, que colaborou no processo de mapeamento cultural das referências açorianas na cidade em 1995⁷⁹. O mapeamento estava entre os trabalhos desenvolvidos pelo núcleo, que tinham como intuito um projeto de “resgate” da memória açoriana e de reintegração da identidade reelaborada por pesquisadores nas comunidades: “as ideias produzidas a partir de cima sobre a identidade açoriana começaram a fazer seu caminho de volta para as comunidades, cujos membros eles próprios passaram a ver como 'açorianos' e a ter uma referência identitária importante” (LEAL, 2016, p. 86-87).

Com a influência do pensamento difundido pelo NEA em suas atividades, o argumento da suspensão do uso desses engenhos e sua realocação em um museu foi justificado pela necessidade de preservar os resquícios de uma cultura diferenciada e única que se representava naqueles espaços: a cultura açoriana. Ao manter as estruturas dos engenhos de farinha e os objetos ligados à sua

⁷⁹ O Instituto Boimamão continua a colaborar com o NEA/UFSC, por meio da promoção de cursos, festas e eventos, além de ocupar um assento no Conselho Deliberativo da instituição, representando a comunidade tradicional de Bombinhas.

produção, estabelecer-se-ia a possibilidade de preservar as danças, as canções populares, a literatura, a cerâmica, a renda de bilro, “manifestações que, só com a existência de um museu de fato, poderão desencadear as ações concretas para resgatar e organizar” (INSTITUTO..., 1998, n.p.).

O trabalho do Instituto estabeleceu como projeto a reorganização da memória local de forma homogênea, e a centralização de toda a cultura local sob o signo da açorianidade foi uma questão que teve forte impacto na comunidade. Quando se assume uma essência como base de uma identidade, excluem-se todas as interações realizadas, silenciando um pluriverso que teve influência na construção e na manutenção dessas manifestações: “a identidade não é uma essência, um referencial fixo, apriorístico, cuja existência seja automática e anterior às sociedades e grupos - que apenas os receberiam já prontos do passado. Não existe um conteúdo ou grau ideal de identidade” (MENESES, 1993, p. 210).

Nos primeiros dez anos do Instituto Boimamão (1998-2008), foi constante a reafirmação da identidade e da cultura açoriana nos projetos para a comunidade, por meio de expressões do patrimônio local - como a prática das tradições do boi de mamão, do terno de reis, das festas juninas, do pão por deus, do artesanato local e da produção de farinha artesanal. Respondendo a uma demanda identificada por Rosane Luchtenberg, o Instituto Boimamão era proposto como espaço onde a memória poderia “ser viva, vivida e assistida”. Iniciava-se um processo para “resgatar a memória da Cultura Açoriana e preservar o patrimônio cultural” (INSTITUTO BOIMAMÃO, 2008, n.p.), e a instituição estaria focada em desenvolver ações para a preservação de um patrimônio cultural de origem essencialmente açoriana.

Ao focar a legitimidade das origens da comunidade em uma identidade específica, o Instituto auxiliou no processo de invisibilização de outros grupos que auxiliaram na construção dessas manifestações, como os povos originários e o uso de seus saberes - a produção de farinha de mandioca, do beiju e da pesca da tainha. Mesmo com as influências da cultura de base açoriana na região, não é possível pensar em uma autenticidade da cultura açoriana quando discutimos as ações da instituição, porque essa expressão calcada em uma

autenticidade cultural não considera todos os agentes presentes no processo, tanto no passado performado, quanto em suas construções presentes.

Para a participação nos editais lançados no período, Rosane Luchtenberg adotou essa açorianidade e a preservação do patrimônio como foco de seus projetos frente às comissões avaliadoras. Entre 2004 e 2007, o Instituto Boimamão conseguiu realizar dez projetos voltados à cultura açoriana, dos quais três tiveram um maior alcance com o incentivo de editais: “Quero ver Boi de Mamão”, concretizado no ano de 2004 com a Lei Estadual de Incentivo à Cultura, através do Fundo Estadual de Incentivo à Cultura (Funcultural); o projeto “Grupo do Engenho”, realizado entre 2005 e 2007, com recursos do Edital do Instituto Júnia Rabello; e o projeto “Contando em Verso e Prosa”, executado em 2007 também com recursos do Funcultural.

A utilização de termos controversos na historiografia e problemáticos quanto à salvaguarda do patrimônio cultural não impediu que o Instituto conseguisse manter suas atividades e garantir os fomentos com governos e empresas. Uma análise possível neste cenário é que foi vislumbrada como estratégia a reafirmação da manutenção de um patrimônio em “risco” através da distinção pela cultura açoriana. Ao ressaltar a alteridade e a legitimidade desta comunidade como representante dessa cultura que estava se perdendo, retomada de um passado, possível ou inventado, e de uma tradição que é evocada como fundamento natural de uma identidade, a instituição utilizou a memória como um recurso político, reafirmando seu pertencimento a uma herança comum catarinense.

Ao utilizar o tempo como estratégia argumentativa, as ações promovidas pelo instituto selecionaram aquilo que era considerado essencial para a construção de um território de memória para a comunidade: um passado açoriano. Todas as manifestações culturais exploradas nos projetos foram relacionadas às origens açorianas da cidade, mesmo quando não era possível confirmar a ligação dessas manifestações com a cultura proveniente das Ilhas dos Açores, como as ações de Terno de Reis e as atividades de Boi de Mamão.

A brincadeira do boi de mamão possui informações imprecisas quanto à sua origem. Trata-se de uma tradição difusa no Brasil, com representações como o boi-bumbá no Amazonas e no Pará, o bumba-meu-boi no Maranhão e o bumba

de reis no Espírito Santo. Em Santa Catarina, o boi de mamão é realizado em formato de roda, com o auxílio de versos cantados, música e dança, enquanto os personagens contam a história da morte e da ressurreição do boi. Os grupos brincantes criam características específicas para a história do boi em cada região. Por exemplo, em Bombinhas, em algumas apresentações, o boi não morre, conforme destacam Luchtenberg e Estivallet (2019, p. 9): “Aqui a brincadeira tem sentido de diversão, e a dramatização da morte do boi não faz parte do cenário que constitui o folguedo. Em nosso município, o boi é alegre e diverte toda a comunidade”. O boi de mamão possui uma tradição consolidada, e diversos grupos de brincantes ainda se apresentam em cidades como São Francisco do Sul, Itajaí, Penha, Florianópolis, Tubarão e Laguna.

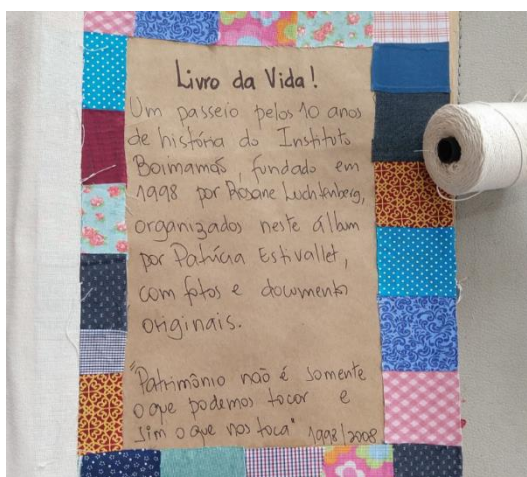
A equipe do Instituto Boimamão, ao longo dos anos 2000, era composta por profissionais das áreas de música, arte-educação e artes visuais que residiam na região. Sob a coordenação de Rosane Luchtenberg, essa equipe foi responsável pela realização de ações de formação musical, oficinas de cerâmica, folguedos e literatura popular, tendo como base a prática do boi de mamão, identificada como uma cultura de origem açoriana. Com o tempo e o estabelecimento de relações mais próximas com os moradores através dos cursos e oficinas, houve uma ampliação da expressão cultural, tornando-a mais diversa e construída em diálogo com a comunidade.

Segundo Ulpiano de Meneses (1992), as ações que visam fixar uma estabilidade para a memória revelam o caráter mutável e fluído dessa memória: “o esforço significativo empreendido por grupos e sociedades para fixá-la e garantir sua estabilidade é, por si só, um indício de sua natureza fluida e mutável” (MENESES, 1992, p. 10). Através da prática e da integração de membros da comunidade na equipe do Instituto, como Aline Vieira, residente em Bombinhas e que começou a atuar no Instituto em 2005, e do contato mais próximo com os moradores locais, as pessoas envolvidas nas ações desenvolvidas no Engenho começaram a perceber que a cultura tradicional não se limitava apenas à antiga roupagem açoriana ali preservada: as pessoas que viviam ali também desejavam usar suas próprias roupas, aquelas fabricadas localmente e também as que trouxeram de outros lugares, com diferentes técnicas, cores, linhas e aromas, todos entrelaçados com suas vidas.

Conforme apontado pelo pesquisador Homi K. Bhabha (2013, p. 20), é fundamental ir além dos aspectos originais da cultura e reconhecer as interações que ocorrem nos espaços de contato, nos “entrelugares”, onde as identidades das comunidades são constantemente negociadas e reconstruídas ao longo do tempo: “esses ‘entrelugares’ fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação - singular ou coletiva - que inauguram novos sinais de identidade e posições inovadoras de colaboração e contestação, ao definir a própria ideia de sociedade”.

No processo de seleção para a construção do livro comemorativo dos dez anos do Instituto Boimamão, a centralidade da cultura açoriana, que até então era defendida, começa a dividir espaço com o cotidiano da comunidade. O Livro da Vida é um relatório das atividades do Instituto Boimamão, produzido artesanalmente pela artista visual Patrícia Estivallet, utilizando retalhos e folhas de papel Kraft. Ele foi concebido para contar a história da instituição por meio de suas ações e projetos, e seu conteúdo está organizado em 115 páginas repletas de recortes de jornais, fotografias, trechos de depoimentos, ilustrações e textos escritos à mão. Esses documentos foram selecionados e produzidos coletivamente pela equipe do instituto sob a coordenação de Rosane Luchtenberg⁸⁰.

Figura 6 – MCES: Capa do Livro da Vida

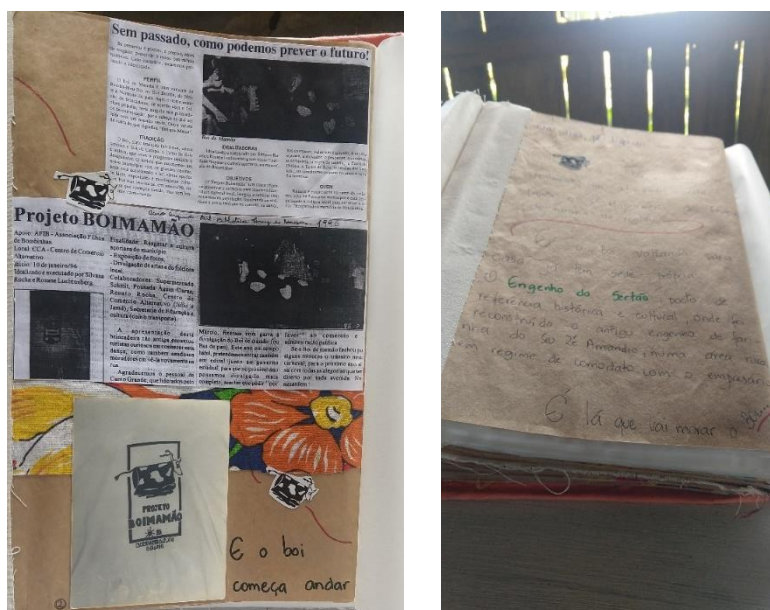


⁸⁰ O Livro da Vida passou por um processo de restauração e digitalização em 2020, e agora está disponível para consulta no site do Instituto Boimamão. Ele está disponível para consulta através do link: <https://engenhodosertao.com.br/arquivo-documental/livro-da-vida/>. Acesso em 21 de janeiro de 2022.

Fonte: Imagem produzida por Aline Vieira, 2021, Acervo Instituto Boimamão.

O trabalho de elaboração da narrativa sobre os dez anos do Instituto Boimamão foi conduzido de forma lúdica, com a leitura guiada pelo “boi” que dança pelas páginas, assim como nos folguedos tradicionais. O “boi” conduz o leitor por diferentes caminhos, passando pela farinha de mandioca, pelos engenhos e pelas pessoas que fazem parte desse universo (INSTITUTO..., 2008, n.p.). Pequenas frases escritas à mão acompanham os recortes de jornais e fotografias que foram colados no livro, indicando em qual momento no tempo o “boi” se encontra. Essas fotografias capturaram momentos de convívio social, como reuniões, almoços e festas, retratando o cotidiano do Engenho do Sertão e da comunidade tradicional de Bombinhas. Apesar de terem sido registradas em momentos de descontração, essas imagens possuem um valor documental, preservando pessoas e práticas significativas para a cultura local.

Figura 7 – MCES: Páginas internas do Livro da Vida



Fonte: Imagens produzidas por Aline Vieira, 2021, Acervo Instituto Boimamão.

Nesse livro, são registrados os processos de construção dos espaços do Instituto Boimamão, os resultados dos projetos, as fotos e descrições de cada etapa desenvolvida, as obras realizadas e as equipes responsáveis pelas ações e oficinas. O livro também registra as festas, reuniões, visitas escolares e a movimentação na cozinha, que fazem parte do cotidiano da vida comunitária. O

objetivo é entrelaçar as ações do Instituto, o cotidiano da comunidade e as expressões culturais locais, guiados pelo simbolismo do boi presente nas páginas do livro.

Figura 8 – MCEs: Ações com a cozinha local representadas no Livro da Vida



Fonte: Livro da vida, fotografia feita pela autora, 2021.

Considero o processo de construção do Livro da Vida um momento em que as possibilidades para o passado e para o futuro se sobrepõem. Nos recortes de jornais sobre o Instituto Boimamão apresentados nesta obra, materiais publicados entre os anos de 1995 e 2002, a identidade açoriana é ativada como algo homogêneo que deveria ser preservado e retirado do risco de perda dos referenciais das sociedades que os produzem: “o objetivo já é sabido, pois há muito Bombinhas precisa, de vez, ter um espaço onde a memória possa ser viva e vivida e assistida” (INSTITUTO... [1998], 2008, n.p.).

No Livro da Vida (2008), é possível identificar que a narrativa criada pela instituição, nestes dez primeiros anos, objetivou uma singularidade a partir das identidades açorianas fortalecidas pelo patrimônio cultural: “tudo que se cultua, assim como em todo litoral catarinense, foi trazido pelos primeiros que aqui chegaram: os açorianos” (INSTITUTO... [1997], 2008, n.p.). Nos recortes de jornais que retratam o início das atividades, há esforços de reconstrução da cultura açoriana em suas narrativas e apela-se para o fixo, para a construção da

cultura legítima e singular, para uma memória que não foi esquecida, mas que não é vivenciada em sua autenticidade imaginada.

Figura 9 – MCES: Recortes de jornais sobre o início das atividades do Instituto coladas nas páginas do Livro da Vida



Fonte: Livro da vida, fotografia feita pela autora, 2021.

Já as atividades registradas e desenvolvidas com a comunidade deslocam-se para os significados presentes, destacando as pessoas e suas práticas cotidianas. A fabricação da farinha artesanal é representada no Livro da Vida não só pelas peças que compõem o engenho de farinha, mas pelas famílias responsáveis por dar continuidade à prática em seus engenhos; a pesca destaca as mulheres, aquelas que ficam e cuidam do lar e as que vão ao mar e que tecem suas redes; a agricultura é registrada no apanhar do café. O boi caminha por uma história de pessoas e de seus saberes em um lugar de memórias em movimento, reconstruindo-se através da prática, apresentando Dona Rosa e seu engenho, Dona Zica da renda e do crivo, a agricultora Dona Nina, Seu Atílio Antão com seus versos e Seu Vital com suas redes de pesca.

Figura 10 – MCES: Mulheres da comunidade tradicional de Bombinhas representadas no Livro da Vida



Fonte: Livro da vida, fotografia feita pela autora, 2021.

A identidade essencializada pretendida, congelada em um passado ideal, abre espaço para o repertório da comunidade presente, e seus rostos começam a aparecer na publicação com seus nomes e suas histórias, o que se espalhará pelas atividades promovidas pelo Instituto. É o momento de mudanças na forma de ver a comunidade por Rosane Luchtenberg e pela equipe que trabalhava no Instituto. Concomitantemente com as ações desenvolvidas para dar estabilidade à identidade açoriana desenhada pela instituição, o cotidiano da comunidade, aquele território de memória que já existia mas não era denominado, adentrou no Engenho do Sertão e criou sua morada.

2.2.2 Recortes do cotidiano: o Museu Comunitário Engenho do Sertão

O esforço da instituição para reafirmar sua memória como uma memória viva e dinâmica, decorrente dos processos desenvolvidos com e para a comunidade, começou a ser direcionado para os repertórios da comunidade, nos saberes e fazeres daqueles que ali viviam. E é neste momento que a equipe da instituição retoma o projeto de criar um museu na comunidade, pensado em 1998. A documentação foi enviada para o DEMU em 2007 e, desde então, o Museu Comunitário Engenho do Sertão está registrado no Cadastro Nacional de Museus (CNM) na categoria de museu comunitário, identificação atribuída à instituição pelo DEMU, segundo Rosane Luchtenberg: “Mas a gente fez um cadastro, tivemos que fazer um cadastro bem longo, físico, mandamos pelo

correio e logo veio então essa titulação. Quem deu foram eles porque eu não tinha essa coisa do museu comunitário, aqui era o Museu do Engenho!”⁸¹.

Nesse momento, a instituição contava com uma equipe estabilizada que tinha experiência em ações para o patrimônio cultural local. Essa equipe foi formada e fomentada através dos projetos realizados pelo Instituto Boimamão. Além da coordenadora Rosane Luchtenberg, faziam parte da equipe a artista Patrícia Estivallet, a assistente de coordenação Rosane Fritsch, Marilete Pedro, assistente de administração, e Aline Lúcia Vieira, produtora cultural. Segundo Rosane Fritsch, assistente de coordenação e que trabalha nos projetos do instituto desde 2005, os primeiros anos foram um processo de amadurecimento da “Rô do Engenho” e da instituição: “Foi a partir dos anos 2005, 2006, que o caminho se abriu e que a Rô conseguiu identificar o que era esse espaço e focar totalmente”⁸².

Com o trabalho de construção do MCES em relação ao patrimônio cultural, o Instituto Boimamão buscava responder qual era o seu papel na retomada de passados, na elaboração de presentes e na criação de futuros para a comunidade tradicional de Bombinhas. Os primeiros anos de atuação da instituição e a aproximação com a comunidade local revelaram as demandas da população em relação às suas práticas culturais e a existência de grupos sociais que iam além do signo da açorianidade. Os problemas trazidos pelo turismo de massa para a população e as impossibilidades de vivenciar o patrimônio cultural local eram vistos como uma questão urgente pelos membros da comunidade tradicional da cidade.

Desde a emancipação do município, em 1992, Bombinhas experimentava um processo de reelaboração do espaço público, o que culminou na classificação de todo o território do município de Bombinhas como área urbana no Plano Diretor aprovado em 1997⁸³. A exploração do turismo comercial trazido

⁸¹ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

⁸² Entrevista concedida por FRITSCH, Rosane. Entrevista (dez. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 03 dez. 2020, arquivo .mp3 (28 min).

⁸³ CÂMARA MUNICIPAL DE BOMBINHAS. Lei nº 326, de 23 de fevereiro de 1997. Aprova o Plano Diretor de Bombinhas e dá outras providências. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a/sc/b/bombinhas/lei-ordinaria/1997/33/326/lei-ordinaria-n-326-1997-aprova-o-plano-diretor-de-bombinhas-e-da-outras-providencias?q=area+urbana>. Acesso em: 24 dez. 2020.

por novos empresários na cidade, com a construção de hotéis e pousadas ao longo das praias, e a impossibilidade de manter áreas rurais, prejudicaram as práticas culturais desses moradores mais antigos, que foram destituídos de um lugar no cotidiano da cidade.

Um dos membros da equipe do Instituto, a produtora cultural Aline Lúcia Vieira, relatou em sua entrevista o impacto que o turismo chamado “sol e mar” teve em sua formação. Nascida na cidade vizinha, Porto Belo, em 1982, ela vive em Bombinhas desde os seus quatro anos de idade e trabalha como articuladora artística e cultural em projetos do Instituto Boimamão e em sua empresa, a Tramela Produções. Ela começou a frequentar as atividades do Instituto Boimamão em 2005, quando foi convidada como oficineira no Grupo de Engenho, projeto que atendeu cerca de noventa pessoas e teve como público-alvo crianças e adolescentes da rede pública municipal e jovens da comunidade quilombola Sertão do Valongo, em Porto Belo.

Em entrevista realizada em um fim de tarde no MCES, Aline Vieira contou que, apesar de ter crescido em um ambiente permeado pela cultura tradicional de Bombinhas e de ter vivenciado a cultura da pesca, do artesanato, da agricultura e das cantigas populares com seus avós, ela conseguiu compreender a importância da cultura popular em sua vida quando adulta. Aline relatou que a chegada de novos moradores em Bombinhas durante a sua adolescência, nos anos de 1990, a especulação imobiliária e o incentivo municipal ao turismo de massa fizeram com que os moradores mais antigos “recolhessem” sua cultura popular em nome do progresso.:

(...) as pessoas recolhem a cultura popular e começam a vender a não identidade cultural. Era então o tênis da moda que todo mundo tem que ter, todo mundo tinha que fazer o mesmo esporte (...), as pessoas disfarçavam sotaque, as pessoas não comiam do jeito que queriam comer porque era feio⁸⁴.

As relações das comunidades com seus territórios de memória são estabelecidas por meio da vivência, interações e construção de significados, e são influenciadas pelas condições sociais, econômicas, políticas, ambientais e culturais. O território de memória se forma ao longo do tempo, por meio da

⁸⁴ Entrevista concedida por VIEIRA, Aline Lúcia. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 26 nov. 2020, arquivo .mp3 (47 min).

negociação e convivência de múltiplas identidades, que promovem apropriações simbólicas e diversas historicidades. Além disso, esse território está localizado no espaço geográfico, onde suas práticas se materializam.

As ações de desenvolvimento voltadas para o progresso e o turismo resultaram na desterritorialização das práticas culturais dos moradores mais antigos. Aquelas práticas culturais que não se enquadravam na categoria de modernidade e progresso foram limitadas ao âmbito familiar, sendo menos valorizadas pelos jovens que buscavam as oportunidades oferecidas pela nova cidade em desenvolvimento. De acordo com a legislação do Plano Diretor da cidade (1997), esses antigos moradores não podiam mais cultivar em suas terras. Para permanecerem na região e ocuparem seus terrenos, optaram pela construção de casas para aluguel ou para abrigar suas famílias em crescimento. Alguns dos engenhos foram vendidos, dando lugar à expansão imobiliária.

Antes da oficialização do museu, a comunidade já apontava demandas para a realização de ações com temáticas relacionadas à cultura local e participava das atividades desenvolvidas pelo Instituto Boimamão, tais como o pedido de organização das visitas dos tocadores do Terno de Reis e das brincadeiras do Boi de Mamão. Em entrevista, Rosane afirma que percebeu que o museu poderia ser um espaço legitimado para atender às demandas dessa comunidade, um espaço de resistência aos processos predatórios desse turismo de massa, com o desenvolvimento de práticas voltadas para o turismo de base comunitária. Era a possibilidade de reservar um espaço de cultivo de memórias para além das relações comerciais com o turismo. “Depois que o turismo avançou aqui dentro, é que a gente sentiu que a história estava sendo enterrada”, relata Rosane⁸⁵.

As ações do Instituto foram direcionadas, então, para responder às necessidades relacionadas à agricultura familiar e à educação ambiental, decorrentes da falta de espaço para o plantio. Isso incluiu o trabalho com hortas comunitárias, produção de mudas locais, distribuição de plantas medicinais e realização de oficinas em parceria com instituições locais. O conhecimento gerado dentro da comunidade passou a ser valorizado nessas atividades, e

⁸⁵ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

peessoas que cresceram cultivando plantas junto com suas famílias foram convidadas a auxiliar nas hortas e a compartilhar seus saberes em encontros e oficinas.

O patrimônio cultural comunitário foi reinterpretado no instituto por meio dessa aproximação, e as ações desenvolvidas passaram a valorizar o arquivo e o repertório da comunidade como elementos que promovem o conhecimento, reconhecendo suas expressões e seu modo de vida como parte desse patrimônio. Segundo Aline Vieira (2021), no momento da criação do museu, a comunidade não tinha como prioridade a formação de um espaço para seus patrimônios. Esse interesse surgiu apenas após a sua formação, quando a comunidade se viu refletida na ação:

(...) quando ela (a comunidade) vem para esse espaço e olha: é um espelho da vida delas, cada peça, cada coisa, né? Cada evento que acontece é o da vida dela, muitas coisas que já se foram de memória, ela valoriza a forma de como ela é então. Esse museu, o Museu Comunitário Engenho do Sertão, ele tem um papel fundamental na conservação do patrimônio de memória da cidade de Bombinhas, do povo caiçara, as pessoas começam olhar para si e dizer “não é vergonhoso, eu posso me vestir assim, eu posso comer assim, eu posso falar assim, eu posso ir nessa festa assim, eu posso cantar, porque isso é bonito”⁸⁶.

É nesta mudança de perspectiva sobre a cultura daqueles que viviam ali que o museu está sendo construído com os moradores. O museu, que nasce comunitário por uma escolha externa, foi gradativamente abraçado pela comunidade. Com o trabalho desenvolvido, Rosane começou a receber doações de peças que representavam pessoas e memórias da comunidade: “recebi aqui a roupinha da Dona Dina, o chinelo do Seu Zé Amândio, a bengala do Seu Janga Biscoito”⁸⁷.

Novas formas de conhecimento sobre o passado da comunidade também foram promovidas. As narrativas se transformam e o protagonismo passa a não ser mais da história dos açorianos que viveram na região e que se situam em um passado encerrado; ele é habitado por pessoas que, no presente, rememoram suas práticas para narrarem a si mesmas. O museu começou a ser utilizado como espaço de criação, produção, legitimação e comunicação de

⁸⁶ Entrevista concedida por VIEIRA, Aline Lúcia. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 26 nov. 2020, arquivo .mp3 (47 min).

⁸⁷ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

conhecimentos, elaborados por meio de estratégias sociais e comunitárias de apropriação e reprodução de saberes.

Aquele museu que foi concebido como essencial para a preservação de engenhos “comprovadamente” açorianos passou a abrigar uma programação que valoriza o cotidiano da comunidade, com recortes das vidas dessas pessoas, trazendo para dentro do museu memórias da pesca da tainha, da produção da farinha de mandioca, da renda de bilro, do sabor e do aroma da cozinha, e das formas de cultivo. Segundo a professora Yolanda Flores, que atua como consultora da instituição, o MCES se tornou um espaço de recriação dessas práticas:

Pessoas que vivem em Bombinhas recriam neste espaço cultural as práticas tradicionais que marcaram as experiências de homens e mulheres que ainda vivem da pesca, do cultivo da mandioca, do peixe assado no fogão a lenha e dos encontros regados a “consertada”. Vidas que assumem sua relação com o turismo como fonte de sobrevivência, mas, que não querem perder sua história e seus patrimônios identitários, importantes fontes de reconhecimento cultural (SILVA, Y., 2017, p. 12).

Nas programações desenvolvidas no Engenho do Sertão na segunda metade dos anos 2000, tornou-se comum o convite a pessoas da comunidade para compartilhar suas vidas, ensinar suas receitas, cantar, fazer poesia e trocar experiências, especialmente após a formalização do museu em 2006. De acordo com Rosane Fritsch, o MCES se tornou um espaço de referência para as manifestações culturais do povo de Bombinhas, mesmo diante do avanço do turismo e da especulação imobiliária:

Um povo que ficou um pouco invisível perante a força do turismo, que ficou um pouco assustado com a explosão que se deu no nosso litoral de Bombinhas de uma maneira muito gritante, muito forte. Então, esse povo, essa comunidade simples, pequenininha, que espia às vezes assustada, vêem esse crescimento todo, mas se veem aqui no museu, de maneira muito forte e lindamente representada⁸⁸.

A “Tarde de beiju” foi uma das atividades realizadas no espaço do museu com a participação ativa de representantes da comunidade tradicional, sendo uma das programações mais duradouras desenvolvidas no MCES. Com o apoio da Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas (FMCB), em parceria com o Instituto Boimamão, os encontros ocorreram mensalmente entre os anos de

⁸⁸ Entrevista concedida por FRITSCH, Rosane. Entrevista (dez. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 03 dez. 2020, arquivo .mp3 (28 min).

2014 e 2018 no Engenho de Baixo, um dos módulos do MCES. Durante esses encontros, havia a troca de memórias entre os membros da comunidade e os visitantes, enquanto o beiju era preparado. O beiju era um biscoito feito com a massa da mandioca, preparado em um tacho de cobre aquecido na fornalha a lenha. Nas palavras de Rosane Luchtenberg: “as mulheres na roda de memória (...) elas vêm nessas rodas de tradição oral, onde cantam e contam suas histórias”⁸⁹.

Outro projeto que teve a participação da comunidade tradicional e se estendeu por alguns anos foi o Escola da Terra, uma iniciativa que conectou o patrimônio cultural trabalhado pelo museu às ações de educação ambiental sob responsabilidade do Instituto Boimamão. O projeto visava promover o conhecimento popular da terra entre os jovens moradores da cidade. Desde sua criação, as manifestações culturais da comunidade tradicional de Bombinhas, relacionadas à terra, têm sido o foco principal das atividades do MCES.

Para garantir a continuidade das ações do projeto Escola da Terra, o Instituto Boimamão inscreveu a proposta para a segunda etapa do programa Cultura Viva. Esse programa tinha como objetivo descentralizar as ações por meio da celebração de acordos e convênios com outros ministérios, estados e municípios, buscando repassar recursos e iniciar um processo de estadualização das políticas culturais.

Em Santa Catarina, o Programa Mais Cultura - Pontos de Cultura lançou seu primeiro edital em outubro de 2008, com o objetivo de promover a inclusão social e a cidadania, seja por meio da geração de emprego e renda, seja pelo fortalecimento da identidade cultural, por meio do incentivo à cultura. As ações realizadas pelos grupos que se tornaram responsáveis pelos Pontos de Cultura promoveram uma reorganização social no estado, por meio da organização política e da valorização das expressões regionais:

Ao buscar em seu presente as manifestações que atravessam a história na exclusão das políticas, o Programa Cultura Viva assumiu uma postura contemporânea, questionando uma ideia de nação situada em um passado cronológico, mas que é compreendida em suas indeterminações no presente, como a luz das estrelas de

⁸⁹ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

Agamben que, apesar de distantes e em uma constante viagem pelo espaço, alcançam nosso olhar (SANTOS, 2017, p. 56).

Em 2009, o projeto Escola da Terra foi selecionado pelo edital e se tornou um Ponto de Cultura. O Ponto de Cultura Escola da Terra Engenho do Sertão se comprometia com a realização de ações voltadas para a educação ambiental, profissional e do patrimônio cultural local:

Trabalhamos com a perspectiva de estímulo à Educação Profissional, integrada às diferentes formas de educação: ao trabalho e renda, à ciência, à tecnologia, ao meio ambiente e à cultura popular – marcenaria, cerâmica, papel reciclado, música, literatura popular, tradição oral, teatro, gastronomia regional, e dois núcleos de produção: NACA (Núcleo de Ação e Criação Artesanal), artesanato com linguagem popular e o NAPO (Núcleo Agrícola de Produção Orgânica) (INSTITUTO BOIMAMÃO, 2011).

Segundo Rosane Luchtenberg (2011), em seu relatório parcial enviado à Fundação Catarinense de Cultura (FCC), os recursos recebidos por meio do convênio com o programa Mais Cultura foram fundamentais para a manutenção do atendimento aos jovens pela instituição, além de contribuírem para a ampliação e capacitação da equipe. No âmbito do Ponto de Cultura Escola da Terra, as ações foram realizadas visando ampliar o acesso, disponibilizar equipamentos e meios de produção, e promover o trabalho e a geração de renda por meio da cultura.

O MCES estava em constante construção como um espaço de referência para a preservação e o fomento da cultura tradicional local. À medida que as ações se desenvolviam, a equipe envolvida nos projetos se dedicava a aprofundar o estudo das expressões da cultura regional. Foi assim que se percebeu que a riqueza presente no local também era formada pelo saber tradicional indígena, pelos conhecimentos da cultura afro-brasileira e pelas manifestações de povos que passaram por ali e deixaram suas marcas. Essa percepção possibilitou a contemplação de outros fragmentos culturais, conforme mencionado por Aline Vieira:

(...) todos os fragmentos, todas as etnias e tudo que criou a cultura popular da nossa cidade. Índios, negros, ericeirenses, açorianos também, alemães, belgas, ingleses, austríacos, carijós... É uma

miscelânea de naus que chegavam, de embarcações que chegavam, de viajantes vendedores que chegavam e aqui se estabeleciam⁹⁰.

Produto dessa interação contínua, o museu continuou a mobilizar e a reinterpretar o patrimônio cultural da comunidade, olhando para o futuro e buscando legitimar politicamente suas ações por meio da ressignificação do passado. A decisão de reconfigurar o passado em diferentes contextos atendeu à demanda da comunidade por visibilidade e ampliou o trabalho com a memória, que continua sendo o elemento central da instituição.

2.3 O TERRITÓRIO DE MEMÓRIA COMO DEVER E DEVIR

O processo de ocupar e ressignificar memórias não ocorre de maneira uniforme e regulamentada, e também não é um processo natural que gradualmente incorpora as raízes do passado nas construções atuais. Como mencionado anteriormente, o território de memórias é uma rede de relações e disputas que constantemente se configuram no dia a dia das comunidades. A inclusão de outros elementos nesse espaço subjetivo pode contribuir para a consolidação de narrativas que vão além da produção unidimensional da memória.

Ocupar um território de memória é um processo contínuo que envolve a rememoração presente de práticas, a apropriação simbólica e a legitimação de passados, e sua continuidade só é possível enquanto houver respostas aos anseios do presente. Tanto a comunidade tradicional de Bombinhas quanto a comunidade do Complexo da Maré passaram por esse processo de constituição de referenciais para seus patrimônios culturais no desenvolvimento e reelaboração das instituições museais. Os museus estabelecidos nessas comunidades foram ganhando traços distintivos e se transformaram em pontos de referência desses passados reelaborados, espaços de legitimidade para contar a história das comunidades e continuar o processo de ocupação de seus territórios memoriais.

Ao analisar essas duas experiências, podemos perceber que o processo de apropriação das memórias no coletivo também é permeado por adversidades.

⁹⁰ Entrevista concedida por VIEIRA, Aline Lúcia. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 26 nov. 2020, arquivo .mp3 (47 min).

Conforme apontado por Michael Pollak (1992, p. 204), a memória é seletiva e construída, resultado de disputas e elaborações. Embora seja contada por uma pessoa, ela não se limita apenas a essa pessoa, pois também é herdada e organizada socialmente: “[...] a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”.

No processo de construção de acervos, desenvolvimento de pesquisas e criação de narrativas, esses dois museus comunitários criaram novas formas de conhecimento, em resposta às demandas de suas comunidades, democratizando o próprio conceito de museu como uma tecnologia, uma ferramenta de trabalho e um dispositivo estratégico para estabelecer uma relação nova, criativa e participativa com o passado, o presente e o futuro (CHAGAS, 2011, p. 5). Esse processo é marcado pelo encantamento que transformou o museu em um sonho, uma palavra-sonho, onde as histórias da comunidade encontram um lar e seus territórios de memória são compartilhados com seus diversos passados.

Segundo Ricoeur (2007, p. 101), a busca pela preservação da memória está intrinsecamente ligada à busca pela justiça em relação àqueles que não estão mais presentes: “a justiça que, ao extrair o valor exemplar das memórias traumáticas, transforma a memória em um projeto; e é esse mesmo projeto de justiça que dá à obrigação da memória a forma do futuro e do imperativo”. Além de ser um elemento essencial na consciência de si mesmo, essa memória coletiva fomentada durante o processo de elaboração dos dois museus desempenhou um papel de missão, um dever de memória para com aqueles que já não estavam mais na comunidade para contar suas histórias, ou para aqueles que não foram ouvidos devido à falta de espaço para se expressarem. Os dois museus tornaram-se locais de encontro para a transferência de saberes memoriais entre as gerações que ali vivem.

De formas distintas, as trajetórias desses dois museus conduziram a uma reconfiguração dos objetivos de seu trabalho, e as demandas de suas comunidades influenciaram a maneira como as narrativas são construídas e as ações são desenvolvidas. Ao organizar o espaço dos museus, essas pessoas

também estabeleceram um ponto de referência para a articulação e a continuidade na ocupação dos territórios de memória da comunidade. Com suas memórias sendo legitimadas na construção da instituição, o passado e as histórias trazidas nos corpos desses moradores adquirem uma representação, uma narrativa elaborada, uma história criada e um espaço para disseminar seu conhecimento.

Como discuti neste capítulo, o trabalho para a construção dos museus e o processo de ocupação de territórios de memória, que ocorreram simultaneamente nas duas comunidades estudadas, partiram de diferentes pontos. O Museu da Maré teve como característica impulsionadora do seu processo de elaboração a participação de diferentes setores que viviam e atuavam no cotidiano da Maré. Nas duas edições realizadas do Fórum do Museu da Maré (Figura 11), foi possível sistematizar a contribuição de pessoas da comunidade nas decisões sobre o que seria abordado no museu. Nesse coletivo, foi elaborado e definido o foco da narrativa do museu, que seriam as pessoas que viveram na Maré em seus mais diversos tempos e em suas mais diversas vidas.

Figura 11 – 2º Fórum do Museu da Maré, 2006



Fonte: ADOV, 2006.

Com um objetivo definido para a construção da exposição, a equipe do museu soube, então, de onde partir para organizar a sua pesquisa: do repertório acumulado com o trabalho da Rede de Memória da Maré. Para elaborar uma linha narrativa que fizesse sentido para a comunidade, valorizando as memórias

reunidas pelos moradores ao longo do processo, era necessário que suas memórias encontrassem morada no museu. O território de memória da comunidade da Maré já estava em processo de reconhecimento antes mesmo da inauguração da instituição, uma vez que as referências de memória já presentes serviram de inspiração para a elaboração de narrativas. O museu, então, tornou-se um impulsionador desse território e um abrigo para as memórias exercitadas.

O Museu Comunitário Engenho do Sertão seguiu por outro caminho. O Instituto Boimamão, desde o seu início, desenvolveu ações com base nas interpretações feitas por Rosane Luchtenberg e pela equipe do Instituto sobre a cultura e as necessidades da comunidade tradicional de Bombinhas. A prioridade era a preservação e a divulgação dos elementos da cultura local nos projetos, e o Instituto justificou suas ações ao se aproximar das narrativas açorianas elaboradas, incorporando as memórias das pessoas da comunidade nessa construção histórica.

No trabalho com a comunidade de Bombinhas, à medida que as ações eram desenvolvidas para preservar a cultura entendida como açoriana, o repertório incorporado pelas pessoas que participavam das atividades começou a se manifestar e indicar a necessidade de abrir espaço para outras memórias ocuparem o território que estava sendo reconfigurado no museu. Surgiam ali performances que divergiam daquilo que era narrado como cultura açoriana, ressoando em outros passados e fazendo parte também da história da comunidade. Para que o museu fizesse sentido e cumprisse seu compromisso com aqueles que vieram antes, como um dever de contar, foi necessário estabelecer diálogo aberto e ampliar as interpretações do patrimônio local. O território de memórias da comunidade tradicional de Bombinhas ocupou o museu com suas histórias.

Para Inês Gouveia (2022, n.p.), há uma estrutura nos museus que tem o poder de “conservar ou o de alterar a forma como as classificações sociais são impostas e performadas, como meio e estratégia de dominação”. Esta instituição museal também pode se contrapor, possibilitando uma presença a contrapelo. A forma como o território de memória das comunidades passou a ser resguardado nos dois museus acabou por impor às instituições um afastamento de um

passado fixado em grandes narrativas, elaborando histórias de indivíduos que são coletivos para os representados, e cocriando outros passados com a legitimidade atribuída pelo roteiro de museu adotado.

Nestes dois museus estruturados com a participação da comunidade, os canais possíveis de construção de saberes não se fixaram na exposição: a presença das moradoras e moradores nas ações promovidas no espaço e a performance desta memória reincorporam o passado ao presente, possibilitando um diálogo entre o visitante e a expressão da voz daqueles que falam de si e por si mesmos nas ações dos museus. Os sentidos de patrimônio cultural apresentados por essas instituições são ressignificados e reapropriados para a sua visibilização, e as pessoas utilizam o museu como espaço de criação, produção, legitimação e comunicação de seus conhecimentos com base no roteiro dos museus modernos, mas ao mesmo tempo de forma muito diferente.

No processo, as manifestações culturais são replicadas, proliferando-se através de um espaço que é receptor, depósito e articulador de um conhecimento que vem do arquivo, entendido como o que está relacionado ao registro escrito ou imagético, e do repertório de uma memória incorporada que resistiu aos processos de apagamento (TAYLOR, 2013, p. 128). O museu comunitário não se torna um espaço comprometido apenas com o que foi, ele é uma continuidade do que a comunidade ainda vive e busca na valorização do seu conhecimento através de suas práticas.

O sonho de existir no tempo e na vida se estabeleceram nas narrativas, revelando rostos e vozes pelos caminhos da memória, e também em objetos, suportes de afetos e de transmissão de saberes. No próximo capítulo, faço um convite a uma visita narrada aos discursos dos objetos expostos nos museus. Analisarei como a construção de narrativas históricas continua e se desenvolve sobre os objetos que compõem os acervos, recriados como peças de museu e como representantes de histórias legitimadas. Discutirei como esses objetos são expostos e salvaguardados como representações de memórias e experiências sociais das comunidades do Museu da Maré e do Museu Comunitário Engenho do Sertão, salientando determinados eventos e personagens presentes nas memórias dos moradores.

3 O AFETO QUE HABITA O MUSEU: O ACERVO

Os objetos que compõem o acervo do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu Comunitário da Maré encontram-se em uma encruzilhada de sentidos. Eles abarcam diferentes valores em sua materialidade, significados cognitivos ou estéticos relacionados à produção de saberes do objeto como representantes de uma cultura material específica e possibilitam diálogos sobre as técnicas para a sua construção, os insumos de sua composição, sobre as condições históricas nas quais foram elaborados, suas origens geográficas e trajetórias para a chegada às comunidades, seus usos possíveis e como se relacionam com nossas percepções.

Se a análise dos objetos se encerrasse em suas manifestações materiais, perderíamos de vista as constelações de pertencimentos e de afetos que manifestam memórias e narrativas das diversas camadas temporais impregnadas e/ou criadas para cada peça do acervo. O acervo possui cargas simbólicas e vinculações subjetivas que reformulam a autoimagem e reforçam as identidades presentes através das memórias das comunidades articuladas (MENESES, 2009, p. 36). Os objetos sob a guarda dessas duas instituições são fragmentos de afetos, relíquias sensíveis que foram patrimonializadas socialmente no presente para contar sobre seu passado aos que estão e aos que virão.

São constelações de pertencimentos e de afetos porque cada peça articulada nas narrativas das exposições indica histórias que estão vivas e trajetórias que se relacionam e se complementam nos tempos de suas comunidades: é a história do objeto e do que ele representa no acervo, o processo de elaboração e do conhecimento das técnicas envolvidas, da pessoa ou do grupo que o produziu, que o possuiu e o tornou elemento do cotidiano. É a decisão de levá-lo ao museu, da pessoa que o entregou para o museu e os significados possíveis de cada objeto para a comunidade no espaço expositivo.

Ao olhar para o afeto como parte da narrativa, me alcança o dilema: o processo de trabalho com a memória elaborado nos museus comunitários pode ser pensado como produção de conhecimentos históricos?

Pretendo provocar, neste capítulo, a reflexão sobre como os objetos expostos pelos museus comunitários reordenam mundos possíveis na

construção de narrativas históricas com os utensílios domésticos, com os objetos de trabalho e com artigos relacionados às práticas de sociabilidade. Como eles recriam a ideia de comunidade nesse processo e quais destes elementos são contrastantes e quais ainda subscrevem o roteiro do museu moderno. Analisei como ocorreu a construção destes acervos, mapeando como os objetos chegaram aos museus, a construção dos significados atribuídos a eles e as propostas narrativas apresentadas nas exposições de longa duração dos dois museus abordados: a exposição “Os 12 tempos da Maré” no Museu da Maré, e a exposição do Museu Comunitário Engenho do Sertão⁹¹.

Com base na função principal de cada elemento, analisei a composição dos objetos que se relacionam com o lar e o trabalho. Na categoria lar, estão presentes os objetos que possuem uma relação com o aconchego da casa, o cotidiano familiar e a construção de uma morada, como as colchas de fuxico e a bacia de alumínio, presentes no acervo dos dois museus. Para a categoria trabalho, selecionei objetos relacionados à criação da comunidade, ao sustento e à manutenção financeira das pessoas das comunidades representadas, como a tarrafa, espécie de rede de pesca do MCES, e as máquinas de costura expostas no Museu da Maré.

Segundo Diana Taylor (2013, p. 27), para além do arquivo físico, a memória incorporada é uma maneira de acessar e transmitir o conhecimento que foi relegado ao segundo plano no processo de colonização, e ela se refaz no presente como ato de duplicação, replicação e proliferação. A performance aqui se torna ato de transferência de saberes que vão além da escrita. Ao reorganizar esses objetos permeados por afetos e significados no espaço expositivo, os dois museus buscaram demarcar pontos de referência das narrativas criadas com e para a comunidade em seu espaço físico, adornando o território de memória ocupado com referências materiais e imateriais sobre seu passado.

Nesses dois espaços, os objetos expostos propõem alcançar o visitante com a ressonância de suas narrativas e o encantamento de seus afetos. De

⁹¹ A exposição de longa duração do MCES não foi nomeada e é composta por três espaços expositivos: a Casa da Memória, o Engenho Principal e o Engenho de Baixo, que foi desmontado em 2021. No lugar do Engenho de Baixo, está sendo construído o Engenho da Roça em 2022. O objetivo do Engenho da Roça é apresentar o processo de fabricação da farinha de mandioca por meio de banners explicativos e a criação de uma roça de mandioca, feijão e milho.

acordo com o pesquisador estadunidense Stephen Greenblatt (1991, p. 252), a ressonância é o poder do objeto exibido de expandir seus limites materiais, revelando suas estruturas de construção como artefato ao despertar no espectador “o sentido da construção cultural e historicamente contingente dos objetos de arte, a noção das negociações, permutas, mudanças de direção, exclusões pelas quais certas práticas representacionais podem ser separadas de outras práticas representacionais a que parcialmente se assemelhem”. Já o encantamento está relacionado ao momento em que “o ato de atenção fecha um círculo ao redor de si mesmo, do qual, com exceção do objeto, tudo fica excluído, quando sua intensidade bloqueia todas as imagens circundantes, silencia as vozes murmurantes”.

De acordo com José Reginaldo S. Gonçalves (1995, p. 60), “os objetos são como palavras numa frase, eles compõem sistemas que produzem significados que são internalizados pelos indivíduos e grupos no processo de socialização”. Para que haja ressonância, os significados difundidos e as camadas narrativas dos objetos precisam acessar aqueles que os veem. O encantamento se relaciona à autenticidade e à unicidade, mas também ao poder de capturar a atenção daquele que observa, transmitindo um sentimento “arreatador de unicidade”. Esse processo estrutura uma performance de memória própria dos museus, que se efetiva quando a transferência de saberes do que é exposto se realiza com a participação de todas as partes envolvidas (objeto, narrativa, visitante).

No segundo semestre de 2021, com o acesso à vacinação pela população e a diminuição do número de casos de mortes e internações decorrentes das infecções ocasionadas pelo coronavírus no Brasil, pude realizar as visitas aos museus e suas exposições com maior segurança. Fiz uma visita a cada exposição acompanhada por pessoas que colaboraram na produção das narrativas dos museus e na construção dos espaços, doando objetos ou trabalhando diretamente em sua montagem. No Museu Comunitário Engenho do Sertão, a mestra da literatura popular Dona Nadir Tomázia me contou como foi colaborar com a construção da Casa da Memória a partir de suas memórias de vida. No Museu da Maré, a moradora do Morro do Timbau, Marli Damascena,

compartilhou comigo as lembranças de sua vida e seus saberes sobre a formação da Maré por meio da exposição de longa duração.

Do processo de reelaboração de epistemes, surge também a construção do registro documental do trabalho de memória desenvolvido pelas instituições. Contribuíram para minha análise o material analisado no capítulo anterior, o “Livro da vida” (2009), que também apresenta uma seleção de recortes de artigos de jornais locais que contam a história de pessoas da comunidade tradicional de Bombinhas, e a publicação “A Maré em 12 tempos” (2021), inspirada pelos temas da exposição de longa duração do Museu da Maré. Esses materiais contêm uma seleção de narrativas construídas sobre a vida nas comunidades, o que possibilita uma discussão sobre os processos que envolvem o lembrar, o esquecer e as negociações presentes nesses diálogos de memória.

Gostaria de ressaltar três características importantes que irão permear o trabalho dos dois museus com seu acervo. A primeira é a possibilidade de articulação de outros projetos de mundo por meio da reorganização das narrativas. Como discuti anteriormente, Arturo Escobar (2015, p. 93) enfatiza que, desde o início do colonialismo, fomos condicionados a acreditar em uma única forma de existir, criada pela modernidade, que se autodenomina como o único “mundo” possível. Esse “mundo” adota uma ontologia dualista, estabelecendo separações entre “o humano e o não humano, natureza e cultura, indivíduo e comunidade, ‘nós’ e ‘eles’, mente e corpo, o secular e o sagrado, razão e emoção etc.”⁹², o que marginaliza outras formas não dualistas de existência, as quais Escobar denomina de “mundos ou ontologias relacionais”.

As ontologias relacionais são expressões de continuidade e interconexão que se manifestam na vida e no território, permeando as práticas cotidianas e estabelecendo vínculos entre o humano e o não humano ao longo do tempo. Em resumo, “uma ontologia relacional pode ser definida como aquela em que nada, nem os humanos nem os não humanos, preexistem das relações que os

⁹² “*Basada en lo que llamaremos una ‘ontología dualista’ (que separa lo humano y lo no humano, naturaleza y cultura, individuo y comunidad, ‘nosotros’ y ‘ellos’, mente y cuerpo, lo secular y lo sagrado, razón y emoción, etc.), esta modernidad se ha arrogado el derecho de ser ‘el’ Mundo (civilizado, libre, racional), a costa de otros mundos existentes o posibles*” (ESCOBAR, 2015, p. 93).

constituem. Todos existimos porque tudo existe” (ESCOBAR, 2015, p. 93, trad. nossa)⁹³.

Irei observar como as peças dos acervos aqui analisadas elaboraram anúncios de espaços-tempos não lineares e como as comunidades relacionaram esses objetos a um passado que lhes é constitutivo, a um presente que é vivenciado e a um futuro que se espera e se constrói, transmitindo e restituindo conhecimentos. “Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência cumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2002, p. 85).

A segunda é a construção de semióforos de uma forma muito característica. De acordo com Krzysztof Pomian (1984, p. 72), os semióforos presentes em coleções privadas e museus ocidentais são objetos que foram destituídos de sua utilidade e dotados de significados, de valores atribuídos por aqueles que guardam (ou desejam guardar) o objeto. Os valores são atribuídos aos objetos presentes nas coleções por seu valor artístico, ligado à unicidade e à autenticidade, por sua historicidade, que ainda é um elemento que certifica e reitera o valor de antiguidade, na relação com as suas origens – sejam relíquias, tesouros ou despojos – e por conferir prestígio ao colecionador, comprovando seu bom gosto, seu interesse intelectual ou sua riqueza e generosidade. Quanto maior for a carga de significado, maior será o valor deste objeto.

Os objetos desses dois acervos carregam consigo significados produzidos e reverberados no coletivo que eles representam. A continuidade de seus significados se refaz sempre que sua história é recontada e, mesmo sendo objetos de acervo e estando em exposição, são passíveis de serem rearticulados na vida da comunidade. Mesmo não seguindo os parâmetros estabelecidos pelo campo museológico para a construção e organização de um acervo, os dois museus criaram coleções com a intenção de contar histórias específicas, atribuindo sentidos e valorizando a comunidade:

Obviamente, a formação de um acervo pode acontecer também de maneira politicamente ingênua, não estratégica, a partir de escolhas que têm a ver com interpretações sobre o mundo social ou com oportunidades eventuais e diversas, sem que se tenha em

⁹³ “*una ontología relacional puede definirse como aquella en que nada (ni los humanos ni los no-humanos) preexiste las relaciones que lo constituye. Todos existimos porque existe todo*” (ESCOBAR, 2015, p. 93).

consideração a ideia de uma estratégia prévia ou objetivos políticos. Mas, por outro lado, formar um acervo pode sim envolver esforços na direção de consolidar, por meio desse acervo, um determinado sentido para a sociedade, o sentido que se deseja ver fortalecido na sociedade (VERSIANI, 2016, p. 2-3)

O acervo, neste paradigma entre o material e o imaterial, traz consigo um significado além, podendo retomar seus usos comuns: um cocho do Museu Comunitário Engenho do Sertão ainda pode ser usado para receber a mandioca durante a farinhada, e a imagem de São Pedro do Museu da Maré pode retornar à procissão sem que os objetos sejam desapossados dos sentidos elaborados para o trabalho nos museus. Mesmo dentro da exposição, seus sentidos podem ser mantidos e/ou refeitos por aqueles que vivenciam o espaço. O estar vivo e presente com e para a comunidade faz parte da historicidade dos objetos.

A terceira característica é que a presença e a ação dos detentores do acervo desses museus comunitários, reiterando aqui que não é o museu em si, mas a comunidade representada e participativa, fazem com que o museu comunitário se reproduza. Cada pessoa que habita o museu com suas memórias é um desafio à história não escrita, evocando conhecimentos fraturados que resistiram às tentativas de apagamento. A ausência da comunidade redescobrimdo e incorporando o passado ao presente, transmitindo e transmutando o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social, faz com que o museu perca sua função social e seus sentidos. Isso porque o museu é feito com e para uma determinada comunidade, e sem esta não é possível a sua existência.

Nas exposições dos museus comunitários citados, busca-se estabelecer vínculos entre os grupos sociais por meio da reinvenção de passados e da promoção de narrativas. Nesse contexto, os sujeitos assumem o papel de protagonistas de suas histórias e memórias, em uma dinâmica contínua de reconhecimento e reconstrução. É possível tratar a elaboração da narrativa expressa pela instituição com o acervo exposto, percebendo como os objetos contribuem e como eles desagregam o consenso de comunidade de acordo com quem os vê e com quem os conta. As diferentes leituras sobre as memórias relacionadas aos objetos me colocaram no limiar entre o perceber o que se mostra e acolher suas interpretações, e o de confrontar essa narrativa com o

ressoar do que foi invisibilizado. Apresento como articulei os traços presentes nas encruzilhadas de sentidos dos objetos.

3.1 O ACERVO DO MUSEU COMUNITÁRIO ENGENHO DO SERTÃO

O Museu Comunitário Engenho do Sertão construiu em sua trajetória o que a instituição denominou de “acervo histórico em movimento”. Este acervo é composto por documentos e objetos relacionados à cultura tradicional da comunidade local, doados por moradores da região ou adquiridos pelo Instituto Boimamão, e pelo registro e promoção de um patrimônio intangível relacionado à literatura, ao artesanato e às memórias locais. No acervo, encontram-se peças de engenhos de farinha do século XIX, objetos pessoais de representantes da comunidade, documentos sobre a história da cidade e o registro e a promoção de expressões da cultura tradicional local.

As expressões culturais representadas no acervo do MCES estão presentes em outros municípios do litoral catarinense, como a pesca artesanal da tainha em canoa de um pau só, o terno de reis, o bilro e o boi de mamão. Alguns elementos da cultura tradicional representados no acervo já passaram pelo processo de patrimonialização pelo órgão estadual, a Fundação Catarinense de Cultura (FCC), ou foram registrados como patrimônio cultural imaterial na esfera municipal. A pesca da tainha do Campeche e de Bombinhas recebeu o registro de patrimônio cultural imaterial em 2019 pela FCC e já era considerada patrimônio cultural pela Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas desde 2017.

Em 2019, os proprietários de engenhos de farinha de mandioca do litoral catarinense, associações e pesquisadores da área enviaram um documento à FCC e ao IPHAN, justificando a necessidade de registrar os saberes e práticas tradicionais associados aos Engenhos de Farinha de Santa Catarina, visando sua salvaguarda. Atualmente, essa solicitação ainda está em análise pelos órgãos competentes. Em 2022, o município de Florianópolis concedeu ao projeto o título de “Bem do patrimônio de natureza imaterial ou intangível” e realizou o registro no livro dos saberes como “Saberes e Práticas Tradicionais associados aos Engenhos de Farinha de Mandioca Artesanal”.

Até a década de 1970, a região onde se localiza o município de Bombinhas era habitada principalmente por famílias envolvidas na agricultura, pesca e produção de farinha de mandioca. A presença de veranistas na região era limitada devido à falta de infraestrutura turística, e as residências pertencentes a pessoas de fora da região eram escassas (FUNDAÇÃO..., 2013, p. 7). Os costumes e memórias das famílias com sobrenomes como Olímpio, Melo, Pinheiro, De Maria, Mafra, Sant'Ana, Cruz, Silva e Natividade desempenharam um papel fundamental no fortalecimento das práticas culturais na península. Indivíduos como Seu Pepedro, da família Natividade, Seu Naro, da família Pinheiro, e Dona Tila, da família De Maria, são figuras presentes nas narrativas produzidas nas ações do museu.

O acervo do Museu Comunitário Engenho do Sertão começou a ser formado sem a intenção de se tornar um acervo coletivo ou parte de um museu comunitário. Conforme discutido no capítulo anterior, os objetivos iniciais da instituição foram motivados pela preocupação com a perda da identidade açoriana devido ao avanço do turismo na cidade. Uma das estratégias utilizadas para preservar as expressões culturais foi estabelecer espaços e objetos que permitissem a reprodução e rememoração da cultura da produção de farinha em Bombinhas. Essa abordagem preservacionista permeou as narrativas das ações do Instituto Boimamão em seus estágios iniciais e continuou presente em projetos realizados durante os últimos anos da década de 2010.

Neste período, Rosane Luchtenberg empenhou-se em adquirir peças e engenhos que representassem a história da comunidade, visando preservar no município elementos representativos das famílias ligadas à produção de farinha artesanal. Esses itens passaram a compor a sede do Instituto Boimamão e, de acordo com Rosane Luchtenberg⁹⁴, não foi difícil encontrar vendedores dispostos a negociar as peças e os engenhos, devido à especulação imobiliária e à necessidade de utilizar os espaços de suas propriedades para outras construções: “na época, eles estavam vendendo os engenhos, desmanchando, queimando, não tinham mais interesse!”.

⁹⁴ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

As primeiras peças adquiridas para o acervo vieram no monte⁹⁵ dos dois engenhos comprados entre 1997 e 2001. O primeiro engenho comprado em 1997 foi o da família do seu Zé Amândio, que hoje é o engenho principal, utilizado como local de recepção dos grupos visitantes, como espaço para exposições, cursos de formação, reuniões e ações culturais. Neste engenho estão localizadas três peças do acervo museal que se destacam pela longevidade atribuída a elas pelos moradores: estima-se que o paiol, móvel que tem como função a conservação da farinha de mandioca pronta, e as prensas (Figura 12), utilizadas para retirar o líquido da massa da mandioca no preparo da farinha, foram produzidos durante a segunda metade do século XIX, de acordo com o rastro criado pelas memórias dos moradores e com a data gravada na madeira (1898).

Figura 12 – MCES: Prensa de dois fusos



Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2021

⁹⁵ O termo “monte” é utilizado para se referir ao conjunto de maquinário e peças que compõem o engenho de farinha. Isso inclui a prensa, o forno, os cochos, a bolandeira, a seivadeira e os tipitis.

Quando o engenho de baixo foi adquirido de Seu Bielinho em 2001, o monte era composto por uma prensa de madeira de três fusos, dois fornos e seus respectivos tachos de cobre, dois cochos, a bolandeira e duas mesas com bancos. Ele possuía as engrenagens de um engenho elétrico com motor, mas, devido ao desejo de Rosane Luchtenberg de recriar o “engenho original” utilizado antigamente, antes do motor a diesel e do uso da energia elétrica na cidade, ele passou por uma remodelação para ser utilizado com bois no Engenho do Sertão⁹⁶. No entanto, nunca foi possível colocá-lo em funcionamento devido à falta de animais treinados e pessoas com conhecimento em farinhar com tração animal. Em uma única tentativa realizada pelos filhos de Seu Bielinho, utilizando novilhos, a bolandeira, uma roda dentada localizada na parte superior do forno, se desprende e comprometeu a estrutura da construção. Mesmo sem estar em pleno funcionamento, o Engenho de Baixo possibilitava uma discussão sobre a organização de um engenho tradicional de farinha, com as peças necessárias para a produção artesanal.

Ao cruzar a documentação do Instituto com a entrevista realizada com Rosane Luchtenberg e com a produção bibliográfica sobre a história local, foi possível perceber que a influência da comunidade nas ações e na construção dos significados do que seria o acervo do Museu Comunitário Engenho do Sertão se tornou mais forte com o estreitamento das relações entre as pessoas da cidade e a instituição, principalmente por meio dos projetos desenvolvidos durante a década de 2010.

Com o desenvolvimento de ações voltadas para a preservação da memória no MCES, foi aberto um espaço para o diálogo entre a equipe da instituição e os moradores em reuniões sociais no engenho. As memórias da cidade passaram a ocupar o engenho, estabelecendo relações de afeto que se consolidaram ao longo desse processo, transformando o museu em um local acolhedor para a criação de novas narrativas sobre as realidades locais. As práticas culturais locais representadas, por meio do que era exposto, sofreram modificações durante a década de 2010, e os objetos do acervo do museu passaram a ter significados também relacionados às memórias locais, criando

⁹⁶ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

referências materiais associadas a pessoas como Dona Rosa, Seu Janga Biscoito e Seu Suel.

Estas pessoas que vivenciaram Bombinhas “no passado” foram consideradas como as bases de manutenção desta história dos engenhos no tempo presente da cidade. Essas pessoas que vivenciaram Bombinhas no passado foram consideradas como as bases para a preservação dessa história dos engenhos no presente da cidade, no trabalho de criação do acervo do museu. As memórias e saberes coletados durante as conversas com a equipe do MCES enriquecem as práticas culturais relacionadas ao acervo com riqueza de detalhes. Durante minhas pesquisas de campo, pude presenciar conversas entre pessoas ligadas à cultura tradicional e a equipe do museu, como o relato da engenheira de farinha Dona Elba (2021, p. 17), que contou durante uma visita ao seu engenho que sabe o ponto da farinha quando está assando pelo som, quando ela começa a “cantar”: “eu chamo assim porque ela dá uns estalos debaixo do bodoque. Quando ela começa a estalar, aí eu vou lá, pego um dedinho, e levo na boca: se estalar no meu dente ela tá boa pra tirar fora. Então aí a gente tira”.

No MCES, é por meio da mediação que o visitante acessa esse recorte dos caminhos construídos no território de memória da comunidade tradicional de Bombinhas, e as visitas ao MCES são mediadas em sua grande parte por Rosane Luchtenberg. Durante minhas observações no trabalho de campo com o MCES, pude perceber que a expografia apresentada também foi construída por meio do olhar de Rosane Luchtenberg, que atuou como curadora na seleção de imagens e peças que ocupam o espaço expositivo. As narrativas apresentadas nas visitas educativas realizadas por ela foram elaboradas com base nos relatos e memórias que ela adquiriu dos moradores, assim como dos vínculos de sua própria vida com a cultura tradicional.

Cada item disposto, cada fotografia recortada e apresentada nas molduras espalhadas tem uma história que não está registrada em nenhum outro suporte além da memória daqueles que trabalham na instituição e, principalmente, nas memórias de Rosane Luchtenberg. Nas paredes do espaço expositivo da Casa da Memória, são apresentados alguns dos registros fotográficos realizados durante as entrevistas feitas por Rosane com os

moradores de Bombinhas na década de 1990. Essas gravações estão no acervo documental, registradas em fitas cassete, suportes que, ao longo do tempo, perderam a capacidade de comunicar seu conteúdo devido à obsolescência e aos desafios enfrentados para sua preservação⁹⁷.

Foi possível acessar parte desse material através da interpretação de alguns trechos das entrevistas publicadas nos artigos da “Gazeta de Bombinhas”, escritos por Rosane Luchtenberg, e no jornal “O Açor”, um periódico distribuído gratuitamente no município. O jornal foi criado pela primeira equipe do Instituto com o objetivo de divulgar os saberes tradicionais da cidade e as atividades promovidas pela instituição⁹⁸. Ao analisar esses trechos em comparação com as narrativas apresentadas no acervo durante as visitas realizadas, é possível identificar algumas mudanças no processo de elaboração das narrativas sobre a história da região.

Uma dessas entrevistas foi apresentada na publicação “O Açor”, na edição nº 03, na coluna “Resgatando a História de Bombinhas”, escrita por Rosane Luchtenberg (p. 3, 2000). A autora utiliza como fonte as entrevistas realizadas com Seu Naro Pinheiro e Seu Janga Biscoito para descrever a série de eventos que marcaram a má sorte da Capela de Nossa Senhora da Imaculada Conceição, localizada no morro entre os bairros de Bombas e Bombinhas (Figura 13). Na narrativa elaborada no artigo sobre a “Capelinha da Imaculada Conceição”, é mencionado que ela foi inaugurada em 1928 como resultado de um trabalho coletivo da comunidade, mas passou por muitas dificuldades. A primeira delas ocorreu logo após a inauguração, quando a torre da capela foi destruída por uma tempestade de raios, perdendo sua primeira cruz de ferro: “dizem que o mar levou”.

No artigo, as “falas” das fontes são sugeridas em trechos entre aspas e sem autoria, incluídas no texto como um sujeito indefinido. Esse sujeito indefinido, que pode ser o Seu Naro ou o Seu Janga Biscoito, também informou para a autora sobre o sino da torre da igreja, que foi retirado para restauro após

⁹⁷ Esse material, que compõe o acervo do Instituto Boimamão, infelizmente encontra-se em estado avançado de deterioração, o que impossibilita o acesso às informações contidas nele.

⁹⁸ O jornal de circulação local teve uma tiragem de mil exemplares e contou com nove edições entre 1999 e 2004. Atualmente, essas edições estão disponíveis para consulta no site de pesquisa de acervo do Instituto Boimamão, acessível através do link: <https://institutoboimamao.org.br/>. Acesso em 18 de novembro de 2021.

Com a maior aproximação da comunidade nas atividades realizadas por meio dos projetos e com uma abertura maior da instituição para o diálogo, iniciaram-se também as doações de peças para o Instituto Boimamão. Os

objetos que passaram a compor o espaço, antes dedicado exclusivamente às referências da cultura açoriana, abriram espaço para referências materiais das histórias presentes na comunidade, como os significados dos tipitis, as histórias das painéis de barro e as linhas das rendas de bilro espalhadas pelo engenho. Os personagens do folguedo do boi de mamão compartilhavam o espaço com as peças produzidas por crianças e adolescentes nas oficinas de cerâmica, entalhe e tecelagem. Diferentemente do artigo escrito nos anos 2000, as histórias do acervo passaram a ter nomes próprios e agência na narrativa elaborada.

Destaco que a importância do objeto no acervo do MCES não se limita apenas à sua materialidade, singularidade ou antiguidade. Há uma rede de significados e memórias presentes que constroem e sobrepõem camadas temporais que, por vezes, vão além do objeto em si e reafirmam o valor afetivo do acervo, “pois se todo patrimônio material tem uma dimensão imaterial de significado e valor, por sua vez todo o patrimônio imaterial tem uma dimensão material que lhe permite realizar-se” (MENESES, 2009, p.31). A importância da renda de bilro exposta está relacionada àquelas que a fizeram e à sua relação com a vida cultural da comunidade, a bacia do banho se encontra no museu pelas memórias de seu uso em tempos passados, e não apenas por sua autenticidade.

A construção da Casa da Memória através do prêmio “Pontos de Memória” em 2013 possibilitou outro espaço de comunicação dos objetos musealizados no Museu Comunitário Engenho do Sertão. Além dos dois engenhos, na Casa da Memória se tornou possível reimaginar o tempo da comunidade, abrangendo narrativas sobre a vida doméstica, as formas de sociabilidade na comunidade e o cotidiano das pessoas que viveram na região durante grande parte do século XX.

3.1.1 A Casa da Memória

Devido ao seu papel coletivo na promoção do patrimônio cultural local, tanto na preservação de edificações e objetos relacionados à produção artesanal da farinha, quanto na salvaguarda da cultura imaterial presente nas manifestações da cultura popular local, o Museu Comunitário Engenho do Sertão foi premiado como Ponto de Memória em 2013 pelo Instituto Brasileiro de

Museus, por meio do Edital de Seleção Pública nº 09, de 16 de novembro de 2012. Esse reconhecimento ressalta a potência da instituição como difusora das culturas relacionadas ao patrimônio e ao desenvolvimento social.

O Programa Pontos de Memória foi desenvolvido em 2009 pelo Ministério da Cultura (MinC), e assumido posteriormente pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), em parceria com o Programa Nacional de Segurança Pública com Cidadania (Pronasci) e com a Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura (OEI), e que esteve em vigência até o ano de 2015. Nos três editais lançados, o programa reconheceu 145 instituições como Pontos de Memória em todo o Brasil.

Este programa foi inspirado no Programa Pontos de Cultura e em experiências de museologia comunitária efetivadas, como a realizada pelo Museu da Maré, e buscava ampliar a função social das instituições museológicas, em conformidade com os princípios estabelecidos no Estatuto dos Museus⁹⁹. A proposta era de possibilitar ferramentas da museologia social às comunidades em situação de vulnerabilidade social para o desenvolvimento de projetos coletivos de memória em seus territórios. Vale lembrar que, inicialmente, foram selecionadas doze comunidades localizadas em bairros periféricos das cinco regiões do país como iniciativas “pioneiras”, que receberam o aporte financeiro para o desenvolvimento de seus projetos e passaram por processos de qualificação sobre temas da museologia e da memória social.

As equipes do Ibram e da OEI estiveram presentes nas sedes dessas instituições para promover ações de formação sobre os conceitos e ferramentas da Museologia Social, fornecendo fundamentação conceitual e apoio técnico para as atividades desenvolvidas em cada etapa necessária à constituição de um Ponto de Memória (OLIVEIRA, 2016, p. 8). As doze instituições escolhidas foram: o Pontos de Memória do Taquaril (Belo Horizonte/MG), da Grande São Pedro (Vitória/ES), da Brasilândia (São Paulo/SP), o Ponto de Memória - Museu Cultura Periférica Jacintinho (Maceió/AL), Ponto de Memória do Beiru (Salvador/BA), Museu Mangue do Coque (Recife/PE), Ponto de Memória do Grande Bom Jardim (Fortaleza/CE), de Terra Firme (Belém/PA), o Museu

⁹⁹ BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Publicada no Diário Oficial da União, Seção 1, de 15 de janeiro de 2009, p. 1

Comunitário Lomba do Pinheiro (Porto Alegre/RS), o Ponto de Memória da Estrutural (Brasília/DF), o Museu de Periferia — MUPE (Curitiba/PR) e o Museu de Favela — MUF (Rio de Janeiro/RJ). Entretanto, com a descontinuidade do programa e a precarização do aporte às iniciativas comunitárias no governo do Presidente Michel Temer (MDB), das doze iniciativas apoiadas pelo Programa Pontos de Cultura, apenas oito mantiveram ações entre 2017 e 2020.

No caso do Museu da Maré e do Museu Comunitário Engenho do Sertão, a manutenção de um espaço físico para o desenvolvimento de suas atividades foi possível por meio de articulações políticas que ofereceram alguma segurança, embora poucas garantias. A obtenção de verbas para projetos também é um processo contínuo de luta: embora os museus não sejam fonte de lucro, eles precisam de recursos financeiros para funcionar, manter equipes e sustentar suas estruturas. A reprodução dessas instituições ocorre principalmente por meio de parcerias e projetos submetidos a prêmios e editais culturais, o que gera incertezas em relação à estabilidade financeira.

Como Museu Comunitário e Ponto de Memória, as ações e projetos realizados pelo MCES transcenderam a memória restrita ao contexto açoriano e adotaram uma abordagem plural, contando com a participação dos indivíduos que representam as diversas manifestações culturais da cidade. Através dessa interação contínua com a comunidade na construção de espaços de memória, surgiu a iniciativa da Casa da Memória.

A Casa da Memória foi estabelecida em 2014, com financiamento proveniente do prêmio Ponto de Memória. A casa, anteriormente localizada no bairro de Zimbros, foi doada ao Instituto Boimamão por Mauri Manuel da Silva. Ela apresenta uma representação do ambiente doméstico de uma família local ao longo do século XX. Na área externa, encontram-se ferramentas de trabalho, pesca e agricultura, enquanto na parte interna estão mobílias e utensílios do cotidiano.

A principal intenção contida na construção da Casa da Memória foi criar um espaço no museu que reproduzisse um lar, conforme descrito nas memórias dos moradores de Bombinhas. Ao contrário do Engenho Principal, que proporciona um ambiente aconchegante aos visitantes com seu fogão à lenha, a Casa da Memória representa simbolicamente a vida em tempos passados. Ao

entrar nesse espaço, transmite-se uma sensação que está e não está mais presente, e os objetos ali expostos, trazidos para o presente, proporcionam uma conexão com a vivência de muitos, mesmo que ninguém tenha realmente habitado a casa.

A proposta da construção da casa era criar um ambiente que retratasse a vida doméstica da população da região de Bombinhas até a década de 1970. Trata-se de uma casa de madeira com 35 m², coberta por telhas coloniais, desprovida de forro, divisórias internas, encanamento ou luz elétrica. A porta é dividida em duas partes e possui um fecho de tramela. Com a utilização de materiais simples e técnicas de construção modestas, a casa transmite a simplicidade do cotidiano das famílias que não tinham recursos econômicos para construções em alvenaria. Nas narrativas compartilhadas na exposição, destaca-se que, apesar da ausência de luxo, os moradores eram reconhecidos por sua polidez nas práticas cotidianas, bem como pela organização e limpeza de alguns itens.

A seleção dos objetos expostos foi realizada por meio de diálogo com os moradores da cidade que viveram em residências semelhantes. Os itens que ainda não faziam parte do acervo foram doados pelos moradores ou adquiridos pela instituição. Dona Nadir Tomásia da Silva, mestra da Literatura Popular de Bombinhas, contribuiu para a montagem final da exposição, trabalhando junto com Rosane Luchtenberg para determinar a colocação de cada objeto, de forma a resgatar a atmosfera original da antiga moradia. A comunidade tradicional também participou do processo, compartilhando suas memórias relacionadas ao espaço doméstico nas Tardes de Beiju, como relatado por Rosane Luchtenberg em uma entrevista:

Nas nossas rodas de tradição oral, que a gente comentava sobre a casinha, cada uma contava um pouco “lh, aqui ó, aqui nesse colchãozinho dormia eu, meu irmão” elas entram na casinha e era o tamanho da casinha que elas foram criadas, uma casinha sem parede. Colocava uma cortininha de repente, só pra dividir onde era a cama do pai e da mãe, mas do lado eram quatro, cinco colchãozinho no chão, que as crianças dormiam¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

O acervo exposto é composto por doações das famílias da comunidade tradicional, retratando um pouco das experiências e da cultura local de Bombinhas e região. A própria casa, que originalmente estava localizada no bairro de Zimbros, foi doada ao MCES por Mauri Manuel da Silva durante uma conversa com seus familiares em uma Tarde de Beiju. Em 2014, ela foi reconstruída como Casa da Memória no Engenho do Sertão, com o apoio do Programa Pontos de Memória (Figura 14).

Figura 14 – MCES: Construção da Casa da Memória



Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2013.

Internamente, apesar da ausência de divisórias físicas, a casa possui delimitações que correspondem às funções dos objetos expostos. A organização do espaço interior da casa contou com a assessoria de Dona Nadir Tomázia Pinheiro da Silva, escritora e defensora da cultura tradicional de Bombinhas, que viveu em um ambiente semelhante durante sua infância. Nas palavras de Dona Nadir: “ela tá feita na minha memória e eu quero que ela dure muitos e muitos anos”¹⁰¹.

Após os ajustes realizados por Dona Nadir Tomázia e as contribuições dos moradores do bairro que visitaram a Casa da Memória durante o processo de construção, incluindo sugestões de mudanças e doações de objetos para a

¹⁰¹ Entrevista concedida por TOMÁZIA, Nadir. Entrevista (jun. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 21 jun. 2021, arquivo .mp3 (13min).

equipe, o espaço dedicado à vida doméstica da comunidade tradicional local foi aberto para visitação (Figura 15).

Figura 15 – MCEs: Casa da Memória



Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2018.

O acervo exposto na parte interna do espaço inclui uma cama de solteiro de madeira com col  o de palha, esteiras, cobertores de fuxico, máquinas de costura, panelas, brinquedos, malas e baús. Nenhum objeto possui legenda ou recursos textuais explicativos, tornando a mediação essencial para acessar as memórias presentes no ambiente. Dois elementos se destacam na disposição dos objetos e nas narrativas durante as visitas: o chinelo do Seu José Amândio e a bengala do Seu Janga Biscoito, dois personagens da história da comunidade tradicional de Bombinhas, cujos pertences são lembrados por esses itens.

Durante as visitas mediadas, as narrativas que envolvem o chinelo do Seu Zé Amândio v o além do objeto em si. Através desse objeto,   possível conhecer a história de Seu José Amândio e também um pouco do cotidiano vivido por homens que nasceram e cresceram no início do século XX na região que hoje é conhecida como Bombinhas. Para compreender a profundidade da história desse personagem, busquei referências em publicações de escritores que se dedicaram   história local e que se basearam nas memórias compartilhadas para construir suas narrativas.

Segundo a pesquisadora Maria Cristina Ferreira (2016, p. 82-83), Zé Amândio era filho de Dona Francisca Margarida da Silva, parteira, e Seu José Amândio da Silva, agricultor. Durante sua infância e juventude, trabalhou na roça e na pesca. Aos 18 anos, em 1940, alistou-se no exército e foi convocado para treinamento de guerra em Itajaí. Mais tarde, foi enviado ao Rio de Janeiro para treinamento de combate para a Segunda Guerra Mundial, mas não chegou a ser convocado para as batalhas na Europa. Após o fim da guerra e sua dispensa do exército, Seu Zé Amândio retornou a Santa Catarina.

Assim como muitos jovens da época, Seu Zé Amândio procurou trabalho fora da península, atuando na estrada de ferro de São Francisco do Sul e trabalhando “embarcado” no porto da cidade de Rio Grande por alguns meses¹⁰². Em 1949, ele retornou a Bombinhas e conheceu Dulce Maria, sua futura esposa, de uma maneira tradicional: o casal fugiu no Natal daquele mesmo ano, seis meses após o primeiro encontro.

A fuga era uma tradição de compromisso praticada por jovens que desejavam se casar, pois a cerimônia de casamento era custosa e poucas famílias na península tinham condições de arcar com os gastos matrimoniais. Quando um casal iniciava o namoro, a fuga já era esperada pelas famílias que almejavam o compromisso. O casal em fuga se escondia em outra cidade, na casa de algum familiar, na casa de amigos ou nas matas, por um período que poderia variar de dois dias até mesmo meses. O compromisso se tornava oficial quando a notícia sobre a moça que não dormiu na casa da família se espalhava pela comunidade. O retorno do casal era comemorado, acompanhado de abraços e felicitações pelos familiares e amigos dos então recém-casados (FERREIRA, 2016).

Após o casamento pela fuga, Seu Zé Amândio e Dona Dulce estabeleceram sua morada na região da praia de Bombinhas. Seu Zé Amândio retomou as atividades na agricultura e na produção artesanal de farinha, adquirindo alguns engenhos e investindo em carros de boi. Em 1964, ele e Dona Dulce foram viver em uma região desprovida de residências, sendo os primeiros

¹⁰² Embarcado é o termo utilizado para se referir ao pescador que é contratado para compor uma equipe de pesca industrial em uma embarcação por um período mais longo. Algumas pessoas embarcadas chegam a ficar meses trabalhando no mar.

a habitar o local. A comunidade passou a se referir à região como “Zé Amândio”. A referência acabou se tornando o nome oficial do bairro em 1997, com a alteração para bairro José Amândio, em 2005 (TU VISSE?!, 2015, p. 17).

Seu Zé Amândio faleceu em 2014, aos 91 anos. Durante a organização de seus pertences pessoais, foi decidido que o chinelo preto de couro, muito utilizado pelo patriarca da família em suas caminhadas pela cidade, seria repassado ao seu filho, que compartilha o mesmo nome do pai e é conhecido como Zeca. No entanto, a esposa de Zeca, Dona Nadir Tomázia, sugeriu à família a doação do chinelo para o Museu Comunitário Engenho do Sertão: “Quando ele faleceu, deram o chinelo para meu esposo. Então, eu falei: ‘não, esse chinelo eu vou levar para a Rô colocar no Engenho’”¹⁰³. Desde 2014, o chinelo está em exposição na Casa da Memória (Figura 16).

Figura 16 – MCES: Chinelo do Seu Zé Amândio em cima da colcha de fuxico doada pela Dona Nadir



Fonte: produzida pela autora (2021).

Ter um calçado em um museu não é algo incomum. Em Nova Hamburgo, Rio Grande do Sul, está localizado o Museu Nacional do Calçado, cujo objetivo é preservar a memória do setor coureiro-calçadista (PRODANOV, 2022, p.13). Outra referência ao sapato como portador de memória está no *Holocaust Memorial Museum*, em Washington, nos Estados Unidos, onde há uma

¹⁰³ Entrevista concedida por TOMÁZIA, Nadir. Entrevista (jun. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 21 jun. 2021, arquivo .mp3 (13min).

instalação de sapatos pertencentes às vítimas dos campos de concentração europeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Durante o processo de monitoramento arqueológico das obras de restauração do Museu Paulista, em São Paulo, um chinelo de borracha remendado e desgastado foi encontrado no vão entre dois andares. Essa descoberta causou controvérsia em relação a uma questão importante para o museu: o que deveria fazer parte do acervo do Museu Paulista. Em postagens nas redes sociais, questionou-se sobre o possível destino desse objeto e sobre quais valores e representações podem ser utilizados na construção de narrativas: “Mais do que buscar uma resposta supostamente correta sobre o destino do chinelo, a intenção foi abrir um diálogo multifacetado sobre como os museus devem funcionar, se comunicar e proporcionar a reflexão acerca da concepção de seu espaço e de seu acervo” (MATOS et al., 2022, p. 12).

O chinelo de Seu Zé Amândio não pode ser descrito como uma obra única da sapataria local ou como um artefato estético representante de uma expressão artística específica dos calçados catarinenses, nem mesmo como o chinelo mais antigo da região de Bombinhas, apesar de seu visível desgaste. O encantamento do objeto, o sentimento produzido no olhar pausado se torna possível em sua ressonância, no saber o que representa o chinelo com marcas de uso perceptíveis pelo desgaste do material, pelas marcas dos dedos do dono que ficaram após sua partida, assim como as suas memórias. O calçado se torna um objeto de museu, sendo exposto como um objeto biográfico que menciona Seu Zé Amândio, e abre um diálogo sobre um modo de vida da comunidade, de um cotidiano passado.

E nesse campo de objetos cotidianos musealizados e apresentados em narrativas mediadas, também encontramos a bengala do Seu Janga Biscoito. Em um artigo publicado por Rosane Luchtenberg em 1995 na coluna “Resgatando a memória de Bombinhas”, a autora relata a história de João Mercedes da Silva, mais conhecido como Seu Janga Biscoito, nascido em 1919 na região de Bombinhas. Segundo a publicação, Seu Janga Biscoito tomou decisões em sua juventude que o levaram para fora da tranquilidade da península. Por volta dos vinte anos, decidiu se aventurar pelas cidades catarinenses em busca de trabalho. Ele passou por Blumenau, Canoinhas,

Jaraguá do Sul, Joinville e São Francisco do Sul, realizando pequenos trabalhos temporários, buscando abrigo em delegacias e pedindo carona de uma cidade para outra. Por um período, ele morou em Santos (SP) e, após muita persistência, conseguiu um emprego como cozinheiro em um barco chamado “Paulistema”.

De acordo com o relato de Seu Janga para o artigo, o dinheiro conquistado durante esse período foi investido em Bombinhas e, em 1960, ele retornou à região e construiu sua casa na praia, que foi a primeira casa de alvenaria na rua principal de Bombinhas (LUCHTENBERG, 1995, n.p.). Seu Janga Biscoito foi proprietário da casa onde funcionou a primeira escola de Bombinhas. Na década de 1990, ele montou seu engenho de farinha e fazia questão de caminhar com sua bengala até lá para cuidar das peças e colocar o equipamento em funcionamento, mesmo com a idade avançada. E é essa bengala que está no MCES (Figura 17), doada pela família de Seu Janga Biscoito, descansando ao lado do chinelo de Seu Zé Amândio. Os dois objetos, assim em repouso, convidam os visitantes a refletir sobre o movimento de vida dessas duas pessoas e um pouco das experiências e expectativas dos homens que viviam na comunidade, por meio das mediações.

Figura 17 – MCES: Bengala do Seu Janga Biscoito



Fonte: produzida pela autora (2021).

Na Casa da Memória, é proporcionado ao visitante um espaço para reflexão sobre os costumes do cotidiano. No ambiente de higiene, onde se

encontra a bacia de banho e o espaço chamado de “porta-bacia” com pente, louça para lavar o rosto e espelho, é possível perceber a ausência de ferramentas contemporâneas, como o chuveiro, e a falta da privacidade que hoje consideramos essencial nessas rotinas de higiene. A bacia, ou gamela, era utilizada como banheira e servia a toda a família, que se auxiliava mutuamente durante o processo, como relatado por Dona Rosa de Melo para Marcia Cristina Ferreira (2016, p. 37): “Primeiro, o pai lavava a cabeça e jogava água para enxaguar, só então entrava na banheira. Chamava um dos filhos para esfregar suas costas, sempre era Rosa que ia”.

Mesmo em uma casa sem divisórias, a cozinha se destaca na Casa da Memória. Nela, encontram-se as louças de cozinha refletindo a luz do sol na “bateria”, uma espécie de prateleira externa onde as panelas, pratos e copos eram colocados para secar. Nesse suporte, está exposto o boião de coar café que pertenceu a Dona Zinoca, Maria Rosalina Vieira, e foi doado por Janara e Maiara, suas sobrinhas-netas, após o seu falecimento em 2014.

Figura 18 – MCES: Bateria para louça de cozinha com boião ao centro



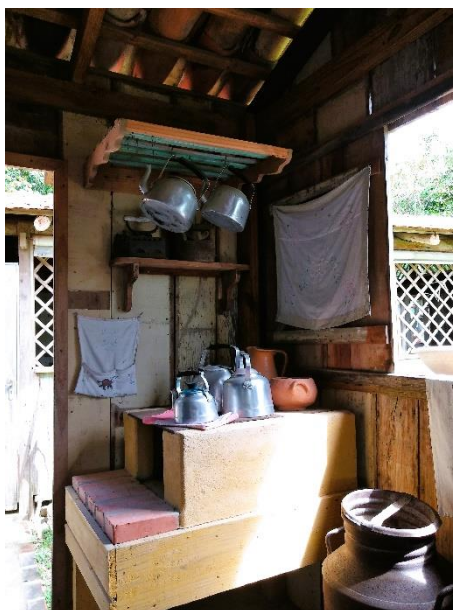
Fonte: produzida pela autora (2021).

A história de Dona Zinoca e de sua família retrata a vida de agricultores e produtores artesanais de farinha de mandioca, que é um elemento central das narrativas elaboradas no museu. Dona Zinoca era irmã de Bilica, Guinha, Bila e

Miminho, e residia ao lado do engenho centenário que foi transportado de Porto Belo por seu irmão mais velho, Chico, juntamente com Zé Amândio e Seu Nelo, história conhecida e recontada na comunidade nas rodas de conversa. O engenho do Chico foi o local onde as irmãs e a mãe de Dona Zinoca viveram durante toda a vida, pois além de ser o local onde produziam farinha e sustentavam suas famílias, os engenhos também serviram como moradia para muitas outras famílias na região de Bombinhas.

Em 2015, após o falecimento de Dona Bilica, o engenho foi adquirido, restaurado pela FMCB e transformado em um espaço cultural do município denominado Engenho do Miminho. As irmãs ainda são lembradas pela comunidade por receberem seus visitantes com comidas preparadas na hora e um café, pelas histórias do cotidiano e pela timidez diante das câmeras, que fez com que registros da família fossem raros.

Figura 19 – MCES: Forno a lenha da Casa da Memória



Fonte: produzida pela autora (2021).

Na cozinha, encontram-se os ferros aquecidos à brasa do forno, remetendo ao período anterior à década de 1980, quando eram bastante comuns, pois a cidade ainda não contava com energia elétrica. As louças de barro são dispostas sobre o forno a lenha, que foi construído em alvenaria. Elas compartilham espaço na cozinha com as panelas, que têm suas superfícies cuidadosamente areadas, brilhando nas prateleiras e na bateria (Figura 19).

Para que esse brilho fosse alcançado, era necessário muito esforço e dedicava-se bastante tempo à tarefa de arear as painéis antes de colocá-las para secar, de acordo com o relato de Dona Nadir Tomázia¹⁰⁴.

O costume de polir as painéis com água e areia da praia era compartilhado entre os moradores locais. A substituição da areia pela palha de aço após a ampliação dos espaços de comércio na década de 1990 não interrompeu a continuidade da tradição das painéis brilhando nas prateleiras das casas e dos engenhos em funcionamento. As painéis da Casa da Memória passam por manutenção do brilho e são areadas a cada três meses, com o intuito de não perder a referência com a organização e o cuidado presentes nessas casas da comunidade local.

3.1.2 No mar, na linha e na prensa.

O trabalho no Museu Comunitário Engenho do Sertão é representado por objetos que remetem à pesca, ao trabalho na agricultura, principalmente ligado à produção da farinha de mandioca, e ao trabalho artesanal da renda e da costura. Essas três atividades eram as principais formas de subsistência até a década de 1980 e ainda são praticadas pela comunidade, influenciando a organização dessas famílias em um calendário próprio, regido pelos tempos da natureza: a época da pesca da tainha, a época da farinhada, a época de plantio e a época de colheita.

Nas prateleiras e armários da Casa da Memória, que segundo Dona Nadir Tomázia são conhecidos pelos mais velhos como “tajé”, encontram-se as ferramentas do trabalho artesanal, com destaque para a almofada de renda de bilro¹⁰⁵. A renda de bilro é produzida sobre uma almofada, com fios presos a peças de madeira chamadas “bilros” (Figura 20). Durante as visitas mediadas, destaca-se que a prática do bilro ainda é mantida na comunidade, incentivada pelo comércio das peças, com a realização de cursos e encontros promovidos pela Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas e pelo Instituto Boimamão.

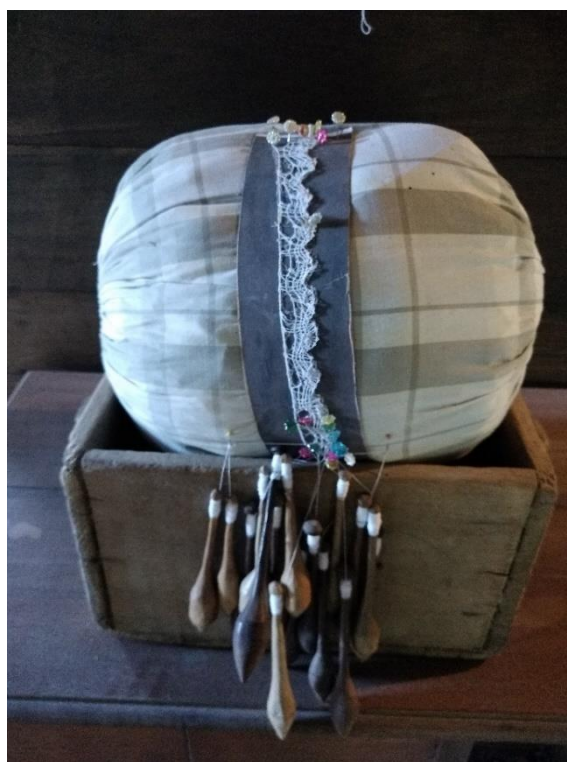
Nas visitas, a almofada exposta também ganha nome próprio, pois este objeto pertencia a Dona Elza Francisca de Lima Rosa, do Morro do Céu, uma

¹⁰⁴ Entrevista concedida por TOMAZIA, Nadir. Entrevista (jun. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 21 jun. 2021, arquivo .mp3 (13min).

¹⁰⁵ Entrevista concedida por TOMÁZIA, Nadir. Entrevista (jun. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 21 jun. 2021, arquivo .mp3 (13min).

mestra rendeira que transmitiu o conhecimento às mulheres da comunidade. Dona Elza Rosa nasceu em 1934 na Praia Vermelha e aprendeu a arte do bilro com sua mãe aos nove anos. Ela dividia seu dia entre as atividades agrícolas e o rendado, que era vendido nas comunidades vizinhas e contribuía para a renda familiar. A Mestra Elza continuou produzindo renda de bilro como fonte de renda até os 75 anos, quando, devido à catarata, não pôde mais bordar. Em 2014, ela recebeu a titulação de Mestra da Cultura Tradicional de Bombinhas na categoria de artesanato de renda de bilro.

Figura 20 – MCES: Almofada de renda de bilro



Fonte: produzida pela autora (2021).

Mestra Elza faleceu em 2015, e nenhum de seus descendentes aprendeu a arte da renda de bilro com ela. No entanto, a artesã difundiu seu trabalho por meio de cursos e oficinas realizados em espaços culturais da cidade, incluindo o Museu Comunitário Engenho do Sertão. Em sua homenagem, o edital de Seleção e Apoio de Projetos de Salvaguarda do Patrimônio Cultural promovido pela Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas recebe o nome de “Edital Mestra Elza Rosa”.

Quanto ao trabalho da pesca na região, a tarrafa de pesca é o objeto de referência. Ela fica localizada ao lado da porta da casa, em um local estratégico para facilitar a saída para a pesca e evitar sujeira no interior da casa, conforme relatado por Dona Nadir¹⁰⁶. A tarrafa presente no acervo não é o tipo de rede utilizada em grandes cercos, como na tradicional pesca da tainha; trata-se de uma ferramenta de pesca utilizada individualmente, exigindo conhecimentos específicos sobre como lançar a tarrafa e identificar o local onde os peixes se encontram.

Na porta da Casa da Memória, a tarrafa se torna o ponto de partida para conversar sobre a vida dos pescadores e a organização da comunidade em relação ao mar, fazendo referência à tradição da comunidade (Figura 21). Durante minha visita com Dona Nadir Tomázia, nesse ponto da exposição, ela compartilhou memórias de sua vida e daqueles que praticavam a pesca artesanal: “não tinha muita gente em Bombinhas, só aquele pouquinho. Na praia, só aqueles pontinhos de luz a noite nas casas, porque as casas eram na praia. Hoje é só rico na praia, mas antes era só os pobres na praia. Era alguns que não tinha nada e moravam no ranchinho da canoa, e da canoa fazia a cama deles”¹⁰⁷.

Figura 21 – MCEs: Tarrafa

¹⁰⁶ Entrevista concedida por TOMÁZIA, Nadir. Entrevista (jun. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 21 jun. 2021, arquivo .mp3 (13min).

¹⁰⁷ *Idem*



Fonte: produzida pela autora (2021).

A pesca da tainha, que ocorre entre maio e julho no litoral sul do Brasil, especialmente em Santa Catarina, envolve o desenvolvimento de ferramentas e conhecimentos específicos para a prática. A pesca da tainha tem sido amplamente abordada em publicações da Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas e está presente nas memórias registradas no livro da pesquisadora Marcia Cristina Ferreira (2016). Segundo relatos de pescadores nessas publicações, durante a pesca da tainha, a equipe de pescadores espera em seus respectivos ranchos, cada um com funções definidas e sabendo o que fazer em cada posição para realizar o cerco: o vigia deve ser capaz de interpretar o movimento da água para alertar sobre a chegada da tainha; os remeiros devem seguir as instruções do patrão para navegar com a canoa até o ponto onde os chumbeiros irão posicionar a rede, que será puxada com a ajuda dos auxiliares até a praia. Na praia, as tainhas são contadas e divididas entre todos os que trabalharam e ajudaram no processo.

A tarrafa apresentada na exposição e mencionada durante as visitas também serve como uma referência às pessoas da comunidade, evocando a possibilidade de visitar um rancho durante a pesca da tainha, como o rancho dos Olímpio na praia de Bombas, ampliando assim a história contada para outras manifestações culturais e memórias da cidade. Nos ranchos de pesca da tainha, é possível conhecer as canoas de um pau só, as redes sendo lançadas e aquelas

guardadas no barco, além de testemunhar a organização da pesca e interagir com as pessoas que, enquanto aguardam para assumir seus postos, aproveitam o tempo livre para ensinar os mais jovens e compartilhar histórias sobre cercos antigos realizados ali, experienciando o tempo para fora do relógio: “o nosso tempo é o da natureza, o da tradição. Durante a pesca da tainha, as horas se transformam em elementos de pesca, rede, canoa, remo, rancho e estivas. Na pesca da tainha conseguimos fazer do tempo um expectador de nossos dias” (KRETZER, 2006, p. 02)

Figura 22 – Rede de pesca da tainha na praia de Bombas, 2009.



Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2009.

No mesmo período em que acontece a pesca da tainha na região, entre os meses de maio e agosto, também ocorrem as farinhadas. Os dois eventos são tão marcantes no calendário da comunidade tradicional que alguns dos membros das famílias que ainda promovem essas práticas programam suas férias em seus trabalhos formais durante a temporada para auxiliar na pesca ou na produção da farinha. Ambas as atividades são coletivas e, para serem desenvolvidas, precisam da ajuda dos parentes, vizinhos, amigos e conhecidos nos ranchos e nos engenhos. Por isso, os núcleos dedicados à pesca

conseguem participar da produção de farinha somente quando há uma folga, e aqueles envolvidos na produção da farinha dificilmente conseguem atuar ativamente na pesca devido ao comprometimento com a produção no engenho.

A cultura dos engenhos artesanais de farinha contribuiu para a formação das comunidades bombinenses e a continuidade de suas expressões culturais, pois tem como característica a reunião de pessoas para o trabalho. A farinhada, como é conhecido o processo de produção artesanal da farinha polvilhada, é uma prática composta pela colheita da mandioca, ou o recebimento desta quando comprada, pela raspagem, que é feita coletivamente e possui elementos próprios em sua execução, integrando a contação de histórias, o canto das ratoeiras e a transferência de saberes entre as gerações. Após a raspagem, a mandioca é lavada, ralada, cevada até virar uma massa, prensada forneada no forno a lenha e peneirada. Nesse processo, também são feitos os beijus e a rosca de polvilho.

No Engenho de Baixo, espaço organizado para a visita pelo Instituto Boimamão, era possível adentrar e conhecer um engenho de farinha com as peças utilizadas para a produção artesanal, mesmo que este não estivesse em funcionamento. Ali era apresentado o cenário da produção artesanal de farinha com o seu monte composto de uma prensa de três fusos, dois fornos, os tachos de cobre, dois cochos e a bolandeira. O MCES também abria esse espaço para a visita de escolas, universidades e grupos interessados em conhecer a cultura local ali representada.

Além de ser um espaço de recepção para a comunidade em festividades tradicionais da região, o engenho foi palco de ações para promover a cultura local, abrigando as apresentações de grupos de boi de mamão, de Terno de Reis e atividades educativas, como as visitas de grupos escolares interessados em conhecer e discutir os métodos de produção artesanal de farinha. O engenho se transformou em um espaço organizado para citar as práticas culturais da farinha, além de ser um local de memória e de convivência comunitária. Ali eram realizadas as “Tardes de Beiju” até o ano de 2018, quando o engenho começou a apresentar riscos estruturais.

Figura 23 – MCES: Tarde de beiju



Fonte: Instituto Boimamão, 2017.

Eram práticas comuns da tarde de beiju as mulheres da comunidade reunidas para preparar o beiju em torno do tacho de bronze que ficava em cima do forno à lenha (Figura 23). Enquanto preparavam o beiju, contavam suas memórias para os que participavam da atividade, criando um espaço de transmissão de saberes no Engenho de Baixo. Algumas vezes, apareciam alguns homens da comunidade para tocar instrumentos ou contar causos, mas a preparação do beiju e o compartilhamento de memórias eram espaços prioritários das mulheres nos encontros.

Essa tradição da farinha chega ao presente de Bombinhas com atualizações que agilizaram a produção, como o uso da prensa hidráulica e o trabalho com motor elétrico para mover as engrenagens. Entretanto, o passado das farinhadas é lembrado por aqueles que ainda produzem artesanalmente em seus engenhos e que tentam manter a tradição viva, mesmo com as mudanças ocorridas ao longo do tempo.

Figura 24 – MCES: Rosane Luchtenberg recebendo visitas escolares no Engenho de Baixo



Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2007.

De acordo com Márcia Chuva (2020, p. 32), a memória e o patrimônio são trabalhos do presente, e é nessa temporalidade que eles se reafirmam e se reconstróem continuamente. Os engenhos desempenham um papel fundamental para a comunidade tradicional por conectarem as memórias do passado ao presente no processo de fabricação da farinha. O Engenho de Baixo no MCES era uma forma de estabilizar a história sobre a produção da farinha, de comunicar o patrimônio cultural da comunidade tradicional de Bombinhas exposto em camadas, revelando passados como o craquelado da parede.

No Engenho de Baixo, era o espaço propício para a citação de manifestações culturais ligadas à produção de farinha. Era ali que a mediação do museu contava sobre as ratoeiras, prática cultural de comunidades do litoral catarinense de cantar versos para animar as festas, reuniões e as farinhadas: “ratoeira é um verso que a gente tira. Quando tem uma moçada que vem raspar mandioca, moça, mulher nova, elas acham graça. Elas cantam também e querem que eu cante e por isso que anima!” (SILVA, p. 28, 2021).

O passado da produção de farinha contado no Engenho de Baixo durante as visitas mediadas era um tempo “dos antigos”, narrado como um tempo idílico em que a comunidade tradicional lutou e superou todos os desafios para construir sua vida. Essas narrativas de visitação foram constr idas por Rosane Luchtenberg, influenciada pelas memórias daqueles que viveram e trabalharam

nos engenhos no século XX, por meio de diálogos estabelecidos com os moradores da região. Essas pessoas contaram sobre a agricultura e o plantio da mandioca e de espécies presentes na região, assim como sobre os saberes da produção da farinha, dominados e difundidos a partir de relatos de pessoas.

Ali também era o local para discutir e aprender sobre o processo de fabricação em madeira das peças do engenho, uma técnica que poucas pessoas detêm na região e da qual não há muitos registros¹⁰⁸. A ambientação do Engenho de Baixo e a manutenção de seu monte criavam uma forma de recontar aquele passado “dos antigos”, rememorado com afeto em cada farinhada, expresso nos repertórios de como fazer a farinha aprendido com a vivência em comunidade, como conta o engenheiro de farinha Seu Suel Pinheiro (2021, p. 9):

Antigamente, as casas das famílias daqui eram os engenhos, muito pouca gente aqui tinha uma casa e toda família de Bombinhas tinha essa tradição. O meu pai se criou com isso e meus avós tinham engenho também, porque é uma tradição que já vem de família. Antes de mim, era meu avô, meus tios, meu pai, eles sempre trabalharam com isso.

Em 2020, a manutenção do espaço tornou-se insustentável para o Instituto Boimamão. Foi colocado em discussão no Conselho Consultivo da Instituição o tema referente à venda ou à possível doação do engenho, tendo em vista a falta de recursos para sua reforma. A reunião para decidir o destino do Engenho de Baixo foi realizada em maio de 2021, e a proposta inicial era a venda. Caso não houvesse interessados, o engenho seria doado para uma família envolvida na produção de farinha de Bombinhas.

Figura 25 – MCES: Estrutura do engenho danificada

¹⁰⁸ Para saber mais sobre as técnicas de construção das peças do engenho, sugiro a leitura do relato de Seu Suel Pinheiro em “Vivi muito disso aí ainda com meu pai”, publicado em SANTOS (2020).



Fonte: produzida pela autora (2021).

Tive a oportunidade de acompanhar uma reunião virtual realizada no dia 16 de maio, onde o Conselho Consultivo do Instituto Boimamão discutiu a necessidade de devolver a função original ao engenho, que era produzir farinha. Durante a discussão do Conselho, foi levantada a ausência do poder público e das entidades privadas no processo de manutenção do espaço, e a urgência em remover o engenho do local antes que sofresse danos irreparáveis. Era necessário “salvar” o engenho, desmontando-o.

A equipe do Instituto, então, deveria encontrar um comprador na cidade, com espaço suficiente em sua propriedade para a reconstrução, recursos financeiros e tempo para a recuperação e manutenção. Decidiu-se que o engenho seria vendido pelo valor de R\$5.000,00 ou melhor oferta, e que esse valor seria utilizado para a manutenção de uma pequena plantação de mandioca no mesmo espaço.

O avançado estado de deterioração das peças que compunham o engenho desanimou os possíveis compradores, que queriam um monte que pudesse ser utilizado de imediato para a produção de farinha (Figura 25). Posteriormente, o engenho foi oferecido como doação para a família do Seu Bielinho, que foi quem vendeu o engenho para o Instituto em 2001. Como essa

oferta inicial de doação não obteve aceitação, a procura por um novo proprietário continuou na cidade até chegar ao Seu Suel Pinheiro, que já possuía um Engenho e estava interessado em montar um novo em seu terreno. Ele solicitou a doação do engenho com o compromisso de desmontá-lo no espaço do Museu, reconstruí-lo em sua propriedade e retomar a produção de farinha artesanal com ele. O desmonte do engenho foi feito uma peça de cada vez e demorou um mês para ser finalizado.

Figura 26 – MCEs: Seu Suel Pinheiro no desmonte do engenho



Fonte: produzida pela autora (2021).

Os argumentos construídos pela equipe da instituição com os conselheiros para a doação do engenho transitavam entre a retórica da perda do patrimônio do engenho, a manutenção do engenho na cidade de Bombinhas e a doação a uma família que continuaria a produção artesanal de farinha. Manter o engenho na cidade com uma família produtora de farinha, no caso a família do Seu Suel Pinheiro, reforçaria as continuidades e os vínculos sociais presentes na comunidade. A leitura do engenho não foi feita pela instituição pela estrutura, mas por seus significados e afetos, como espaço de convívio e de trocas de saberes que deveria ser reestabelecido na cidade. Com o processo de doação e a promessa da reconstrução, a história do engenho de Baixo, que não começou com sua montagem em 2001 no Instituto Boimamão, não se encerra em 2021 com a transferência para a família do senhor Suel Pinheiro. Ali se criou

a oportunidade de um bem que foi retirado de sua função inicial para ser patrimonializado, voltar a produzir farinha e continuar a difundir saberes na prática.

3.1.3 Os silêncios dos objetos na memória

O objeto no Museu Comunitário de Bombinhas se torna um suporte de significados múltiplos expressos no próprio objeto, nos textos da exposição, nas visitas educativas e nas ações culturais promovidas no espaço. Eles são fundamentais no processo de recriação de vivências e na realocação das memórias dos mundos caiçara e rural de Bombinhas na elaboração de novas narrativas do passado. Alguns elementos nesse processo de reconstrução da memória são selecionados, omitidos, ignorados ou silenciados para a construção de uma determinada identidade estável.

O esquecimento se faz presente no silêncio do acervo. Ao tentar forjar uma identidade estável através do trabalho de memória com as pessoas da comunidade tradicional de Bombinhas, escolhas foram feitas para moldar uma consciência coletiva por meio do elemento temporal. No passado construído pelo Museu Comunitário de Bombinhas se encontra aquilo que as pessoas foram ou são e não querem perder, e nesse mesmo passado também se encontra o que foi esquecido e não foi retomado para preservar uma estabilidade identitária, “no plano individual ou coletivo, somos, antes de tudo, o que esquecemos e descartamos” (GONÇALVES, 2015, p. 222).

De acordo com o filósofo Paul Ricoeur (2018, p. 424), a memória pode ser posta em luta contra o esquecimento, como se o esquecimento fosse o inimigo da autenticidade dessa memória, “e o nosso dever de memória enuncia-se como uma exortação a não esquecer”. Para o autor, a caracterização de memória manipulada/forçada, que em nível prático, está associada à ideia de identidade e ideologia, é construída fragilmente por meio de símbolos nacionais e narrativas constitutivas da memória, identificadas através dos abusos da memória no processo de distorção realizado pelas ideologias.

Nesse processo de reelaboração do passado da comunidade pelo Museu Comunitário de Bombinhas, referências locais são reforçadas e o ato de esquecer faz parte da formação de identidades e da construção do caráter seletivo da narrativa. A frase “somos aquilo que não esquecemos” (Figura 27),

que foi continuamente utilizada para justificar projetos na área do patrimônio cultural do Instituto Boimamão e encontra-se em diversas placas espalhadas pelos espaços do museu, indica uma ausência: se a comunidade tradicional no presente é definida pelo que não foi esquecido, o que foi esquecido foi excluído para dar forma a essa identidade. De uma forma ou de outra, eles também representam o que se tentou esquecer, mesmo que essa comunidade não admita.

Figura 27 – MCEs: Placa no Armazém do Engenho



Fonte: produzida pela autora (2021).

De acordo com o Inventário Cultural dos Engenhos de Farinha do Litoral Catarinense, realizado em 2019 pelo Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo (CEPAGRO) e pela Rede Catarinense de Engenhos de Farinha, a produção dos engenhos representou uma das principais atividades econômicas de Santa Catarina entre os séculos XVIII e XIX, e foi resultado de uma construção cultural fundada na “interpenetração das culturas guarani e açoriana e da presença cultural e trabalho de negros/as escravizados/as nesta região” (CEPAGRO, 2019, p. 5).

As expressões culturais daqueles que representam os negros escravizados que viveram na península e os indígenas do povo Guarani que habitavam a região antes da invasão e dominação ocorrida entre os séculos XVI e XVIII estão expressas nos objetos na exposição do MCEs, que servem como

pontos de referência na recriação da ordem do mundo das pessoas que representam a cultura caiçara e rural de Bombinhas. Nessa reprodução ambígua, as peças do acervo que dialogam com a cultura material indígena, como o trabalho de cestaria dos tipitis, ainda aguardam o momento para narrar seus passados e outras possibilidades de mundo que ainda não foram expressas até o presente momento. Ainda haverá no passado muitos nomes para serem ditos nas visitas ao MCES.

De acordo com Pollak (1989, p. 8), “distinguir entre conjunturas favoráveis ou desfavoráveis às memórias marginalizadas é reconhecer, desde o início, até que ponto o presente influencia a interpretação do passado”. O trabalho do MCES durante os anos de 2010 concentrou-se no desenvolvimento de ações com o patrimônio imaterial da comunidade local, explorando as manifestações culturais legitimadas. Em algumas atividades realizadas ou apoiadas pela instituição entre os anos de 2010 e 2020, foi explorada a possibilidade de ressignificar as diferenças identitárias relegadas ao passado. Ao confrontar os silêncios na exposição, o curta-metragem *Léreu do Sertão* (2021, 15 min.), produzido em 2019, apresentou uma expressão cultural local com influências das manifestações afro-indígenas brasileiras. Fica a dúvida sobre se esse movimento será suficientemente forte para romper a memória estabelecida nas narrativas da comunidade e da exposição, e assim criar a possibilidade de reabrir um passado encerrado na região.

3.2 O ACERVO DO MUSEU DA MARÉ

Como discuti no capítulo anterior, o início da formação do acervo do Museu da Maré é marcado por um imprevisto: quando as moradoras e os moradores se recusaram a devolver os objetos emprestados para as exposições temporárias realizadas pela equipe da Rede de Memória da Maré. Diante dessa situação, o CEASM teve que pensar e articular uma estratégia para criar um espaço de memórias em conjunto com a comunidade. Isso gerou demandas de expansão do acervo e a necessidade de desenvolver formas de participação ativa no processo, com o objetivo de consolidar narrativas da história da Maré por meio das referências materiais das experiências das pessoas que vivem no

local. A ideia de criar um museu surgiu a partir do planejamento de uma exposição sobre a Maré.

De acordo com Antônio Carlos Vieira¹⁰⁹, a criação do Museu da Maré foi influenciada por agentes externos que apoiavam a Rede Memória da Maré, como o museólogo Mario Chagas e a antropóloga Regina Abreu, que são professores do curso de museologia da UNIRIO. Dentro da equipe responsável pela execução do projeto no CEASM, surgiram dúvidas e questionamentos sobre como a história contada pela comunidade poderia ser adequada a uma instituição museal, ou seja, como criar uma narrativa que pudesse ser patrimonializada e comunicada: “o que que você tem para mostrar ali? (...). A favela é lugar que para esquecer aquilo ali, para as pessoas terem alguma possibilidade de ascensão social por conta das suas honras meritocráticas e para ascender socialmente e sair dali”¹¹⁰.

A possibilidade encontrada para criar coletivamente uma narrativa representativa das diferentes comunidades presentes no complexo da Maré foi a adoção de uma metodologia de “curadoria participativa”. Indivíduos das dezesseis comunidades da Maré foram convidados a participar, oferecendo sugestões e contribuindo com a doação de objetos e fotografias, e o processo de construção da exposição foi articulado pela equipe da instituição com base nas referências criadas coletivamente. A equipe da Rede Memória da Maré, responsável por articular essas informações, era composta por moradores e ex-moradores da Maré, como Antônio Carlos Vieira, Claudia Rose Ribeiro, Marilene Nunes da Silva Ernesto, Marli Damasceno Matias dos Santos e Luiz Antônio de Oliveira, e recebia o apoio técnico do DEMU, da Fiocruz, do Iphan e da UNIRIO. A linguagem expositiva, com signos da Maré, foi desenvolvida pela equipe composta pelo cenógrafo Marcelo Pinto Vieira e pelo arquiteto Marcos Antônio Fonseca¹¹¹.

A exposição “Os 12 Tempos da Maré” foi organizada a partir de temas relacionados à vida e ao cotidiano do complexo da Maré e não segue uma ordem

¹⁰⁹ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

¹¹⁰ *Idem*.

¹¹¹ A equipe de cenografia e museografia também foi responsável pela construção das exposições temporárias realizadas posteriormente no Museu da Maré.

cronológica. Os tempos da água, da casa, da migração, da resistência, da festa, da fé, do cotidiano, do medo, da criança, do trabalho, da feira e do futuro nos levam por uma narrativa das vidas dos moradores, como se os módulos da exposição buscassem reabilitar as memórias que foram silenciadas, reparando as violências cometidas por meio da reelaboração das histórias das pessoas que ali vivem. Cada tempo abordado contém em si o passado reaberto, o presente refletido em seu espaço e o futuro como uma questão em constante transformação, que pode ser respondida por meio da ação de cada visitante.

A exposição “Os 12 Tempos da Maré” não apresenta em sua narrativa uma volta ao passado, mas propõe ao visitante uma trajetória alternativa para alcançar outros futuros, partindo das experiências vividas pela comunidade desde sua origem, dos desafios apresentados no presente e dos novos sonhos construídos a partir da reabilitação desse passado, não se entregando à fragmentação do processo de modernidade:

O Museu da Maré é um ponto de vista, formado por múltiplos pontos de vista. Ele conta histórias e de algum modo veste a pele do narrador, ele emociona, dá conselhos, acolhe e permite que cada um puxe o fio das narrativas e projete a memória em outros tempos e espaços (ABREU; CHAGAS, 2007, p. 141).

A materialidade do objeto tem sua importância na exposição, pois possibilita a ancoragem dos significados produzidos nas narrativas e no reordenamento de mundos. Segundo Antônio Carlos¹¹², o mais importante no tratamento do objeto são os significados infundidos, o “saber a origem daquele objeto e a história daquele objeto”. Ao criar texturas, dimensões e escalas, o objeto é inserido como ponto de referência dos tempos abordados e dos territórios de memória das comunidades representadas.

3.2.1 O lar para a vida e para a luta.

Os “tempos” definidos para a exposição do Museu da Maré são tocados pela construção do espaço de moradia, o qual é intrínseco ao próprio processo de criação da comunidade da Maré. A Maré surge na luta pelo direito ao habitar com dignidade, de uma forma de criar morada circunscrita à favela. Destacarei aqui alguns elementos presentes no Tempo da Migração e no Tempo da Casa

¹¹² Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

devido à sua relação com a construção da história da Maré, resultado dos processos migratórios e da ausência de políticas - ou da presença de políticas excludentes - de habitação para a população na cidade do Rio de Janeiro.

Grande parte da população que se estabeleceu na Maré entre as décadas de 1940 e 1980 veio, principalmente, de Minas Gerais e da região Nordeste do Brasil. Estes trouxeram consigo poucos pertences nas malas e muito de suas memórias, culturas e expectativas de futuro. No Tempo da Migração, reconta-se a memória daqueles que chegaram ao Rio de Janeiro em busca de uma vida melhor, deixando para trás as dificuldades enfrentadas em seus lugares de origem para trabalhar na construção de uma cidade em expansão.

Neste módulo, há referências materiais ao lugar de origem e ao ponto de chegada, como as malas, os objetos e fotografias trazidos na viagem, os rádios, o lampião e os cordéis. No tempo da migração, várias famílias doaram objetos que eram usados em seus lugares de origem, bem como malas que foram utilizadas na viagem. A cenografia deste módulo remete às técnicas de construção de pau a pique utilizadas nas antigas residências desses moradores (Figuras 28 e 29).

Figura 28 – Museu da Maré: Parede com reprodução de técnica de construção de pau a pique



Fonte: produzida pela autora (2022).

O processo de ocupação da Maré está diretamente relacionado ao aumento da migração, à industrialização e à reorganização da cidade do Rio de Janeiro. A partir do final do século XIX, a ocupação da Zona Norte foi intensificada, especialmente após a criação da Estrada de Ferro Leopoldina e a construção do Instituto Soroterápico, que hoje é a Fundação Oswaldo Cruz.

Na década de 1940, a cidade do Rio de Janeiro passou por significativas mudanças em sua estrutura urbana devido à construção da Variante Rio-Petrópolis, posteriormente conhecida como Avenida Brasil, que impulsionou a industrialização da região. Ao mesmo tempo, a precarização da vida no campo no Nordeste e o crescimento da industrialização no Sudeste resultaram em um fluxo migratório de pessoas em busca de melhores condições de vida, agravando os problemas de déficit habitacional já existentes. Esse fluxo migratório contribuiu para a ocupação das terras na região da Maré, onde as primeiras comunidades, como o Morro do Timbau em 1940 e a Baixa do Sapateiro em 1974, foram estabelecidas (OLIVEIRA et al., 2020, p. 6).

Além da influência do povo nordestino, no Tempo de Migração, também se destacam os blocos fabricados artesanalmente por Dona Orosina Vieira, considerada uma das primeiras moradoras do Morro do Timbau. A casa em que ela viveu foi demolida, e sua família doou os blocos, as telhas e a ferradura que ornamentava a porta para o Museu da Maré. Esses blocos expostos fazem referência a esse mito fundador da Maré, pois faziam parte da casa que substituiu um dos primeiros barracos da região. Dona Orosina, uma imigrante que chegou de Ubá, Minas Gerais, na década de 1940, preferia morar com seu marido próximo ao mar, em um barraco feito com madeiras coletadas na praia, em vez de viver em um pequeno quarto nos arredores da Central do Brasil.

Figura 29 – Museu da Maré: Tempo da Migração



Acervo: Arquivo Dona Orosina Vieira, s.d.

Cada módulo da exposição possui um texto que faz referência ao tempo abordado. No Tempo da Migração, o texto elaborado menciona a saudade sentida por tantas pessoas que deixaram suas cidades para construir uma nova vida e faz alusão às diferentes maneiras pelas quais os moradores chegaram ao Rio de Janeiro e à favela da Maré: “muitos chegaram no pau de arara. Outros vieram numa terceira do Ita. Rodoviária, lugar de desembarque de quem ainda chega. Lugar de novo começo” (MUSEU DA MARÉ, 2006).

Para representar os “diferentes tempos e lugares que aqui se encontram” (Idem), várias garrafas foram dispostas em uma parede contendo terra das cidades natais dos moradores da Maré e também dos visitantes do museu: “essas garrafas também são um convite para que os visitantes do museu participem doando terra de suas próprias cidades para a exposição” (RIBEIRO, 2020, p. 38).

Figura 30 – Museu da Maré: Garrafas no Tempo da Migração



Fonte: produzida pela autora (2022).

A exposição também aborda as técnicas de construção trazidas pelos moradores da Maré de suas origens, que puderam ser adaptadas ao local e eram adequadas ao poder aquisitivo daqueles que viveram na Maré entre as décadas de 1940 e 1980. Além da técnica de construção em pau a pique apresentada no Tempo da Imigração, no centro da exposição, no Tempo da Casa, foi criada uma réplica de um barraco construído sobre palafitas, uma forma de habitação utilizada na Maré. Esse tipo de construção se tornou um símbolo de um passado da comunidade estigmatizado pelo Estado e pela mídia, que retratava a precariedade da vida na favela.

O barraco sobre palafitas era uma moradia pequena feita de madeira, apoiada em estacas que evitavam o contato direto do chão da casa com o terreno alagadiço e a água que subia com as mudanças do nível das marés na Baía de Guanabara. Essas habitações foram construídas elevadas acima do nível da água e foram a técnica predominante utilizada na formação da comunidade da Baixa do Sapateiro no final da década de 1940, que se expandiu ao longo dos anos 50 e 60 e deu origem às atuais comunidades do Parque Maré, Parque Rubens Vaz e Parque União:

Com o tempo a imagem da Baixa do Sapateiro passou a ser a de uma cidade flutuante de madeira, de tal forma proliferaram as casas na região. Era uma vida difícil para os moradores que conviviam com toda a sorte de intempéries: o balanço das casas nos dias de tempestades, a subida da maré duas vezes ao dia molhando o assoalho dos barracos com a água fétida da baía, as lembranças de crianças que afundavam

No barraco de palafitas construído no centro da exposição do Museu da Maré, a proposta era ressignificar a vivência das pessoas da comunidade e restabelecer outras possibilidades de passado. A valorização da memória da habitação teve início na sua construção: o processo foi coordenado por Seu Toninho, morador da Maré que costumava construir barracos e palafitas na favela até a década de 1980. Ele participou e orientou o cenógrafo Marcelo Vieira e o arquiteto Marcos Antônio sobre as técnicas para garantir a estabilidade da palafita, mesmo diante das condições climáticas adversas. Parte das telhas utilizadas na cobertura do barraco são aquelas doadas pela família da Dona Orosina, mais uma vez remetendo a esse personagem essencial na narrativa de nascimento da Maré. O exterior do barraco é uma composição de tons de azul, proposta por Marcelo Vieira, que dialogam com as águas da comunidade.

Figura 32 – Museu da Maré: Montagem do barraco de palafita



Fonte: Arquivo Dona Orosina Vieira, 2006.

A composição da narrativa interna do Tempo da Casa foi elaborada a partir de um conjunto de memórias e histórias afetuosas sobre a vida na Maré, gentilmente compartilhadas pelas moradoras que participaram da sua concepção. A organização e arrumação do barraco foram realizadas por um grupo de mulheres das comunidades da Maré, juntamente com a equipe do museu, em um processo que ecoava a tradição da comunidade de preparar a casa para casais recém-casados. Esse processo foi descrito com muito carinho

por Antônio Carlos durante a entrevista concedida para a pesquisa: “É como quando alguém vai se casar e nós vamos lá montar a casa dos noivos. Junto com a família, as pessoas carregam móveis, colocam as coisas no lugar, trazem itens para a cozinha, fazem um enxoval. E assim foi o processo”¹¹³. A seleção e disposição dos objetos não foram predefinidas em um projeto expositivo, mas construídas em colaboração com aqueles envolvidos na organização:

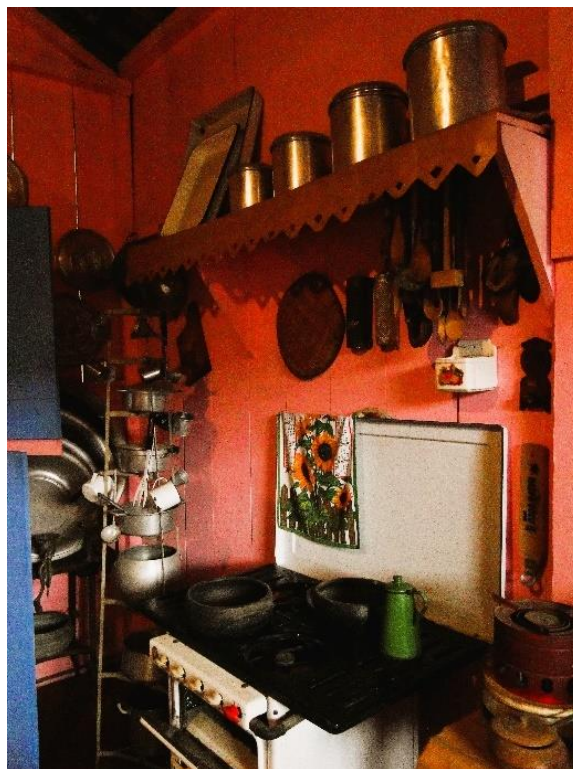
A casa foi acontecendo dentro de um processo participativo mesmo, não teve um projeto da casa ser assim, a mesa ficar aqui, a gente vai ter que esperar o objeto, não. Foi um troço construído ali com muitas mãos e com as pessoas que foram trazendo as coisas para botar dentro da casa¹¹⁴.

Ao adentrarmos em seu interior, deparamo-nos com um cenário que representa a vida em uma palafita, com paredes de um rosa claro e vibrante. Nesse ambiente sem divisões, o lar se organiza com espaços para descanso, cozinha e convivência, repletos de móveis e utensílios domésticos que expressam a simplicidade do cotidiano daqueles que habitaram um barraco como este. Ali encontram-se dispostos a mesa, a cama, as cadeiras, o fogão, as canecas, o filtro de barro, os potes para grãos, os grampos de cabelo, todos eles como fragmentos das vidas que se desenrolaram na Maré.

Figura 33 – Museu da Maré: Cozinha no interior da palafita

¹¹³ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

¹¹⁴ *Idem*.



Fonte: produzida pela autora (2022).

O barraco equilibrado no centro da exposição narra um tempo que já não existe, sendo um local de encontro com a memória dos antigos moradores, revelando-se nos detalhes. A memória incorporada dos moradores é reativada nos objetos expostos, transmitindo histórias e valores comuns dessa comunidade, representando as gerações seguintes (TAYLOR, 2013, p. 268). A limpeza, organização e o trabalho diário para manter o lar são refletidos nas panelas cuidadosamente areadas, no papel cortado em formato de balão que enfeita as prateleiras, na cama forrada com a colcha de fuxico – peça que foi emprestada para a exposição do Palácio do Catete e acabou ficando, compondo o acervo do Museu da Maré –, na mesa com a moringa para água fresca e nos pratos limpos secando no escorredor. Ao lado do fogão Cosmopolita encontra-se o fogareiro Jacaré, que era usado como alternativa quando faltava gás, utilizando querosene.

Os objetos foram expostos para serem vistos e tocados: é possível abrir os armários, as gavetas e tentar descobrir os detalhes das vidas ali expostas. Além das telhas da Dona Orosina, não há menção a uma pessoa específica na casa, os objetos não contam a vida de um indivíduo e a casa não pertence a

uma família ou pessoa, funcionando como uma expressão da memória cultural coletiva da Maré e de outras comunidades que vivenciaram experiências similares: “essa casa é de todos e não é de ninguém. Um barraco de madeira, razão de ser e centro da história da vida de milhares de pessoas” (VIEIRA, 2020, p. 80).

Quando as apresentações do projeto Maré de Histórias ocorrem na varanda da casa de palafita, o barraco torna-se palco e apresenta outra forma de transmissão de saberes da vida na comunidade e sua transformação ao longo do tempo. A memória preenche o espaço museal com narrativas próprias da favela da Maré, encenadas pelos atores, e as histórias contadas pelo grupo Maré de Histórias são inspiradas no “Livro de Contos e Lendas da Maré” (2003), uma publicação feita com a participação de adolescentes e jovens da Maré. Esses jovens entrevistaram moradores de três comunidades - Timbau, Baixa do Sapateiro e Nova Holanda - e colaboraram na produção dos textos e na construção do livro.

O trabalho do grupo de contadores de histórias do projeto Maré de Histórias é uma ação desenvolvida no espaço do Museu e está voltado para a memória da comunidade. Durante a contação de histórias, as narrativas reativam as diversas violências vivenciadas no espaço da Maré - como a violência da pobreza e a violência da exclusão – de forma não centrada: as histórias encenadas atuam como marcadores de uma cultura da Maré que vai além das identidades atribuídas a esse espaço, construindo suas próprias identidades por meio da memória, da música, das lendas e dos “causos” ali vivenciados.

Figura 34 – Museu da Maré: Vitrola na varanda



Fonte: produzida pela autora (2022).

O texto de apresentação do módulo Tempo da Casa encontra-se na escadaria que nos conduz até a porta de entrada:

Tempo de casa, do aconchego e da segurança. Para muitos que chegaram só depois, só restaram o mar e o mangue. Antes da casa foi necessário construir o chão. Casa de madeira sobre as palafitas. Depois vieram o aterro, o tijolo e a laje. Em mutirão vão surgindo novas casas. Outras, o governo construiu: centro de habitação provisória, casas coloridas, telhas de amianto, duplex de tijolinhos vermelhos... tempo da casa e do aconchego. E a segurança? (MUSEU DA MARÉ, 2006).

As casas da Maré nos anos de 2020 não utilizam mais as técnicas empregadas para a construção de barracos de palafitas e não convivem mais com o risco constante de despejo pelo Estado, nem com a ausência contínua de água encanada e tratamento de esgoto – que ainda ocorrem com frequência, mas não são mais a regra. As memórias elaboradas para a exposição fazem lembrar que essas casas, entretanto, existem na Maré como resultado das vivências anteriores a elas, das lutas enfrentadas na comunidade pelo direito de morar desde a década de 1940. Os desafios de habitar a Maré modificaram-se com o tempo, e o que o Museu tenta oferecer em suas narrativas como possibilidade para o futuro é a força da Maré como coletividade, como luta comunitária, rememorada por meio das imagens e dos objetos expostos.

3.2.2 “É do trabalho que nasce a Maré”

O trabalho é rememorado no Museu da Maré em muitos tempos e de muitas formas. Ele é mencionado como o motivo fundador da Maré, das pessoas que vieram em busca dele e acabaram morando na comunidade; e como construtor e mantenedor da comunidade, por meio dos mutirões e do esforço social de resistência às remoções. Ele também é representado no cotidiano como aquele que serviu ao mareense e possibilitou à comunidade uma autonomia em relação aos centros comerciais mais distantes, e como impulsionador do movimento para o futuro, das lutas presentes e dos esforços para que outros horizontes sejam alcançados. As experiências e vivências da Maré com o trabalho apresentadas na exposição são narradas como coletivas, pois o processo de construção da Maré não descarta o todo; ele é realizado a partir das relações entre os sujeitos,

Chegar em casa à noite depois do trabalho. Mas ainda não dá pra descansar. Tem que ir pra fila d'água encher as latas ou esperar o caminhão de concreto pra espalhar no chão. No domingo tem mutirão pra erguer a casa, colocar a laje. O trabalho transforma o lugar, recria o espaço, gera novas relações. É do trabalho que nasce a Maré (MUSEU DA MARÉ, 2006).

Os objetos expostos se conectam à narrativa do trabalho como força motriz da Maré. Em sua materialidade, foram atribuídos significados aos ajustes e à criatividade para atender às necessidades daqueles que viveram na região. O primeiro objeto exposto na entrada do módulo “Tempo da Água” remete ao mundo do trabalho elaborado especificamente para as necessidades dos moradores da Maré e de outras favelas até a década de 1980. Produzido com barril de madeira, restos de pneus e alça de vergalhão, a réplica do rola-rola rememora a ausência de saneamento básico no período e também indica o trabalho das pessoas que vendiam e alugavam essas ferramentas (Figura 35).

As filas nas nascentes de água eram grandes e, muitas vezes, as pessoas tinham que correr o risco de atravessar a movimentada Avenida Brasil para conseguir encher seus latões. O rola-rola foi uma solução criada para facilitar o abastecimento de água, transportando um grande volume pelas ruas da comunidade até as residências que não possuíam água encanada, sem exigir um esforço tão grande como o necessário com as latas.

Figura 35 – Museu da Maré: Rola-rola no Tempo da Água



Fonte: produzida pela autora (2022).

O rola-rola exposto no Museu da Maré foi construído em uma oficina na qual Seu Jorge, marceneiro que viveu na Maré e fabricava rola-rolas, foi convidado para orientar o processo de produção do objeto: quais madeiras eram utilizadas, como o pneu se encaixava no barril, qual era a alça de ferro ideal para facilitar a movimentação do rola-rola e quais as técnicas para a sua montagem. Nessa oficina, utilizou-se o vergalhão de um antigo rola-rola utilizado na comunidade da Maré para a construção do objeto que atualmente está em exposição no Museu: “temos a preocupação em resguardar a memória daquele objeto, o conteúdo simbólico, o significado que ele tem e o seu saber fazer”¹¹⁵.

No Tempo do Trabalho, a narrativa sugere que a Maré surge a partir do trabalho realizado por pessoas que chegaram em busca de oportunidades com o avanço da industrialização e dos grandes projetos de construção na cidade do Rio de Janeiro. As áreas de morros, encostas, pedreiras e mangues da região não despertavam interesse imobiliário especulativo e foram ocupadas

¹¹⁵ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

precariamente por essas pessoas que buscavam empregos como mão de obra não qualificada e mal remunerada. Elas trabalhavam em setores como trabalho doméstico, indústrias, construção civil e em grandes obras, como a abertura da Avenida Brasil, concluída em 1946, a construção do Aterro do Fundão e da Cidade Universitária entre 1949 e 1952, e a construção da Linha Vermelha, inaugurada em 1992.

Os objetos apresentados no primeiro painel do módulo representam o trabalho na construção civil. Entre alicates, serrotes, martelos, chaves de fenda, colher, desempenadeira, pá, peneira, capacete e carrinho de mão, é criada a imagem das pessoas que trabalhavam arduamente para construir seus lares. As imagens selecionadas para compor a narrativa do trabalho de construção física da Maré reforçam seu caráter coletivo, como Marli Damascena¹¹⁶ enfatizou durante nossa visita ao espaço: “as melhorias e o trabalho aqui são sempre feitos em mutirão”.

Figura 36 – Museu da Maré: Painel Tempo do Trabalho



Fonte: produzida pela autora (2022).

Assim como é citado no texto de abertura do módulo, o trabalho do morador da Maré não se encerrava no horário comercial. O historiador Humberto

¹¹⁶ Entrevista concedida por DAMASCENA, Marli. Entrevista (fev. 2022). Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Rio de Janeiro, RJ. 18 fev. 2022, arquivo .mp3 (1h05min).

Salustriano (2020, p. 88) reitera em seu texto sobre o trabalho, publicado no livro “Os 12 tempos da Maré”, que “o povo da Maré sempre teve que trabalhar em dobro” pela sobrevivência: ao chegar no bairro após um dia cansativo, era necessário iniciar a segunda jornada para obter água ou para a construção e melhoria dos barracos e casas pelos moradores. Era preciso fazer aterro, calçar as ruas e organizar os fios para levar energia elétrica do ponto de distribuição até o barraco. A ausência do Estado fez com que os mareenses assumissem ações de melhoria da vida e da região com seus próprios recursos.

Com o crescimento do número de pessoas ocupando a Maré, pequenas vendas eram formadas por moradores para atender à demanda por itens de alimentação, limpeza e higiene. A exposição reservou um espaço no Tempo do Cotidiano para recriar uma dessas vendas, a venda do Seu Francisco, que funcionou durante algumas décadas na Baixa do Sapateiro. Ali foram expostos o moedor de café, o baleiro, galões utilizados para armazenar querosene, a balança, garrafadas preparadas pelo Seu Francisco, garrafas vazias que vieram de seu bar, moedores e outros itens que ocupavam as paredes do botequim (Figura 37).

Seu Francisco ficou conhecido em seu bairro e nos bairros vizinhos pelas relações de confiança estabelecidas, pois ele fazia vendas a crédito para aqueles que precisavam. Ele anotava as informações sobre o valor devido em pedaços de cartelas de cigarro pendurados na parede, que também se encontram na exposição: “dizem que tem até conta ali que nunca foi paga até hoje”¹¹⁷ (VIEIRA, entrevista, 2021).

Figura 37 – Museu da Maré: Tempo do cotidiano

¹¹⁷ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).



Fonte: produzida pela autora (2022).

Alguns objetos, como as garrafadas e as garrafas vazias, foram doados pelo próprio Seu Francisco para o museu. Segundo Marli Damascena, “muitas das coisas que nós temos aqui foram doação dele, como essas bebidas curtidas aqui”¹¹⁸. A ambientação da venda do Seu Francisco ficou pronta em 2013, com a inclusão dos objetos maiores que foram doados pela família após o seu falecimento, como o moedor de café e a balança.

Os objetos são pontos de referência na exposição para discutir as relações cotidianas que eram tecidas na venda de Seu Francisco. Os significados são atribuídos, eles não estão no material do objeto, e constroem o registro de um ator social que contribuiu para a vida dos moradores com o seu trabalho, como reforçou Marli Damascena durante a visita realizada na exposição: “quem não tinha, às vezes, dinheiro para comprar as coisas e ele ali vendia fiado, trazia produtos para vender na favela, porque não tinha supermercado, não tinha nada antigamente”¹¹⁹. A venda se torna também um lugar de citação de Marielle Franco, neta de seu Francisco. Aos objetos é atribuída mais uma camada temporal para falar de uma mulher que atuou no

¹¹⁸ Entrevista concedida por DAMASCENA, Marli. Entrevista (fev. 2022). Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Rio de Janeiro, RJ. 18 fev. 2022, arquivo .mp3 (1h05min).

¹¹⁹ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

CEASM, participou de ações do Museu da Maré e hoje é uma referência de memória de luta e resistência.

Figura 38 – Museu da Maré: Placa no Tempo do Cotidiano



Fonte: produzida pela autora (2022).

De acordo com Claudia Rose Ribeiro, os tempos do Trabalho e da Resistência na Maré estão juntos na exposição: “sem a força do trabalho e da resistência a Maré não existiria” (RIBEIRO, 2020, p. 41). Isso ocorre porque, além do trabalho de construir a Maré e criar estruturas para o seu funcionamento, era necessário também trabalhar para sua manutenção e continuidade diante das seguidas ameaças de remoção por parte do Estado.

Nesta narrativa, não é o indivíduo que constrói a Maré, a favela é como um corpo que necessita de todos para construir seu futuro nessa experiência coletiva. As associações de moradores são suas maiores expressões, rememoradas no Tempo de Resistência, que apresenta o quão importante foram os movimentos sociais organizados para a manutenção da comunidade, como citado no texto introdutório do módulo: “aqui, resistir sempre foi preciso. Resistir à força da maré, à ação da polícia, às ameaças de remoção. Os moradores se organizaram em associações, lideranças surgiram” (Museu da Maré, 2006).

A organização de Associações de Moradores e a luta política pela habitação foram muito fortes na Maré durante as décadas de 1960 e 1980. Para Marli Damascena, essa participação é ainda mais forte pelo envolvimento de

interesses políticos na organização: “antigamente era muito forte, muito forte porque os próprios moradores se sentiam pertencentes à associação”¹²⁰.

A história do envolvimento comunitário é contada na exposição através de objetos utilizados em reuniões realizadas na Maré, como a máquina de escrever e o gravador, por documentos das associações e carteiras de associados, doados por famílias de pessoas que participaram desses movimentos, e fotos que registram a participação de moradores em reuniões de associações, com destaque para a imagem da reunião de lideranças da Maré com o ministro Mario Andreazza para discutir as remoções do Projeto Rio em 1980.

Na exposição, a potencialização do passado no presente da Maré se faz como resistência e arma de luta para um futuro a salvo do esquecimento, “será a partir do hoje, do trabalho, da coragem, do engajamento, do diálogo e da tolerância (...). Será a partir da prática da cidadania. Tempo do futuro, um tempo que já começou” (Museu da Maré, 2006).

Os desafios presentes da Maré se entrelaçam nos tempos, em um diálogo com o que a favela já passou e com as propostas de futuro possíveis de construção. Questões relacionadas às tantas violências são expostas na narrativa em um discurso secundário, não ocupando o protagonismo das memórias culturais no espaço. A exposição não se detém apenas na positivação das experiências vividas pela comunidade, ela também aborda o medo e a insegurança dos que lá vivem, tanto no passado narrado, no presente vivido e nas expectativas de futuro:

Quais são os nossos medos? No tempo do medo havia tábua podre, criança caindo na água, ventania, tempestades, ratos, remoções...no tempo do medo existe a bala perdida, a violência, a morte bruta... Os medos que nos assombram podem nos paralisar, tanto quanto nos motivar a lutar pela transformação da realidade (Museu da Maré, 2006).

Para a construção da performance da violência no Museu da Maré, são utilizados recursos expográficos que nos colocam em contato com um arquivo, formado por objetos como projéteis reunidos em uma vitrine e moldes de gesso com as marcas dos disparos que alcançaram as paredes das casas da região

¹²⁰ Entrevista concedida por DAMASCENA, Marli. Entrevista (fev. 2022). Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Rio de Janeiro, RJ. 18 fev. 2022, arquivo .mp3 (1h05min).

(Figura 39). O módulo Tempo da Violência é dramático, expressando um repertório da vida que ganha potência com os objetos ali expostos, e a compreensão dos significados possíveis para a comunidade realiza-se no diálogo entre a narrativa e a vida das moradoras e moradores da Maré.

Figura 39 – Museu da Maré: Moldes de gesso de marcas de projéteis



Fonte: produzida pela autora (2022).

Na exposição, o trabalho de resistência da Maré contra as violências e o medo expande suas fronteiras até o Tempo do Futuro. Na narrativa proposta no museu, entende-se que a vida na favela pode ser construída por outras perspectivas que vão além da miséria e da violência. E para que isso aconteça, tornam-se necessárias mudanças realizadas em toda a sociedade, com ações efetivas que vão além da favela.

O Tempo do Futuro é um tempo que está sempre em mudança no Museu da Maré, pois é refeito continuamente pela equipe de acordo com as demandas da favela. Neste módulo, desde 2018, há mais uma citação à Marielle Franco com a exibição da porta do gabinete 307, ocupado pela vereadora durante seu mandato e que foi doada pelo Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) após o assassinato da vereadora no mesmo ano. O texto na legenda ao lado da porta demarca algumas das intenções desta rememoração, como a construção do coletivo, da representatividade e da luta pelo não esquecimento:

O objeto a sua frente é a porta do gabinete da vereadora Marielle Franco na Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Marielle não passou sozinha por essa porta, ela foi acompanhada por nossas lutas seculares, diárias e permanentes.

A porta carrega a força de 46 mil e 502 votos. Ela está marcada pelos sonhos de Marielle; por sua alegria e sua forma acolhedora de receber a todas e a todos; pela esperança e pelo desejo de igualdade de direitos. Aqui, no Museu da Maré, a porta é memória, é denúncia, é apelo ao não esquecimento. Sua potência simbólica ultrapassa sua frágil materialidade e nos convida à permanente e inquietante busca por JUSTIÇA! (MUSEU DA MARÉ, 2019)

Figura 40 – Museu da Maré: Porta do Gabinete de Marielle Franco



Fonte: produzida pela autora (2022).

A porta é ornamentada com adesivos de campanhas que abordam diversas temáticas presentes na luta de Marielle: alguns são contra o assédio sexual, o machismo e a violência de gênero; um destaca a exclusão social dos Jogos Olímpicos de 2016, realizados no Rio de Janeiro; outros são contra a violência do Estado e pela dignidade e valorização dos moradores da favela; também estão presentes adesivos contra a ocupação da presidência por Michel Temer após o impeachment sofrido pela presidenta Dilma Rousseff em 2016; e

alguns fazem referência à luta contra a homofobia. No centro, encontra-se o último adesivo colado na porta, que é roxo, com a foto de Marielle ao centro e a frase em letras brancas: “Marielle vive”.

Marielle é rememorada como um símbolo e uma referência do trabalho realizado em prol da mudança da realidade da favela. A porta exposta menciona as lutas que a vereadora travou durante sua vida pelos direitos humanos, as quais dialogam com o contexto da Maré e das favelas em geral. Transformada em um vetor de memórias, sua presença na exposição estimula o debate sobre as tentativas de silenciamento, a violência perpetrada pelo Estado e a falta de respostas quanto aos responsáveis pelo crime do qual ela foi vítima. O grito “Marielle, presente!” ressoa na narrativa do museu, reavivando o presente por um outro mundo possível, servindo como um lembrete de que o trabalho pela vida e pelo futuro da Maré ainda não está concluído.

3.2.3 Muitos mundos em uma história da Maré

Analisando os objetos expostos na exposição, concluo que estes são representações de diversas histórias possíveis da Maré. A exposição é uma narrativa em constante evolução, comprometida com as gerações atuais e futuras, mesclando diferentes tempos em busca de soluções para a comunidade. A simplicidade dos objetos expostos no Museu da Maré revela significados complexos na construção das narrativas e faz referência às pessoas que contribuíram para a construção da comunidade e do próprio museu:

A exposição é feita de coisas muito simples, você pode olhar e pensar “ah, mas isso aqui não tem nada assim muito interessante, são só coisas, garrafas de Coca-Cola”. Mas aí você diz: “olha, essa garrafa de Coca-Cola veio da tendinha que era do avô da Marielle” e você dá um outro significado para aquilo ali¹²¹.

A Maré é um complexo de 16 comunidades que surgiram em contextos específicos, com processos de formação distintos. Os moradores do Morro do Timbau, estabelecido em 1940, e do Conjunto Salsa e Merengue, formado em 1998, têm histórias diferentes para contar sobre a construção de seus bairros e da favela. Pela impossibilidade de narrar o todo, a seleção feita pela equipe do Museu da Maré abarca uma grande narrativa coletiva dessa comunidade, não

¹²¹ Entrevista concedida por VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Entrevista 2 (set. 2021). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

deixando de ressaltar alguns lugares e personagens específicos, como Dona Orosina do Morro do Timbau, Seu Francisco e Seu Atanásio da Baixa do Sapateiro.

O Museu da Maré retrata a vida das pessoas que viveram e trabalharam para as linhas da história. Os rostos, as práticas sociais, seus instrumentos, seus dramas e alegrias estão impressos nas narrativas elaboradas que acompanham, à primeira vista, a simplicidade dos objetos, mas que contêm em si uma grande complexidade. Ali se expõe a violência do Estado, a desigualdade social, o racismo, as estratégias de sobrevivência e luta de um povo subalternizado e desumanizado pela sociedade na história.

O trabalho de resistência também faz parte do museu e é contínuo no tempo, refazendo-se no diálogo com os objetos como referências da Maré, em histórias elaboradas e reinventadas que estabilizam um passado para um presente a ser construído, ainda, com muita luta. O trabalho com as memórias como espaços de escolhas e resistências ressalta a valorização do patrimônio cultural da Maré em detrimento de uma visão depreciativa desses espaços.

O trabalho do Museu da Maré com o patrimônio cultural auxiliou na transformação de uma herança coletiva em expressões heterogêneas de luta e resistência diante de um processo de construção de uma memória como “bem comum”. Utilizando o museu como emissor dessa memória cultural, subverte-se sua essência ao transformá-lo em amplificador das vozes da comunidade. Com uma narrativa construída em espiral, os tempos se entrelaçam. O passado a ser rememorado conversa com o presente desafiador da comunidade, buscando construir caminhos para outros futuros possíveis. Os objetos entram nesse diálogo para retomar o passado daqueles que chegaram à cidade e foram colocados à margem, inseridos na categoria de massa amorfa de imigrantes e identificados como mão de obra desqualificada e barata.

3.3 AVIZINHAMENTOS DA MARÉ E DO ENGENHO

No processo de estudo do acervo e das narrativas elaboradas nas duas instituições, foi possível perceber alguns avizinhamentos entre os museus. Há similaridades no acervo, no processo de construção das narrativas e no trabalho com a memória, mas também existem estranhamentos e divergências nas

formas de comunicar o acervo e suas histórias. Dentre esses estranhamentos, encontra-se a forma.

O Museu Comunitário Engenho do Sertão não está estruturado com base em um modelo tradicional de museu, não possuindo em sua exposição elementos como painéis explicativos, legendas, fluxo expositivo com começo, meio e fim, divisão temática ou espaços definidos para cada tema abordado pelo museu. Para compreender a narrativa ali presente nos objetos, é necessário contar com o acompanhamento de alguém da equipe, uma vez que os significados e as diferentes camadas narrativas não estão plenamente expressos pela exposição.

A construção do MCES consolidou uma ordem própria de organização que não se baseia em outros museus, mas sim nas necessidades do espaço para retratar a cultura que gradualmente foi absorvida pelas demandas de memória da comunidade. Para aqueles que colaboram na organização e nas ações do museu, o importante era ter um local de reunião, como o engenho principal, um espaço para guardar os objetos de moradores antigos, como a Casa da Memória, mas também espaços destinados ao cultivo, ao artesanato e ao desenvolvimento de ações em diálogo com a cultura tradicional local.

O Museu da Maré, no entanto, escolheu abordar temas que não se encaixavam nas narrativas dos museus tradicionais do Rio de Janeiro, utilizando como modelo o mesmo roteiro de museu moderno adotado por essas instituições. A exposição possui uma estrutura consolidada em seus tempos, e cada módulo é demarcado por cores e símbolos. É possível visitar o museu e compreender a exposição mesmo sem o apoio de um educador, pois os objetivos de cada módulo são esclarecidos nos textos e os objetos, documentos e imagens possuem identificação por legendas.

Apesar da diferença na forma de exposição, os museus possuem características semelhantes em outros aspectos. Alguns elementos do acervo são encontrados nos dois espaços, representando coisas similares em mundos diferentes. O acervo exposto nas duas moradas representadas converge em muitas ocasiões: a bacia de alumínio usada para a higiene dos moradores das casas de madeira sem água encanada, a colcha de fuxico que decora as camas, as painéis areadas que indicam a limpeza e organização da casa, as próprias

casas reconstruídas com base em relatos e conhecimentos de antigos moradores, ressignificadas como local de referência de memórias.

O acervo apresentado nos dois museus também aborda a questão social como um importante elemento nas duas comunidades. Esses objetos não possuem valor do ponto de vista mercadológico, mas adquirem valor nas relações cotidianas vivenciadas. Eles se tornam vetores de memórias das pessoas que os utilizaram e das comunidades representadas, sendo atribuídas camadas de valores a cada peça.

A atribuição de valores é uma prática comum em museus, mas no caso do MCES e do Museu da Maré, a renovação ocorre por meio do conteúdo, uma vez que os objetos são ressignificados como elementos de representação daqueles que trabalharam no engenho de farinha ou na construção civil, daqueles que carregaram água pelas ruas da comunidade ou pescaram para garantir seu sustento. Tudo isso se transforma em conhecimento ao ser narrado nas exposições: “todo conhecimento histórico produzido com base nos acervos é uma narrativa sobre a realidade, de modo que são as narrativas históricas que falam e não os acervos que falam (VERSIANI, 2016, p. 6).

A criação de personagens-referência nas narrativas históricas presentes nos museus é outra semelhança entre as duas instituições, que incorporam objetos e imagens considerados representativos pelas comunidades. Para dar densidade às memórias ali exercitadas, a personalidade desses personagens é reconstituída por meio de objetos de referência e, quando possível, por meio de fotografias que ajudam a criar sua imagem, juntamente com relatos sobre suas vidas e realizações. Esses vestígios articulados e recuperados compõem os acervos e atravessam o tempo.

A consolidação de personagens históricos reforça os processos de valorização da memória nos dois museus, que são realizados por meio da pesquisa e da construção de narrativas sobre a história das comunidades. A elaboração dessa história, que é transmitida nos museus, se dá por meio de explicações sobre o passado, da utilização de documentação e da conexão com a memória expressa pelas pessoas das comunidades. Essa história é uma “imagem presente de uma coisa ausente” (RICOEUR, 2018, p. 294), representando um passado que já não existe, mas que também não é imutável,

estando aberto a outras construções por parte da comunidade de Bombinhas e da comunidade da Maré.

Nestes dois museus, a produção e comunicação dos saberes históricos nas exposições possibilitaram uma fenda, uma fissura na composição das epistemes na modernidade. Populações que também foram classificadas e retiradas de sua humanidade pela colonialidade retomam e revalorizam seus conhecimentos sobre passados que não foram contados até então. Os conhecimentos, as técnicas, as memórias e a arte encerrados em outras narrativas são reanimados quando expostos, revelando epistemes e afetos de tradições que persistiram apesar das violências. Do afeto em contar sobre os seus, renasce a possibilidade de ser um sujeito histórico, de retomar o passado e de recontar a vida.

No próximo capítulo, discutirei como esses dois museus utilizaram o tempo como estratégia para a preservação do território da memória em meio às incertezas futuras. A permanência das instituições e a segurança das comunidades detentoras do patrimônio cultural vivenciado nos museus são questões de grande importância tanto para o MCES como para o Museu da Maré. As soluções encontradas pelas equipes podem ser uma forma de entender a produção das narrativas históricas como elementos agregadores.

Os dois museus são propostas em aberto, construções contínuas para responder às demandas que impactam nas comunidades de referência. Por essas mudanças contínuas, a vida e o tempo da exposição se tornam dinâmicos, assim como a elaboração de ações para corresponder à necessidade de reabertura do passado no presente. Com as propostas das duas instituições, o passado no Museu da Maré e no Museu Comunitário Engenho do Sertão foram revisitados e reelaborados pelas comunidades, possibilitando outros mundos na construção das narrativas históricas.

4 O FUTURO EFÊMERO E O PASSADO CONTÍNUO

As expectativas de futuro do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré têm se modificado constantemente para responder aos anseios e esperanças construídos e alterados, de acordo com as dinâmicas sociais no tempo e na vida das comunidades. A luta vivenciada pelas pessoas das comunidades para manter os museus abertos como espaços de acolhimento de memórias e de ancoragem de identidades também foi a luta para fixar no presente a relevância das manifestações culturais ali mobilizadas, impulsionadas pelas ações e narrativas elaboradas e comunicadas nas exposições. Esses museus se transformaram em locais de encontro entre as gerações que vivem em diferentes temporalidades, e sua existência e continuidade ainda dependem da assiduidade no compromisso marcado com a memória daqueles que estão nos tempos passados, presentes e futuros (BENJAMIN, 1985, p. 223).

As ações voltadas para a comunicação das narrativas e para a construção de acervos sobre suas expressões culturais e suas memórias, entretanto, são apenas uma parte do trabalho desenvolvido pelas instituições, que buscam continuamente formas de apoio das comunidades representadas e das políticas culturais para a reprodução desses espaços como espaços públicos de histórias. Segundo o professor alemão de literatura comparada Andreas Huyssen (2000, p. 36), “assegurar o passado não é uma tarefa menos arriscada do que assegurar o futuro”, e os desafios para a construção de futuros se evidenciam nas alterações da percepção, das estratégias e das expectativas em relação ao porvir das duas instituições. Ao negarem seu desaparecimento, essas instituições se deparam com uma perenidade que é um sonho, um futuro imaginado que pode encontrar sua conclusão diante de variações que afetam a longevidade das instituições.

Para entender como os projetos de futuro foram criados e se desenvolveram nas duas instituições, retomo neste capítulo alguns momentos em que o futuro dos museus esteve em risco de descontinuidade ou de perda de representatividade comunitária. Irei aqui retratar as estratégias e as ferramentas mobilizadas pelo Museu Comunitário Engenho do Sertão e pelo Museu da Maré diante do avanço da especulação imobiliária na cidade de Bombinhas e na região da zona norte do Rio de Janeiro, da falta de verbas para a manutenção dos

espaços e para o desenvolvimento de ações de reprodução das performances de memória; e as estratégias criadas diante da ausência de futuro ocasionada pela pandemia de COVID-19 vivenciada com maior intensidade entre o início de 2020 e o ano de 2021.

O direito à memória é uma dimensão fundamental da cidadania, uma vez que a memória desempenha um papel temporal crucial na formação da identidade (RICOEUR, 2018, p. 94). O ato de recordar exerce uma pressão significativa sobre o presente, ressaltando as violências inconclusas ocorridas durante os períodos ditatoriais no Brasil. Essas violências se perpetuam por meio da negação da história, da invalidação das memórias, da falta de localização dos desaparecidos, da destruição de arquivos e da ausência de responsabilização dos agentes que cometeram esses crimes. A busca pelo direito à memória implica na busca pela verdade, justiça, reparação e inclusão da narrativa das vítimas no processo de construção do passado (TELLES, 2017; JELIN, 2002).

Concomitantemente ao processo de retomada dos passados das vítimas da ditadura, movimentos sociais organizaram a luta pelo direito à memória e pela visibilidade de seus passados, uma dinâmica também assimilada pelas duas instituições abordadas neste contexto. A memória, estabelecida por meio de atos de seleção, conscientes ou não, fundamentou as ações desenvolvidas com as comunidades atendidas e orientou como esse passado poderia ser utilizado para legitimar propostas de futuro (TODOROV, 2000, p. 17). De acordo com a socióloga brasileira Maria Célia Paoli (1992), apesar da ampliação conceitual dos termos história, memória e passado no final do século XX, tal abrangência não se refletiu imediatamente no trabalho com o patrimônio histórico.

Segundo a autora, duas premissas dominavam o discurso patrimonial no início da década de 1990: ou o patrimônio era elaborado como ponto de referência para o moderno, mantendo o testemunho do passado como algo antigo e que foi ultrapassado pela sociedade; ou como nostalgia, para manter o legado do passado que deveria ser lembrado. Ao não possibilitar uma significação coletiva do passado, estas duas premissas retiravam as comunidades economicamente mais pobres no processo de construção de espaços oficiais de memória, “afasta-se o sentido da história da memória social ou, em outros termos, aposta-se que não há memória popular e/ou alternativa à

do poder que seja suficientemente valiosa (ou documentada) para poder ser recriada” (PAOLI, 1992, n.p.).

De acordo com Koselleck (2014, p. 230-232), não existe uma história sem vínculo temporal e, assim como as interpretações do passado, o que se entende por futuro em nossa sociedade é elaborado a partir do que é vivenciado no presente. As duas instituições encontraram no passado a ancoragem para responder às singularidades que desestabilizavam o presente e as percepções de futuro. Esse futuro como projeto pode ser considerado pela sua duração, ou seja, quanto do futuro presente planejado pelas equipes das instituições permaneceu construindo horizontes de expectativa. Ele também pode considerar a sua variação, ou seja, o que foi planejado para um futuro e se manteve retido em um passado passado, sem chegar ao presente (futuro); e sua singularidade, de como esses projetos de futuro entraram no presente e encontraram sua realização ou a efemeridade diante de tudo o que altera e rompe o presente.

Se a existência do museu comunitário também se justifica pela sua constante reinvenção para responder às demandas das comunidades ali representadas e garantir a continuidade de suas ações, as formas como essas instituições reagem ao serem colocadas diante de um futuro contraposto dizem muito sobre suas estratégias de mobilização para a promoção do patrimônio, para a criação de vínculos e para a cobrança de ações e garantias para a manutenção dos museus por parte do poder público. As duas instituições sabem que o museu comunitário por si só não garante o direito ou a continuidade ao território de memória conquistado e que a mobilização das pessoas envolvidas com a comunidade representada é essencial para que o futuro projetado não se encerre no presente.

Como fontes para a construção desta discussão, continuo utilizando as entrevistas realizadas entre os anos de 2020 e 2022 com pessoas que colaboraram na construção dessas instituições: no Museu da Maré, Marli Damascena e Antônio Carlos Vieira, e no Museu Comunitário Engenho do Sertão, Rosane Luchtenberg, Rosane Fritsch, Dona Nadir Tomásia e Aline Vieira. Alguns relatos de trabalhadores das instituições publicados sobre situações de emergência enfrentados, como o despejo do Museu da Maré, também serão utilizados para a construção de minha análise.

As postagens realizadas pelos dois museus em redes sociais durante a pandemia também serão mobilizadas neste capítulo. Nas redes sociais da Maré, vou me concentrar nas atividades divulgadas pelo Facebook, principalmente nas postagens voltadas para a promoção da memória dos moradores, como no projeto audiovisual “Você sabia?”, uma série de doze episódios que conta histórias e curiosidades sobre a Maré e sua formação, produzida pelas equipes do setor educativo e de comunicação da instituição. No Museu Comunitário Engenho do Sertão, o meu foco de análise estará na experiência “Farinheiros digitais: o patrimônio em outro tempo”, um projeto desenvolvido durante o segundo semestre de 2021, que resultou em uma websérie de cinco episódios produzidos por jovens da comunidade que registraram a reprodução do patrimônio cultural nos engenhos de farinha de Bombinhas durante a pandemia.

Como levar os passados elaborados ao futuro projetado é questão presente. As estratégias das instituições estiveram focadas em reabrir passados presentes através do trabalho com a memória, possibilitando a projeção de outras narrativas e suas diferenças para as comunidades. Aqui, analisarei como os dois museus fizeram uso do passado como ancoragem diante da instabilidade de futuros e como projeto na manutenção e continuidade de territórios de memória, evidenciando como as urgências do presente reelaboram a extensão ou o encolhimento de horizontes.

4.1 PROJETOS PARA UM FUTURO MENOS EFÊMERO

No roteiro do museu moderno, a intenção de criação da instituição e a elaboração de seus acervos são projetados visando à continuidade e à repetição, uma característica enfatizada e reiterada pela definição de museu como uma instituição “permanente” pelo ICOM em 2022. Para que essas instituições alcancem o futuro e reafirmem sua capacidade de perdurar ao longo do tempo, aquelas que são regidas pelo Estado e por fundações privadas contam com uma rede de salvaguarda para sua manutenção, garantida por legislações específicas que respaldam sua permanência, além de receberem verbas provenientes de dotações orçamentárias públicas, doações e patrocínios de empresas e indivíduos.

Segundo a professora alemã de Estudos Literários Aleida Assmann (2011), em sua discussão sobre as relações entre arquivo e memória, a existência de instituições coletivas de armazenamento de informações e conhecimentos é essencial para a manutenção do espaço público. Conforme a autora, quanto mais estáveis forem os regimes democráticos de direito, maiores serão os níveis de acessibilidade proporcionados por essas instituições. Nas instituições de guarda em que o arquivo representa o bem comum, sendo o museu uma delas, o interesse do Estado democrático é garantir sua preservação: “ele estará sob a proteção oficial de repartições públicas que tomam providências especiais para garantir sua preservação” (ASSMANN, 2011, p. 369).

Estar inserida nessa rede de proteção e valorização de um determinado patrimônio facilita a permanência das instituições que lidam com uma memória permeada por identidades consideradas como referenciais. No entanto, assim como a identidade é instável, fruto de negociações e conflitos, a instituição museal não possui uma garantia incontestável de estabilidade: “a permanência prometida pela pedra do monumento está sempre erguida sobre areia movediça” (HUYSEN, 2000, p. 68).

O incêndio do Museu Nacional em setembro de 2018, no mesmo ano em que comemorava seu bicentenário, contrariou a suposta estabilidade e segurança das instituições e do patrimônio tutelados pelo Estado brasileiro. A instituição, administrada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) desde 1946, é responsável por um importante e vasto acervo composto por exemplares da biodiversidade, fósseis de origens diversas e importantes coleções etnográficas e arqueológicas. Ao longo de sua trajetória, iniciada no século XIX, o museu desempenhou um intenso trabalho de pesquisa e ensino por meio desse acervo. A escassez contínua de recursos nos anos que antecederam o incêndio prejudicou o desenvolvimento de projetos de manutenção dos espaços de preservação, pesquisa e comunicação do patrimônio cultural ali abrigado.

É importante ressaltar que o incêndio que atingiu o prédio principal e grande parte das coleções abrigadas pela instituição, embora acidental, foi resultado de um projeto político de precarização que, ao longo dos anos,

promoveu cortes nos recursos destinados à instituição. A memória de uma sociedade está sempre sujeita a reconstruções e, no caso do Museu Nacional, essa reconstrução, que até então ocorria de forma sutil por meio da falta de recursos, resultou em uma catástrofe com o incêndio do prédio que abrigava a instituição.

Desde o dia seguinte ao incêndio, em 2018, foi iniciado um processo complexo de reconstrução do edifício e recuperação do acervo do Museu Nacional. Essas ações estão sendo realizadas por meio do projeto “Museu Nacional Vive” e já resultaram na reabilitação de mais de dez mil peças do acervo, na entrega da fachada do imóvel recuperada em 2022 e em uma grande campanha de doação de itens para reconstruir o acervo da instituição (MUSEU VIVE, 2022, p.7).

As instituições museais comunitárias não fazem parte da mesma rede de salvaguarda que as instituições museais ligadas a estruturas estatais, espaços de ensino ou organizações privadas. Frequentemente, os museus comunitários não possuem garantias fundamentais para sua manutenção, como sede própria ou recursos para dar continuidade às suas atividades. Uma das poucas ações promovidas pelo Estado para articular políticas específicas e efetivas de manutenção de espaços de memória comunitários foi o Programa Pontos de Memória.

A falta de estruturas sólidas de apoio financeiro, a instabilidade quanto à permanência de seus espaços físicos e a ausência de garantias em relação à atuação do Estado não criam um ambiente favorável para a manutenção dessas instituições. As equipes trabalham diariamente pela continuidade dos museus, cientes da possibilidade de seu fechamento. Para Inês Gouveia (2022, n.p.), o encerramento de um museu sem o consentimento da comunidade é um gesto herético que vai contra a missão, os princípios e o interesse social dessa instituição, que tem a responsabilidade de preservar um patrimônio cultural coletivo.

A única possibilidade considerada aceitável para o encerramento das instituições no futuro não se encontra nessa conjuntura, mas sim na decisão dos grupos que compõem esses espaços. Se um dia a comunidade não tiver mais interesse em manter o museu, ele perde o seu propósito original de atender às

demandas de memória das comunidades. Não há garantias para o amanhã, mas o compromisso persiste no presente para que exista a oportunidade de decidir no futuro.

As batalhas travadas em defesa de seus espaços de memória perante o avanço da ocupação e valorização imobiliária em suas regiões são parte integral do processo de reafirmar o compromisso com as instituições museais criadas pela comunidade da Maré e pela comunidade de Bombinhas. As comunidades enfrentam um gigante que se manifesta em diferentes frentes de ação em uma luta desigual. Esses interesses econômicos, políticos e sociais são os obstáculos que devem ser transpostos para a manutenção dos museus e para a valorização dos territórios de memórias ocupados nesses espaços. Para que a batalha seja um pouco menos injusta, as comunidades se elaboram em coletivo, reafirmando suas histórias, identidades e a possibilidade de futuros para suas memórias.

4.1.1 O Museu Comunitário ainda continua no Sertão

A sede do Museu Comunitário Engenho do Sertão está situada no mesmo local de funcionamento do Instituto Boimamão. A escolha do espaço foi feita por Rosane Luchtenberg de maneira intuitiva, ou seja, não foram realizadas pesquisas ou planejamentos sobre o melhor local na cidade para a construção da instituição, que naquele momento ainda não possuía uma definição tangível. Rosane conhecia aquele lugar porque costumava passar em frente ao terreno quando ia a cavalo até a trilha das praias de Zimbros. Quando começou a procurar um local para instalar o primeiro engenho adquirido do seu Zé Amândio, no final dos anos 1990, lembrou da antiga rua Cantalício, em um bairro onde funcionavam alguns engenhos tradicionais e que tinha espaço suficiente para a construção de um espaço como o que ela sonhava: o bairro do Sertãozinho.

O terreno, cheio de morros e vegetação rasteira, havia sido utilizado anteriormente para a plantação de mandioca e tornou-se o local ideal para a montagem do engenho e a construção do tão almejado espaço cultural. Rosane conseguiu firmar um contrato de arrendamento com o proprietário Seu Nino Becker, no qual ela tinha a garantia de preferência de compra caso o Seu Nino decidisse vender o local. No acordo estabelecido entre as partes, Rosane estava isenta do pagamento de aluguel e tinha como responsabilidades a manutenção

do terreno e o pagamento do imposto predial e territorial urbano (IPTU). Foi ali que ela remontou o engenho do Seu José Amândio e construiu sua residência¹²².

De acordo com a documentação relacionada à criação do instituto, em 2001 o Seu Nino ofereceu a Rosane a oportunidade de comprar o terreno¹²³. No entanto, a proposta de compra feita por Rosane não foi aceita, pois o valor oferecido estava abaixo do que o proprietário solicitava. A fim de assegurar a manutenção do engenho e evitar o fechamento do espaço cultural em construção, Rosane propôs ao Vilmar Schürmann¹²⁴, um empresário do ramo hoteleiro da cidade que estava desenvolvendo três empreendimentos na região, a utilização do Instituto Boimamão em suas propriedades para a remontagem do engenho. Contudo, o empresário recusou a oferta e apresentou uma alternativa: ele se comprometeria a adquirir o terreno de Seu Nino Becker, permitindo que Rosane continuasse com o espaço cultural no bairro do Sertãozinho e garantindo a propriedade de uma nascente de água que se encontrava no terreno para sua empresa.

O terreno atualmente pertence ao Grupo Vila do Farol, composto por quatro empresas sediadas em Bombinhas, sendo três no setor de turismo e hotelaria, como o Hotel Vila do Farol, a Pousada Vila do Coral e a Bombinhas Blue Suíte, e uma no ramo da construção civil, a VOS Construtora e Incorporadora. Em 2001, Vilmar Schürmann, proprietário do hotel inaugurado em 2000 na cidade e então presidente do Grupo Vila do Farol, celebrou o primeiro contrato de comodato com o Instituto Boimamão, com duração de dez anos. Vilmar Schürmann já havia demonstrado interesse nas atividades do Instituto Boimamão e foi um dos primeiros empresários a contribuir financeiramente para o projeto da instituição, que foi aprovado pela Lei Rouanet em 1999. Com os recursos captados junto às empresas de Schürmann por meio do projeto, foram realizadas melhorias, como a instalação elétrica, o encanamento de água, a

¹²² Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

¹²³ ACERVO DO INSTITUTO BOIMAMÃO. Documentos fundacionais, Bombinhas(SC), 1998-2002. Cx. 4, pasta 35.

¹²⁴ Antes de ingressar no ramo hoteleiro de Bombinhas, Vilmar Schürmann atuou como empresário no setor alimentício de Santa Catarina e foi um dos fundadores da Ceval Alimentos, empresa que na década de 1980 era proprietária da marca Seara. Em 1997, a empresa foi vendida para a Bunge, momento em que Vilmar Schürmann deixou o ramo alimentício e passou a se dedicar ao turismo no litoral catarinense.

aquisição do primeiro computador e linha telefônica da instituição, além do calçamento das ruas dentro do espaço para melhor circulação.

O contrato de comodato foi renovado em 2011, estabelecendo um prazo de cinco anos. Em 2016, houve outra renovação por mais cinco anos, chegando até 2021. No entanto, algumas mudanças na estrutura do Grupo Vila do Farol geraram incertezas em relação ao futuro e à continuidade do contrato. Em 2018, Vilmar Schürmann deixou a presidência da empresa, sendo sucedido por seu filho, Rui Schürmann, com quem os membros da diretoria do Instituto ainda não estabeleceram uma relação próxima e colaborativa.

Em 2021, o prazo do contrato de comodato foi reduzido de cinco anos para um ano, com vencimento previsto para agosto de 2022. Posteriormente, em agosto de 2022, o Grupo Vila do Farol renovou o comodato por mais dois anos. No entanto, ainda não há diálogo em relação a propostas para renovação após o término do contrato em 2024.

Além das incertezas relacionadas às garantias legais de permanência do Instituto no bairro de Sertãozinho, há também as transformações na região que dificultam a reprodução da instituição nos moldes originalmente concebidos. O local, antes caracterizado como rural, com ênfase na vida das comunidades tradicionais antes do crescimento do turismo e da especulação imobiliária, sofreu alterações no zoneamento e ocupação de acordo com as versões do Plano Diretor da cidade. Essas mudanças contribuem para a modificação do cenário e apresentam novos desafios para o desenvolvimento das atividades pelo Instituto Boimamão.

A cidade de Bombinhas adotou o modelo participativo proposto pelo Estatuto das Cidades, promulgado pelo governo federal em 2001, para a construção do seu Plano Diretor¹²⁵. A organização foi realizada por meio de eleições de representantes delegados, reuniões colegiadas, oficinas nos bairros e consultas públicas. Esse trabalho resultou em um documento que serviu como instrumento orientador para o desenvolvimento e ocupação do território, estabelecendo regras específicas de zoneamento, uso e ocupação do solo urbano. A Lei Orgânica Municipal, que foi a primeira lei sobre ocupação do solo,

¹²⁵ BRASIL. Lei n. 10.257, de 10 de julho de 2001. Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências.

foi promulgada no município em 2001 e estabeleceu diretrizes gerais para o planejamento e desenvolvimento urbano. Essas diretrizes foram aprofundadas na primeira versão do Plano Diretor, aprovada em 2009, e revisadas em sua segunda versão, que está em vigor desde janeiro de 2022.

O Plano Diretor de 2009 apresentou diretrizes para a ocupação urbana, englobando as áreas destinadas à expansão demográfica do município, porém não estabeleceu os limites específicos para essas áreas na cidade, os quais seriam definidos pelas características previstas para sua ocupação. No Plano Diretor de 2022, foram definidas as poligonais de cada zona, incluindo a rua Abacate, onde está localizada a sede do Museu Comunitário Engenho do Sertão, como parte de uma poligonal da Zona de Atividades Produtivas (ZAP). Isso permite o estabelecimento de atividades com níveis baixos, médios, altos e de extremo incômodo, classificados de acordo com critérios como poluição sonora, poluição atmosférica, poluição hídrica, geração de resíduos sólidos, vibração e periculosidade do empreendimento¹²⁶. Conforme o artigo 78 do Plano Diretor de 2022, o bairro onde se encontra o museu poderá abrigar, em sua vizinhança, os seguintes usos e atividades enquadrados na classificação de extremo incômodo:

Serão considerados como usos de extrema incomodidade a revenda de GLP com mais de 40 unidades, Lojas e depósito de armas, munições, fogos de artifícios e “stand” de tiro, Oficina de reparo mecânico de veículos, máquina, motores, desmanches, Depósitos abertos e fechados, armazenagem de materiais em geral, Indústria e comércio da construção, comércio de produtos minerais, ferro, aço e pedra, Terraplenagem. Depósito das lojas de material de construção (tubulações, caixa d’Água, cerâmica, artefatos de cimento, ferro, louças, etc.), Lojas e depósitos de tintas, vernizes, óleo, materiais lubrificantes, extrativo agropecuário, carvão, Comércio atacadista de produtos de higiene e limpeza, inseticidas, sabões, Comércio, manuseio e estocagem de produtos químicos, inflamáveis e explosivos, Concessionário de veículos com oficinas e comércio de sucatas, Comércio atacadista de produtos alimentícios, eletroeletrônicos, Criação de animais de estimação, Marcenarias, serralherias, marmoraria, indústria de artefatos de cimento ou cerâmica, demais atividades de produção que gerem emissão de ruído, partículas na atmosfera e demais níveis de incomodidade (BOMBINHAS, 2022, n.p.).

¹²⁶ As treze zonas definidas pelo Plano Diretor de 2022 são: Zona Residencial de Baixa Densidade (ZRBD), Zona Residencial de Média Densidade (ZRMD), Zona Residencial de Alta Densidade (ZRAD), Zona Mista de Baixa Densidade (ZMBD), Zona Mista de Média Densidade (ZMMD), Zona Mista de Alta Densidade (ZMAD), Zona Comercial e de Serviços (ZCS), Zona de Atividades Produtivas (ZAP), Zona Especial de Interesse Social (ZEIS), Setor Especial Cívico (SECI), Setor Especial de Ocupação Tradicional (SEOT) e Setor Especial de Entretenimento e Lazer (SEEL) (BOMBINHAS, 2022).

Antes da aprovação dessa nova versão do Plano Diretor da cidade, a instituição já vivenciava um indício do que seria proposto como modelo de organização do bairro. Em 2018, uma indústria de concreto usinado foi inaugurada em frente ao Museu Comunitário Engenho do Sertão, ocasionando grandes problemas no atendimento ao público, na manutenção e conservação do acervo exposto. A geração de poeira decorrente dos processos da indústria, o ruído excessivo proveniente de seu funcionamento e do constante tráfego de caminhões impactaram nas atividades promovidas pelo museu, tornando impossível a realização de atividades que antes eram comuns no espaço. Sobre a convivência com a concreteira, Rosane expressa na entrevista:

Está atrapalhando nossas visitas e nossas ações dentro do engenho. Nosso rancho se tornou em Bombinhas meio que um anfiteatro, porque tudo era feito aqui: gravação de CD, os eventos de fora, principalmente os da área da cultura. A gente cedia ou alugava o espaço para eventos, agora isso já não pode mais acontecer (...). Nosso sossego terminou! A gente tem ainda em volta galinha, galo que canta na madrugada, as aracuãs, os passarinhos fazendo ninho dentro da própria cozinha do engenho, a gente ainda convive com a natureza, com os passarinhos na volta. Nós, que vivemos e fazemos um trabalho interno aqui, temos que nos acostumar agora com o barulho de uma concreteira¹²⁷.

Em outubro de 2019, foi organizado pelos conselheiros do museu um encontro com o objetivo de abrir diálogos e pensar em possibilidades de convivência entre a indústria vizinha e o Museu Comunitário Engenho do Sertão. Participaram desta reunião os membros da diretoria executiva, do conselho fiscal e do conselho consultivo do Instituto Boimamão, o diretor da Empresa ConcreArt, José Pinheiro Duarte, e o representante do Grupo Vila do Farol, Mario Pera. Foram apresentadas questões sobre o horário de funcionamento da concreteira, que, por vezes, iniciava seus trabalhos na madrugada e incomodava toda a vizinhança; sobre o impacto da poluição sonora nas atividades do museu e sobre a poeira decorrente dos processos de produção do cimento. Entretanto, a reunião, descrita como um “café da manhã amistoso” na publicação realizada nas redes sociais do Instituto, não conseguiu garantias de que os impactos apontados seriam mitigados pela empresa.

A demanda pelos sentidos de ocupação do bairro Sertãozinho transformou-se em uma disputa política entre os empresários e os

¹²⁷ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

representantes do Instituto. A diretoria e os conselhos do Instituto organizaram, no ano de 2020, a documentação para entrar com uma denúncia no Ministério Público. Argumentaram que a área em questão não estava classificada como industrial pelo Plano Diretor de 2009 e que os efeitos negativos do estabelecimento de uma empresa do porte da concreteira, com a poluição sonora, ambiental e a produção de resíduos na região, seriam danosos para a cidade. No entanto, a denúncia foi indeferida pelo Ministério Público em 2021. A diretoria e os integrantes dos conselhos concluíram então que não seria interessante para o Instituto continuar o embate sobre o uso cultural ou industrial do bairro, tendo em vista que a instituição não possui recursos monetários e depende do apoio político e econômico local para manter suas ações.

Figura 41 – Silos de armazenamento de concreto vistos da janela da Casa da Memória.



Fonte: produzida pela autora, 2022.

Com as urgências dos prazos do contrato de comodato e as mudanças previstas no Plano Diretor para o bairro, surgem algumas propostas para o futuro do Museu Comunitário Engenho do Sertão. Essas propostas incluem a mudança de endereço do museu, o encerramento das atividades da instituição como

museu ou a sua permanência no bairro do Sertãozinho com adaptações à nova realidade. Uma das possibilidades levantadas nas reuniões com os conselhos do Instituto é a mudança do MCES para outro local na cidade. Essa proposta requer a busca por um espaço adequado que possa abrigar toda a estrutura do museu e permitir a continuidade das atividades desenvolvidas.

Rosane Fritsch¹²⁸, que participou ativamente das discussões como conselheira consultiva, mencionou em entrevista que a remoção do MCES para um novo endereço é uma das propostas mais viáveis para garantir a continuidade das atividades, apesar das dificuldades que isso envolve. Ela ressalta que essa opção evitaria que o museu e o Instituto fossem pegos de surpresa caso o contrato de comodato fosse rescindido. No entanto, ela destaca os desafios práticos envolvidos nessa mudança, comparando-a a uma mudança de residência, mas com a complexidade de encontrar um local apropriado.

A busca por um espaço em que o MCES possa realizar suas atividades, sem o risco de despejo ou competição com outras formas de ocupação que possam impactar negativamente seu trabalho, requer uma atenção cuidadosa aos rumos das políticas de ocupação da cidade. O Plano Diretor de 2022 pode fornecer sugestões e direcionamentos para essas decisões futuras.

De acordo com o Plano Diretor de 2022, há uma região designada para orientar as políticas de “implantação de equipamentos públicos de educação e lazer, com caráter cívico, como: biblioteca pública, museu, dentre outras” (BOMBINHAS, 2022, n.p.). Essa região é delimitada pelo Setor Especial Cívico, localizada em algumas quadras do bairro de José Amândio. É importante ressaltar que tanto em 2009 quanto em 2022, a única menção no Plano Diretor à criação de planos de urbanização que incluam a implementação de museus e bibliotecas no município está relacionada ao Setor Especial Cívico, onde estão localizados a Prefeitura Municipal de Bombinhas, o Engenho do Miminho (espaço cultural gerido pela Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas) e o antigo Museu e Aquário Marinho de Bombinhas.

Outra categoria de zoneamento definida pelo Plano Diretor de 2022 é o Setor Especial de Preservação de Patrimônio Socioambiental (SEPPS), que tem

¹²⁸ FRITSCH, Rosane. Entrevista [dez. 2020] concedida a Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 03 dez. 2020, arquivo .mp3 (28 min).

como objetivo identificar lotes que possuem bens culturais a serem preservados. O Plano Diretor não estabelece uma delimitação de poligonais para esse setor, nem oferece benefícios ou garantias para os lotes que abrigam bens de patrimônio socioambiental a serem preservados, como isenção de IPTU ou propostas de melhoria de infraestrutura. A responsabilidade de definir as áreas protegidas para esse setor e implementar um plano de gestão para as áreas cabe ao município, sendo que a Fundação de Amparo ao Meio Ambiente de Bombinhas (FAMAB) é responsável por aprovar alterações nos lotes. Conforme o Plano Diretor, as políticas de preservação a serem desenvolvidas para essas áreas estão vinculadas à valorização das potencialidades turísticas e à preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade.

A delimitação da ocupação de espaços públicos de cultura e a falta de políticas de urbanização concretas que abranjam a construção ou manutenção desses centros culturais no Plano Diretor contrastam com os objetivos estabelecidos para as Zonas de Atividades de Produção, que visam incentivar a ocupação industrial, oferecer benefícios fiscais para preservação ambiental e melhorias na infraestrutura urbana das áreas delimitadas. Embora o Setor Especial de Preservação de Patrimônio Socioambiental seja uma ideia que se alinha com a proposta do MCES, não oferece garantias de expansão futura ou de realização do trabalho sem conflitos de função com os vizinhos. Portanto, a solução ideal seria adquirir um dos lotes da poligonal do Setor Especial Cívico para abrigar o MCES, onde há indícios de que políticas de urbanização para equipamentos culturais serão desenvolvidas.

No entanto, a aquisição de um lote para o MCES não é uma possibilidade viável para o Instituto Boimamão devido à falta de recursos para compra. A especulação imobiliária na região tem impulsionado o mercado e elevado progressivamente o valor do território desde a década de 1990, resultando na supervalorização do solo urbano. Em 2018, a cidade chegou a ocupar o primeiro lugar no ranking de maior aumento de preço por metro quadrado, conforme pesquisa realizada pela Fundação Instituto de Pesquisas Econômicas (Fipe)¹²⁹.

¹²⁹ Em valores recentes (2022), de acordo com uma amostra de 1.833 imóveis cadastrados no site “Agente Imóvel”, o preço médio do metro quadrado (m²) para aquisição de um imóvel residencial em Bombinhas era de R\$ 10.836 em novembro de 2022. Entre as cidades vizinhas, Tijucas apresentava o menor preço por m², sendo R\$ 5.014, seguido de Porto Belo, com o valor

Não foram apresentadas propostas de parcerias entre o Instituto e a Prefeitura, ou com o setor privado, para a cessão, doação ou mesmo a renovação do contrato de comodato de espaços que permitisse a mudança do MCES para outro endereço na cidade.

A respeito da possibilidade de remoção do museu para outro espaço ou da retirada da concreteira do terreno em frente, Rosane demonstra incredulidade e desânimo durante a entrevista realizada:

Sairmos daqui, pela minha idade, já vou fazer 70 anos e tudo mais, eu acho que não tem condições de tirar esse patrimônio daqui e colocar num outro espaço. E tirar a concreteira, também estou sem condições e não estou com muita vontade de me incomodar com isso, eu, Rô do Engenho¹³⁰.

A inexecuibilidade da mudança faz com que a proposta de encerramento das atividades e a desmontagem da estrutura do museu sejam também uma possibilidade. Em reuniões de diretoria, já foram discutidos o que seria feito nesse caso, e como ocorreria a devolução dos objetos e do engenho montado no espaço para as famílias “de origem”. Com a proposta aprovada em votação e registrada em ata de reunião ocorrida em 2017¹³¹, o Instituto comprometeu-se a realizar a devolução das peças em sua guarda para as famílias engenheiras da região que doaram para o acervo do museu, caso as atividades da instituição cheguem ao encerramento definitivo com a desmontagem de sua estrutura.

O eventual fim do museu é um risco contínuo para a instituição, não apenas devido ao contrato de comodato e às disputas pela ocupação do espaço, mas também devido à falta de garantia de recursos financeiros para sua manutenção. O Museu Comunitário Engenho do Sertão (MCES) depende da aprovação de projetos em editais pelo Instituto Boimamão para obter financiamento. Esses recursos são utilizados para remunerar a equipe, pagar as contas da instituição e realizar ações de qualidade para promover o território de memória da comunidade.

de R\$ 9.990 por m². Em Itapema, o valor do m² de um imóvel era de R\$ 11.363, enquanto em Balneário Camboriú, o valor médio do m² era de R\$ 16.986. Fonte: <https://www.agenteimovel.com.br/mercado-imobiliario/a-venda/> acesso em: 05 fev. 2023.

¹³⁰ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

¹³¹ ACERVO DO INSTITUTO BOIMAMÃO. Ata de reunião e conselho administrativo [documento arquivístico]. Bombinhas (SC), 1999-2017. Caixa 2 pasta 24.

A equipe do Instituto Boimamão que atua diretamente no espaço desde 2010 é composta por Rosane Luchtenberg na presidência, Marilete Pedro como tesoureira, Aline Vieira responsável pela produção executiva dos projetos e comunicação, Rosane Fritsch como administradora geral do espaço, Fernanda Nadir apoiando nas ações de cultura popular, e Daniel Balbinotte responsável pela agroecologia e plantio de mudas. Além desses membros, são contratados serviços para a manutenção do espaço.

Com exceção de Rosane Luchtenberg, os demais profissionais que auxiliam nas ações do museu têm outras atividades remuneradas ou trabalham em outros órgãos, devido à falta de garantia na continuidade dos projetos e na previsibilidade dos recursos. Alguns parceiros, como Jadir Coelho, cuidam da zeladoria do engenho e das estruturas do museu de forma voluntária. A professora da Univalle, Yolanda Flores e Silva, também colabora com o Instituto realizando consultorias e ações em educação.

O planejamento financeiro da instituição baseia-se na esperança de que sejam publicados editais para a cultura, e uma agenda de construção de projetos para os editais previstos é organizada meses antes do lançamento, visando garantir condições materiais para a manutenção das atividades do museu, equipe e espaço. Os principais editais acionados pelo Instituto são o Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura, promovido pela Fundação Catarinense de Cultura (FCC), a nível estadual, e os dois editais produzidos pelo município: o edital Mestra Elza Rosa de Apoio de Projetos de Salvaguarda do Patrimônio Cultural e o edital de auxílio financeiro Mestre Cantalício Rocha, organizados pela Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas (FMCB). Os valores obtidos em cada projeto nos últimos cinco anos variam entre dez e trinta mil reais, com duração de 6 a 12 meses (Quadro 3).

Existe um esforço da equipe envolvida na construção diária do MCES para evitar que ele seja interrompido, adiando constantemente a proposta de encerramento e adaptando suas atividades de acordo com a realidade atual. Para isso, os horários de atendimento e os eventos foram reestruturados considerando o horário de funcionamento da indústria de concreto e a disponibilidade de Rô do Engenho, que faz questão de atender pessoalmente a maioria das visitas agendadas para a instituição.

Quadro 4 – Projetos realizados pelo Instituto Boimamão entre 2008 e 2020.

Ano	Projeto	Recurso financeiro	Escopo do projeto	Local
2008	Escola da Terra	Secretaria Municipal de Educação de Bombinhas	Oficinas no contraturno escolar de arte, educação ambiental e cultura popular local	MCES
2009	Relatos, saberes e sabores	Edital Ação Griô MinC	Aulas ministradas por mestres e mestras da cultura popular de Bombinhas na escola parceira EEB Maria Rita Flor e no MCES	Escola de Ensino Básico Maria Rita Flor e MCES
2009 – 2013	Ponto de cultura Escola da Terra	Programa Cultura Viva (MinC SOL/SC)	Ações de educação profissional e de arte educação interligadas com as expressões da cultura popular de Bombinhas.	MCES
2010	Cartilha Bombinhas da minha lembrança	Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura (FCC)	Construção de livreto sobre o boi de mamão em Bombinhas com versos de mestres locais da tradição oral e ilustrações inspiradas nas danças.	MCES e comunidade
2012	Alecrim Dourado, voz, ritmo e movimento	Pontinhos de Cultura (MinC)	Oficinas de canto com foco na música brasileira e no folclore local, desenvolvida com estudantes de 11 e 12 anos.	Escolas Municipais e MCES
2012	Casa da Memória	Ponto de Memória (MinC/ IBRAM)	Construção de espaço expositivo da Casa da Memória para o acervo doado pela comunidade.	MCES
2013	Acervo Histórico em Movimento: fomento ao Programa de Visitas Guiadas de apoio ao Ensino Formal	Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura (FCC)	Organização de serviço educativo para o atendimento de escolas, universidades e grupos no Museu Comunitário Engenho do Sertão.	MCES

Ano	Projeto	Recurso financeiro	Escopo do projeto	Local
2014	A Linha do Invisível	Ponto de Memória (MinC/ IBRAM)	Produção audiovisual sobre a história do Instituto Boimamão e do Museu Comunitário Engenho do Sertão	MCES e Comunidade
2015 – 2018	Tardes de Beiju	Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas	Encontro de moradores de Bombinhas para compartilhar histórias e produzir receitas tradicionais	MCES
2015	Causos do Seu Atílio Antão	Fundo Municipal de Cultura de Bombinhas	Construção do livro de Seu Atílio Antão a partir da pesquisa em seus cadernos.	MCES e Associação Cultural Zé Amândio
2016 e 2018	Escola da Terra	Fundo Municipal da Criança e do Adolescente (FIA)	Realização de oficinas de compostagem, viveiragem, Patrimônio Alimentar e bioconstrução em encontros no Engenho do Sertão.	MCES
2017	Guardiãs da Terra	Fundo Municipal da Criança e do Adolescente (FIA)	Ações de educação patrimonial e ambiental para a integração e sensibilização de adolescentes em situação de vulnerabilidade.	MCES
2017	Projeto Museu Escola	Editais Mestra Elza Rosa (FMCB)	Oficinas de marcenaria e organização de atividades para a Festa da Tainha de Bombinhas	MCES
2017	Projeto Boi de Mamão	Editais de culturas populares (MinC)	Pesquisa sobre os folguedos, oficinas de música e expressões plásticas, criação de grupo de boi de mamão e apresentação para a comunidade	MCES e comunidade

Ano	Projeto	Recurso financeiro	Escopo do projeto	Local
2018	Feira do Engenho	Organização comunitária	Feira mensal de produtos artesanais e orgânicos locais organizada pela comunidade de Bombinhas	MCES
2018	Instituto Boimamão – 20 anos	Edital Mestra Elza Rosa (FMCB)	Atividades de promoção do patrimônio cultural local para comemorar os 20 anos de atividades do Instituto Boimamão durante as farinhadas de 2018.	MCES e engenhos de farinha da cidade
2018	Bombinhas na minha lembrança	Fundo Municipal de Cultura de Bombinhas	Registros da manifestação da brincadeira com o boi e oficinas sobre as manifestações culturais das comunidades. Publicação da segunda edição do livreto “Bombinhas na minha lembrança”.	Bairro José Amândio e MCES
2019	Livro da vida: documento, história e memória	Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura (FCC)	Tratamento dos documentos do Instituto Boimamão produzidos e ou coletados na comunidade durante os 20 anos de atividades da organização, e acesso para consulta virtual pela plataforma Tainacan.	MCES com a equipe interna
2019	Lereu do Sertão	Edital Mestre Cantalício Rocha (FMCB)	Mapeamento das manifestações culturais na comunidade; registro audiovisual e histórico do “Lereu”, suas danças e cantigas. Lançamento de curta metragem com	Comunidades tradicionais de Bombinhas

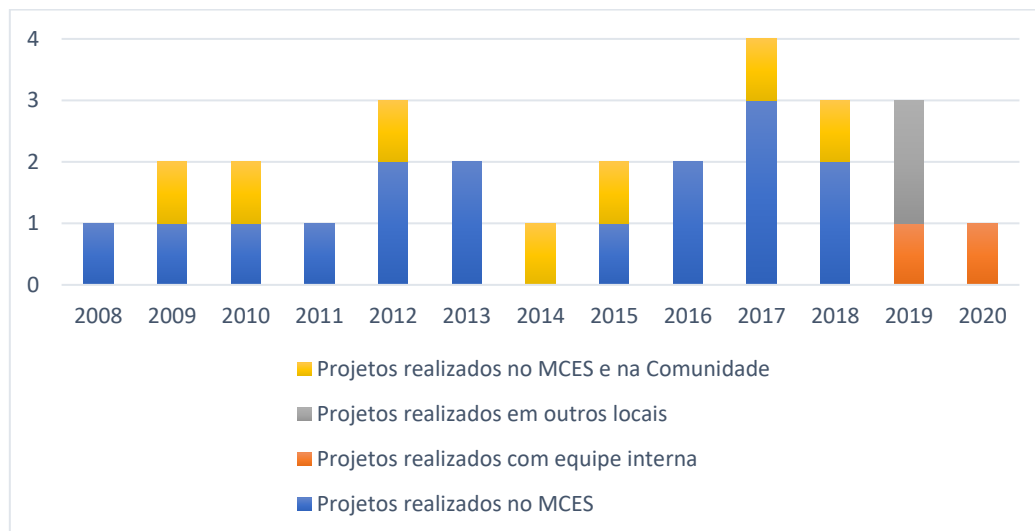
Ano	Projeto	Recurso financeiro	Escopo do projeto	Local
			resultados da pesquisa na plataforma YouTube do Engenho do Sertão.	
2019	Vidas de Engenho	Editais Mestra Elza Rosa (FMCB)	Registro fotográfico e elaboração de publicação no formato foto livro sobre as farinhadas que ocorreram na cidade de Bombinhas entre os meses de maio e agosto.	Engenhos de farinha da cidade
2020	Plano Museológico	Prêmio Elisabete Anderle de Estímulo à Cultura (FCC)	Produção do plano museológico para o Museu Comunitário Engenho do Sertão, adequando a instituição à legislação e construindo diálogos sobre a sua vocação, suas ações e os seus objetivos.	MCES com a equipe interna

Fonte: produzida pela autora, 2022.

As ações desenvolvidas foram se adaptando à situação da instituição. Ao observar as atividades dos projetos realizados entre 2008 e 2020¹³², pode-se notar que as ações de sociabilidade, formação e capacitação da comunidade no espaço do MCES, que antes eram o foco principal do Instituto Boimamão, se tornaram escassas desde o início das atividades da indústria em 2018 (Gráfico 1). As propostas enviadas para os editais entre 2018 e 2020 passaram a se concentrar na comunidade e no patrimônio cultural tradicional de Bombinhas, com ações de pesquisa, atividades fora do MCES e registro das manifestações no local.

¹³² É importante ressaltar que o projeto para a construção do Plano Museológico, proposto para 2020, foi redigido e aprovado pela FCC em 2019, antes do surgimento de notícias sobre o vírus COVID-19 e o início da quarentena. A implementação do projeto foi adiada para 2021 devido às restrições impostas pela emergência sanitária vivenciada em 2020. As dificuldades decorrentes dessa situação impossibilitaram a realização de encontros presenciais com as pessoas envolvidas no museu.

Gráfico 1 – Ocorrência dos locais de realização de projetos do Instituto Boimamão



Fonte: produzida pela autora, 2022.

Durante as minhas observações no MCES, pude perceber, nas falas e ações, que a manutenção da equipe para a realização de atividades e editais é efetivada em virtude dos laços de afeto que unem as pessoas ao redor do Instituto Boimamão e de Rosane Luchtenberg. O território de memória estabelecido pela comunidade que atua no Engenho do Sertão é constantemente fortalecido por essas relações afetivas.

No entanto, para garantir a manutenção desse espaço que preserva uma performance de memória tão importante para reafirmar presenças diante do avanço do progresso, diversos desafios surgem para o futuro. Durante as conversas realizadas com a equipe que atua no espaço, todos concordaram que é necessário estabelecer o Engenho em um espaço que permita o planejamento de ações a longo prazo, encontrar formas de sustentar financeiramente a instituição, respeitar o território de memória criado pela comunidade e pensar em quem será responsável por administrar a instituição no futuro almejado. Até o momento, devido à concentração de responsabilidades na presidência do Instituto Boimamão, não foi possível estabelecer uma formação de lideranças para garantir a continuidade do trabalho, para “passar a chave da tramela”:

Eu quero chegar até um ponto tal, daí passar, né? passar a rédea, entregar a tramela do engenho pra alguém, e como a gente estava já conversando esses dias, e a gente já tentou isso, os mais jovens, esses que estão na minha volta, mas não querem, “ah, não tô preparada ainda”, não eu não quero, sabe? então, eu acho que chegou num ponto

agora que tem pessoinhas na volta aqui se preparando pra isso, né? mesmo Pedro, a Aline, a Fernanda, nomes assim que, eu acompanho desde sempre, e que já poderiam estar bem preparadas pra isso¹³³.

São muitas questões em aberto, porém, há uma grande vontade coletiva de manter esse espaço de vida e memória em Bombinhas. A equipe, os membros dos conselhos da instituição e os moradores da comunidade que apoiam as ações estão comprometidos em preservar esse espaço. Existe uma luta pelo direito ao passado, pelo direito de vivenciar experiências tão locais e pelo direito à cultura. Como diz Rosane: “enquanto ainda tem carro de boi, ainda tem galinha, nós vamos ficando. Até quanto tempo não sei”¹³⁴.

4.1.2 Maré: (re)existir pela memória

O imóvel onde o Museu da Maré foi estabelecido em 2006 pertencia à Companhia Libra de Navegação, atual Grupo Libra, uma empresa especializada em operação portuária e logística de comércio exterior¹³⁵. Os galpões que abrigam o museu, a biblioteca e o arquivo estavam fechados e sem uso há quase duas décadas e foram cedidos em 2004 por meio de um contrato de comodato com duração de dez anos para o CEASM. Esse contrato estava programado para expirar em 2014. No entanto, o Grupo Libra não demonstrou interesse em iniciar negociações para renovar o acordo e não apresentou propostas concretas para a continuidade da ocupação do imóvel. Em setembro de 2014, o Grupo solicitou ao Museu da Maré a devolução do imóvel em um prazo de noventa dias.

A data estabelecida para a desocupação do imóvel foi 8 de dezembro de 2014, quando os galpões deveriam ser devolvidos “livres de pessoas e coisas”, conforme solicitado. A partir desse momento, iniciou-se uma série de ações

¹³³ Entrevista concedida por LUCHTENBERG, Rosane. Entrevista (nov. 2020). Entrevistadora: Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

¹³⁴ *Idem*.

¹³⁵ Em 2018, a empresa foi alvo de investigações da Polícia Federal na Operação Skala devido a suspeitas de que generosas contribuições eleitorais feitas pelos proprietários da empresa, membros da família Borges Torrealba, ao então Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e ao ex-presidente Temer entre 2010 e 2014, tenham sido realizadas em troca de vantagens políticas, principalmente relacionadas à renovação da concessão do Grupo Libra no Porto de Santos. O Grupo possuía uma dívida superior a dois bilhões de reais em tarifas de exploração de terminais no porto. De acordo com a legislação vigente na época, empresas inadimplentes não poderiam ter suas concessões portuárias renovadas. No entanto, o cenário mudou quando Eduardo Cunha (PMDB-RJ) incluiu uma emenda à Medida Provisória dos Portos em 2013, permitindo a prorrogação de contratos de empresas endividadadas com a União mediante a arbitragem da dívida. Essa mudança beneficiou diretamente o Grupo Libra, possibilitando a renovação de sua concessão por mais 20 anos em 2015. No entanto, em 2018, o Tribunal de Contas da União suspendeu o contrato de prorrogação (SCHAFFNER, 2018).

políticas, incluindo mobilização nas redes sociais, visitas a entidades públicas, petições e protestos, com o objetivo de divulgar o risco de remoção do museu e organizar pressão social contra o seu fechamento. O movimento de defesa do museu, que ficou conhecido como “Museu da Maré Resiste”, foi liderado por pessoas que acreditavam que a manutenção do museu fazia parte da luta pelo direito à memória e à cultura da Maré. Esse movimento envolveu moradores do Complexo da Maré, estudantes e bolsistas das oficinas e projetos promovidos pela instituição, bem como grupos sediados no espaço ou com relação ao museu, como o Grupo Maré de Histórias, o Cursinho Pré-Vestibular do CEASM e o Jornal O Cidadão da Maré. A coordenação do museu, especialmente Antônio Carlos Vieira, Luiz Antônio de Oliveira e Claudia Rose Ribeiro, tomou a frente das negociações.

Além de mobilizar nas ruas e nas redes sociais, o movimento “Museu da Maré Resiste” também estabeleceu parcerias com outros movimentos populares e instituições públicas e privadas para apoiar e mediar as negociações visando a manutenção do museu em sua localização no Morro do Timbau. O apoio e colaboração do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), do Ministério da Cultura (MinC), do Sistema Estadual de Museus e da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro foram de grande importância para o desenrolar da situação.

Era necessário criar condições efetivas para a permanência do museu, e os envolvidos já não desejavam a instabilidade de um novo contrato de comodato. Inicialmente, a proposta apresentada pela equipe do Museu da Maré nas discussões era transferir a posse dos galpões para o museu com o apoio da prefeitura, seja por meio da permuta dos galpões por outra área do município ou pelo tombamento e desapropriação do imóvel por interesse social. Ainda em 2014, na tentativa de fortalecer a argumentação sobre a importância do espaço para a cidade, o processo de tombamento do acervo da instituição foi aprovado pela Comissão Municipal do Patrimônio do Rio de Janeiro, com o apoio do Instituto Rio Patrimônio da Humanidade. No entanto, o processo não foi sancionado pelo então prefeito Eduardo Paes (PSD), o que impediu sua legitimação legal.

O término do contrato de comodato do imóvel coincidiu com um contexto complexo: durante a Copa do Mundo da FIFA de 2014, realizada no Brasil, o

conjunto de favelas da Maré foi ocupado pelas Forças Armadas, a fim de criar uma ilusão de segurança para os turistas que chegavam ao Rio de Janeiro. Essa ocupação, que tinha como objetivo controlar a criminalidade pelo Estado, durou quatorze meses e foi acompanhada de esforços para a implantação de Unidades de Polícia Pacificadora (UPPs) na comunidade, o que não se concretizou.

De acordo com uma pesquisa realizada pela instituição Redes da Maré em 2017, os moradores da Maré perceberam a ocupação das Forças Armadas como um equívoco. Para eles, a ação estatal não garantiu o direito à segurança pública dos residentes da comunidade e não teve impacto positivo no desenvolvimento social da região, apesar dos grandes investimentos públicos feitos para a ocupação (SILVA, 2017, p. 86). No entanto, a ocupação e a possibilidade de estabelecimento de UPPs no conjunto de favelas da Maré estimularam o processo de valorização imobiliária na região, o que, segundo a equipe do museu, foi o principal motivo para o pedido de devolução do imóvel por parte do Grupo Libra.

Figura 42 e Figura 43 – Museu da Maré: Cards de divulgação do Ato em defesa do Museu da Maré em redes sociais, 2014



Fonte: ADOV, 2014.

Mesmo com a favela militarizada, ocorreu o primeiro ato contra a remoção no dia 18 de outubro de 2014, conhecido como a “Caminhada da Resistência”. Esse ato foi amplamente divulgado nas redes sociais do Museu da Maré por

meio de artes produzidas pela equipe (Figuras 42 e 43). Também foi divulgada uma petição pública para coletar assinaturas em apoio à manutenção do museu.

O museu foi o ponto de partida do ato, e as pessoas que desejavam mostrar seu apoio e defender a permanência da instituição compartilharam as ruas com jipes e militares armados, empunhando estandartes criados pelo artista e cenógrafo Marcelo Vieira, com palavras de ordem bordadas, como “o museu é nosso”, “SOS Maré”, “Museu fica”, “Viva Maré” e outras. Durante o ato, desfilaram cartazes com reproduções de fotografias da Maré, pertencentes ao Arquivo Dona Orosina, e alguns objetos que faziam parte da exposição, como o rola-rola. Além disso, houve intervenções artísticas de grupos ligados ao CEASM e ao museu ao longo do percurso, com apresentações teatrais, rodas de capoeira, projeções e a participação de uma banda de fanfarra.

No final da caminhada, ocorreu a leitura coletiva do Manifesto em Defesa do Museu da Maré (2014), reforçando que a luta pela manutenção do museu também era uma luta para garantir o direito à memória da comunidade:

Esse movimento é de todos aqueles que acreditam na transformação social através da cultura, que em nosso caso, está pautada no direito à memória. Memória das nossas comunidades, de como se constituíram e teceram as nossas memórias afetivas, o que nos revigora, agora, hoje, para crer e lutar pela permanência de uma parte singular e ao mesmo tempo plural da nossa história, da história da cidade, da história do Brasil (MUSEU DA MARÉ, 2014, n.p.).

O manifesto comparou a situação do despejo do museu com as experiências do risco de remoção vivenciadas na construção da comunidade da Maré: “Não queremos a mesma sensação de medo que os antigos moradores das palafitas viveram durante décadas. O medo da remoção, de não ter para onde ir. Como ir?” (MUSEU DA MARÉ, 2014, n.p.). A coordenação do museu buscou manter constantemente o diálogo e as negociações com o Grupo Libra, utilizando o conhecimento de resistência aprendido com aqueles que vieram antes, chegando até mesmo a ocupar o espaço sem nenhum instrumento legal de garantia entre uma extensão de prazo e outra.

Em maio de 2016, mês das comemorações do aniversário de 10 anos do Museu da Maré, a situação era muito sensível, pois em 1º de maio havia terminado o mais recente prazo de prorrogação de permanência no espaço, concedido verbalmente pelos representantes do Grupo Libra à instituição, sem

nenhum documento que garantisse a manutenção do museu no galpão. Em uma matéria escrita sobre a comemoração dos dez anos de inauguração do museu para o jornal “O Cidadão do Bairro da Maré”, a jornalista Miriane Peregrino, moradora da Maré, ressaltou que, além da valorização imobiliária da região, o cenário político teve grande influência nos debates¹³⁶. Isso se deve ao fato de que o Grupo Libra se posicionou como apoiador do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e do grupo político que, em 2016, tornou-se oposição à permanência do Partido dos Trabalhadores (PT) no poder em âmbito federal. O Museu da Maré, implementado por meio das políticas de cultura criadas na gestão do PT no governo federal, não era mais visto como uma prioridade no projeto político vigente e enfrentava o perigo do despejo, juntamente com outros dois museus comunitários da cidade, o Museu de Favela (MUF), no Cantagalo, e o Museu do Horto.

Mesmo neste momento de “ocupação”, a programação dos 10 anos do Museu da Maré foi realizada junto com a Semana Nacional de Museus. Segundo Claudia Rose Ribeiro, em entrevista para o jornal “O Cidadão”, a programação continuaria porque não havia planos por parte da equipe de desocupar o imóvel:

A equipe do museu já decidiu, e isso já decidiu há muito tempo, que não vai sair a não ser que seja tirada. E aí pra tirar tem aquela questão da justiça, ordem de reintegração de posse, a polícia vai vir cumprir a ordem, é isso. É isso o que vai acontecer se não houver nenhuma solução favorável ao museu (RIBEIRO, 2016, n.p.).

Essa provisoriedade da manutenção do espaço do museu perdurou por mais quatro anos, até o final de 2018, quando foi confirmada a notícia da doação definitiva dos galpões do Grupo Libra para o CEASM. Para cumprir os trâmites burocráticos de posse definitiva do imóvel e arcar com os custos processuais, a instituição precisou efetuar o pagamento de R\$ 70.000 (setenta mil reais), montante que foi alcançado por meio de campanhas de doações e com o apoio das instituições alemãs Misereor e Adveniat¹³⁷. Como a arrecadação das campanhas ultrapassou o valor necessário para a transferência, foi possível

¹³⁶ O Jornal O Cidadão do Bairro da Maré foi criado como parte de um projeto do CEASM com o objetivo de ser um instrumento de comunicação entre as diferentes comunidades que compõem a Maré. Até o ano de 2016, o jornal era distribuído em formato impresso e atualmente continua a fornecer informações sobre a comunidade por meio de seu site: <https://jornalocidadao.net/>.

¹³⁷ A Misereor e a Adveniat são organizações de caridade alemãs ligadas à Igreja Católica e à Teologia da Libertação. Elas têm como objetivo auxiliar na realização de projetos de desenvolvimento voltados para populações em situação de risco social.

investir também na reforma do sistema elétrico do prédio, em obras de infraestrutura e em medidas de prevenção contra incêndios.

A notícia da posse definitiva do imóvel foi divulgada em maio de 2019, durante a 17ª Semana de Museus, quando o Museu da Maré celebrava seus 13 anos de existência, reabrindo outras possibilidades para o futuro e reiterando o manifesto publicado em 2014: “O espaço em que está o Museu não ficará ‘livre de pessoas e coisas’! No Museu não tem ‘coisas’, tem memória, tem vida, tem cidadania, tem arte, tem liberdade!”. O espaço físico do museu, legalmente garantido, tornou-se uma realidade. O Museu da Maré percorreu o mesmo caminho que muitos moradores trilharam para constituir a comunidade, o caminho de luta pelo direito à permanência na Maré e pela Maré, e obteve uma vitória com a posse do galpão.

4.2 E QUANDO O FUTURO NOS FALTA?

Em sua análise sobre os impactos da Primeira Guerra na vida e na percepção de tempo na Europa, Henry Rousso (2016, p. 100) aborda que a elaboração do sentimento de uma nova ruptura na continuidade histórica foi uma das consequências geradas por essa catástrofe na sociedade. A sensação de progresso deu lugar a um tempo descontinuado e sem esperança, “de uma crença em um progresso racional, contínuo e dominado, passa-se em alguns anos ao sentimento quase geral de um mundo refém do caos, de um tempo marcado pela descontinuidade, de uma história repentinamente – e mais uma vez – fora de si”. Assim como foi utilizado o termo catástrofe para definir a Primeira e a Segunda Guerra pelo autor, aqui utilizo o mesmo termo para descrever o momento ímpar e disruptivo vivenciado pelo mundo em 2020.

Fomos impactados por outras formas de experienciar a vida e o tempo com a disseminação do vírus SARS-CoV-2, um tipo de coronavírus responsável pela doença infecciosa chamada COVID-19. A pandemia de COVID-19 registrou ocorrências amplas e concomitantes de surtos da doença em diferentes países, com escalas de infecção e óbitos desiguais. Mesmo ocorrendo globalmente, não foi um fenômeno universal e homogêneo: “os desafios postos em relevo pela pandemia não são apenas sanitários. São socioeconômicos, políticos, culturais, éticos, científicos, sobretudo agravados pelas desigualdades estruturais e

iniquidades entre países, regiões e populações” (MATTA et al., 2021, p. 17). A pandemia de COVID-19 revelou que, mesmo em uma situação emergencial, nem todos conseguiram acessar as mesmas possibilidades de evitar o contágio ou o tratamento disponível, e que os impactos de uma doença infecciosa em larga escala não se restringiram a questões de prevenção e cuidado (MORENO et al., 2021, p. 44).

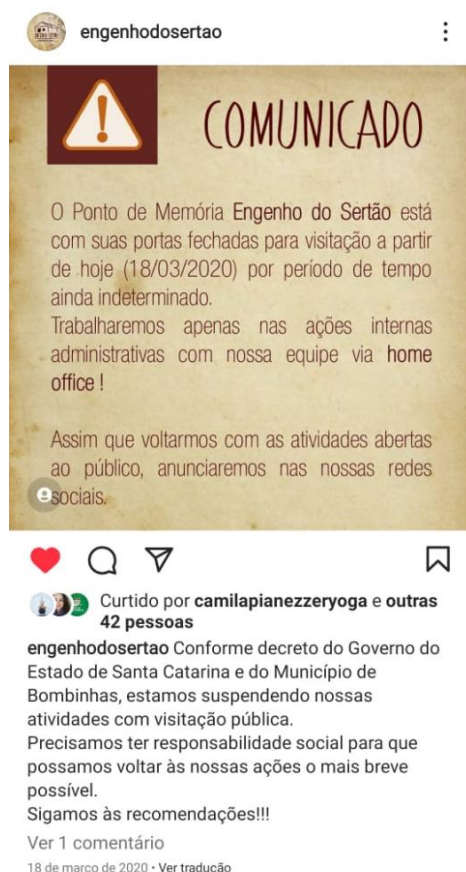
Durante a pandemia, o processo de reinvenção de outras formas de ocupar futuros e manter a esperança foi contínuo em todas as partes do mundo. No Brasil, algumas performances foram criadas para demonstrar apoio ou insatisfação com a situação: batemos palmas para aqueles que ficaram na linha de frente, cuidando de nossa saúde nos hospitais, batemos panelas contra os que torciam pela morte, invadimos o mundo virtual, organizamos ações remotas, convidamos expressões da arte e da cultura a adentrar nas nossas casas e fazer do lar uma sala de espetáculo, renovamos as rotinas de ações presenciais, divulgamos e cobramos formas de cuidado comunitários.

As comunidades do Museu Comunitário Engenho do Sertão e do Museu da Maré também tiveram que repensar e readaptar suas ações diante do perigo iminente que rondava todos os espaços, um perigo invisível sobre o qual não havia muitas informações fundamentadas e sobre o qual se espalhavam muitas notícias falsas e enviesadas, com o objetivo de confundir, atrapalhar e aprofundar a crise. Vivenciavam um outro tempo, um tempo de readaptação, um tempo em que as possibilidades do amanhã pareciam escassas, os projetos que dependiam de editais não poderiam ser realizados e a ação presencial da comunidade em seus territórios de memória foi impedida pela mais nova grande catástrofe: a pandemia de COVID-19.

Para além das ações de pesquisa, comunicação e salvaguarda de artefatos e afetos abrigados nos museus, era necessário também pensar nas possibilidades de manutenção da vida diante de um cenário de calamidade. Os museus fecharam para visitantes e atividades presenciais e se abriram para ações que poderiam atenuar os impactos da pandemia em suas comunidades. Através do trabalho com a memória, criaram narrativas que partiam de pontos de ancoragem com o passado próximo; pela ação direta na comunidade,

desenvolveram atividades de proteção, aproximação e fortalecimento das pessoas em situação de vulnerabilidade.

Figura 44 – MCEs: Comunicação no Instagram sobre suspensão de atividades no dia 18 de março de 2020.



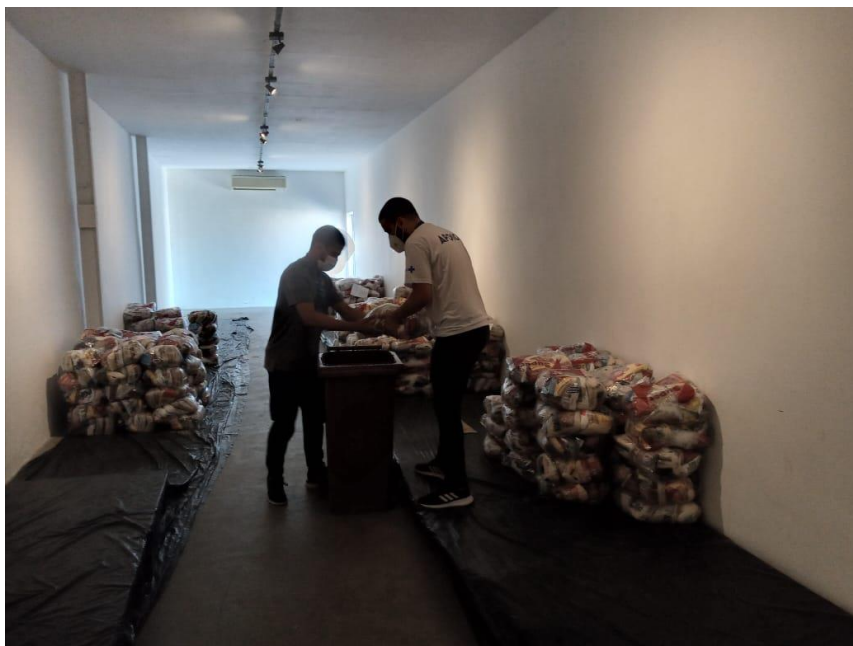
Fonte: Engenho do Sertão (Instagram), 2020.

De acordo com Pérez Castellanos (2021, p. 7), aproximadamente 600 mil museus fecharam as portas de seus espaços físicos para o recebimento de público entre 2020 e 2021. No entanto, muitos desses espaços procuraram maneiras de continuar o trabalho de comunicação por meio do mundo virtual e repensaram o alcance de suas atividades durante a pandemia, apesar dos obstáculos enfrentados. As redes sociais desempenharam um papel fundamental nesse processo de interação com o público, por meio de transmissões virtuais de palestras, visitas virtuais, postagem de acervos e abertura de canais de participação virtual por meio de hashtags e compartilhamento de produções feitas por pessoas que acompanhavam as atividades (SILVA, 2021).

Os problemas enfrentados pela equipe do Museu da Maré durante a catástrofe não se limitaram à questão da comunicação: há várias camadas de vulnerabilidade que afetam a realidade dos moradores da comunidade da Maré, no Rio de Janeiro, e essas camadas se tornaram mais intensas durante a pandemia. A falta de medidas sanitárias específicas promovidas pelo Estado para uma população que não tinha o privilégio do distanciamento social e do trabalho remoto, que vivia em habitações compartilhadas com muitas pessoas e que enfrentava a escassez de serviços públicos básicos, como o abastecimento de água, agravou a insegurança sanitária na comunidade (LIMA *et al.*, 2021, p. 114).

Com a ausência de ações do Estado para proteger os moradores, instituições e coletivos da Maré se mobilizaram para desenvolver ações emergenciais. Em março de 2020, foi criada a Frente de Mobilização da Maré, composta por comunicadores e movimentos sociais locais, com o objetivo de disseminar informações sobre a pandemia e divulgar as recomendações da OMS adaptadas à realidade da comunidade. Conforme a pandemia avançava, tornou-se evidente a necessidade de combater a insegurança alimentar. Entre abril e novembro de 2020, a Frente distribuiu mais de 20 mil cestas básicas e kits contendo produtos de higiene e limpeza, máscaras e álcool em gel para a comunidade da Maré (FRENTE, 2020, n.p.).

Figura 45 – Museu da Maré: Entrega de cestas básicas e kits de higiene



Fonte: ADOV, 2020.

As equipes do Museu da Maré e do CEASM tiveram uma participação ativa no processo de organização e entrega das cestas e kits para a comunidade. As estruturas do museu foram disponibilizadas para apoiar as ações emergenciais de combate à fome, utilizando o espaço expositivo “Tempo do Futuro” para receber, higienizar e separar as doações. Em 2021, o CEASM cedeu o número do seu Cadastro Nacional da Pessoa Jurídica (CNPJ) para que o projeto “Cozinha da Frente” pudesse participar da chamada pública realizada pela Fiocruz, intitulada “Chamada Pública para Apoio a Ações Emergenciais de Enfrentamento à COVID-19 nas Favelas do Rio de Janeiro”. O projeto foi contemplado e a Cozinha da Frente foi instalada na comunidade Salsa e Merengue, fornecendo refeições para os moradores da Maré em situação de vulnerabilidade alimentar durante a pandemia.

Na cidade de Bombinhas, a equipe do Museu Comunitário Engenho do Sertão também buscou formas de minimizar os impactos da pandemia e combater a insegurança alimentar por meio de suas redes de comunicação. Em uma ação coordenada pela Rede Catarinense de Engenhos de Farinha, foi realizada a primeira Farinhada Solidária no estado. Nesse evento, a farinha produzida nos engenhos de farinha artesanal participantes foi doada para pessoas em situação de vulnerabilidade em 2021. A Farinhada Solidária em Bombinhas foi organizada pelo Instituto Boimamão, com o apoio do Edital Mestra

Elza Rosa, da Secretaria de Assistência Social, da Associação Flor de Liz e com o patrocínio de empresas locais. A farinha produzida em agosto de 2021 nos engenhos da Dona Elba e do Seu Azeneu foi doada para famílias cadastradas na Secretaria de Assistência Social ou atendidas pela Associação Flor de Liz.

Figura 46 – MCEs: Divulgação da Farinhada Solidária em Bombinhas



Fonte: Acervo Instituto Boimamão, 2021.

As ações para garantir a vida durante essa nova catástrofe eram urgentes, mesmo para instituições que convivem com agoridades como a falta de verbas para seu funcionamento e a ausência de garantias para seus espaços. Mesmo com os museus fechados para visitação, as equipes das instituições não esqueceram que a função social dos museus comunitários está intrinsecamente ligada aos desejos da comunidade que os apoia, e, por isso, buscaram atender à necessidade imediata de disseminar informações sobre cuidados com a saúde e distribuir alimentos e produtos de higiene.

Nesse momento de incerteza em relação ao futuro, também foi necessário ancorar-se no presente e criar narrativas memoriais para aqueles que vivenciavam a catástrofe em andamento. Era importante encontrar maneiras de manter os repertórios e a transmissão de genealogias, gestos e atos, mantendo o diálogo com as diferentes identidades, afinidades, alianças e conhecimentos dentro dos limites do distanciamento social. Como discutido anteriormente, o trabalho com a memória nos museus comunitários estudados não se limita aos arquivos e à materialidade dos objetos: o trabalho de transferência de saberes por meio da narrativa oral reorganiza a produção de epistemes presentes nos repertórios.

As políticas públicas de cultura desempenharam um papel crucial na manutenção e continuidade das atividades culturais durante a pandemia, considerando que o setor foi um dos mais afetados pelas restrições de isolamento social necessárias para conter a propagação da COVID-19. Uma conquista significativa foi a aprovação da Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural, em 29 de junho de 2020, que previa repasses de três bilhões para estados e municípios. A Lei 14.017 foi resultado da mobilização do setor cultural e da necessidade de ações para superar os efeitos sociais e econômicos da pandemia do coronavírus. Ela recebeu esse nome em homenagem ao músico e compositor Aldir Blanc, que faleceu em maio de 2020 devido a complicações decorrentes da infecção por COVID-19.

Durante os meses de março a junho de 2020, a Comissão de Cultura da Assembleia Legislativa Federal e a Deputada Federal Benedita da Silva (PT) elaboraram o Projeto de Lei n. 1.075/2020, contando com o apoio de trabalhadores e trabalhadoras da cultura, ex-servidores do extinto Ministério da Cultura, pesquisadores e assessores técnicos. O projeto propunha ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem implementadas durante o estado de calamidade pública. Essas ações consistiam em repasses de verbas federais para os poderes executivos estaduais e municipais, exclusivamente para a manutenção de profissionais e espaços culturais que foram impactados pelas restrições e impossibilitados de gerar renda para sua sustentabilidade financeira durante esse período.

Dentre as formas de apoio poderiam incluir a instituição de renda emergencial mensal para pessoas que trabalhavam na cultura, subsídios mensais para a manutenção de espaços culturais, empresas, cooperativas, instituições e organizações culturais, a criação de editais, prêmios e chamadas públicas para a realização de atividades artísticas e culturais transmitidas pela internet ou disponibilizadas por meio de redes sociais e outras plataformas digitais. O ambiente encontrado para que as comunidades pudessem continuar caminhando pelos seus territórios de memória durante a pandemia foi o ambiente virtual, principalmente nas redes sociais, que já eram utilizados pelo Museu da Maré e pelo Museu Comunitário Engenho do Sertão como espaço de comunicação e de divulgação de suas atividades. A programação remota das

duas instituições foram intensas entre os anos de 2020 e 2021, com diversas *lives*, oficinas, sessões de cinema e teatro, debates e produções audiovisuais realizadas durante esse período.

4.2.1 Os engenhos fechados com as memórias abertas

Em 2020, a cidade de Bombinhas fechou-se. No dia 17 de março, o Decreto Municipal nº 2.588 proibiu a entrada de veículos e pessoas de outros países no território de Bombinhas, reuniões com mais de 50 pessoas, suspendeu as aulas nas escolas municipais e restringiu o funcionamento de estabelecimentos não prioritários. O Decreto também recomendou o cancelamento de reuniões com pessoas consideradas de alto risco, como idosos e pacientes com doenças crônicas. Apesar de criticar o *lockdown* em suas redes sociais em março de 2020, afirmando que as praias permaneceriam abertas para que os empresários do turismo pudessem “ganhar o pão de cada dia”, o prefeito de Bombinhas Paulo Henrique Dalago Muller (DEM) seguiu o plano de contingência do Estado de Santa Catarina, chegando a suspender as atividades de hospedagem em hotéis e pousadas em alguns períodos, como no Decreto Municipal nº 2.596, de 8 de abril de 2020.

Com pouca circulação de pessoas, restrições de entrada de turistas, sem circulação do transporte público na cidade, restrição de acesso às praias e fechamento das escolas e grande parte dos estabelecimentos comerciais, Bombinhas experimentou um fim de temporada de verão semelhante aos dias mais intensos de inverno: a cidade vazia, os bares e restaurantes com as portas trancadas e as pessoas reclusas em suas casas, se protegendo de algo mais perigoso que o frio e o vento sul. Com essas medidas restritivas, os impactos da pandemia de COVID-19 não ocorreram na península ao mesmo tempo que nas grandes cidades: no final de abril de 2020, ainda não havia nenhum caso registrado de infecção pelo novo coronavírus em Bombinhas, enquanto em Florianópolis já havia 258 casos confirmados, de acordo com o Boletim Epidemiológico emitido em 26 de abril de 2020 pelo Estado de Santa Catarina.

A comunidade de Bombinhas, que movimenta a cultura tradicional, é formada em grande parte por pessoas com mais de 50 anos de idade, consideradas parte do grupo de risco. A possibilidade de reuniões entre essas pessoas foi restringida pelo mesmo Decreto que fechou a cidade, e mesmo com

números baixos de infecção, as atividades em espaços culturais deixaram de acontecer para garantir a segurança contra o contágio. Em 2020, as atividades tradicionais da farinhada e da pesca artesanal da tainha foram realizadas de forma restrita, limitadas à participação da família e de pessoas do convívio, respeitando as normas de segurança sanitária para sua realização.

Mesmo a tradicional Missa de Abertura da Pesca Artesanal da Tainha, que ocorreu em 26 de abril de 2020, foi realizada na Igreja matriz sem a presença física do público, que acompanhou a celebração por meio da transmissão feita pelas redes sociais. Com as praias fechadas e a circulação na orla proibida, a pesca artesanal na cidade foi realizada durante a quarentena, respeitando a Portaria nº 242/2020 da Secretaria do Estado da Saúde, que restringiu a permanência nas praias às pessoas “envolvidas diretamente com a operação de pesca, mantendo um distanciamento mínimo de 1,5m e usando máscaras”.

O Instituto Boimamão fechou as portas do MCES em 18 de março de 2020. No início da pandemia, a instituição organizou atividades internas voltadas para a administração e salvaguarda do acervo. Com o avanço do período inicial de *lockdown*, estipulado inicialmente em 15 dias e prorrogado continuamente até outubro de 2020, surgiram necessidades práticas: como dar continuidade ao Instituto sem a possibilidade de realizar projetos e eventos? Como manter atividades de formação e promoção da cultura local sem poder acessar as pessoas que representavam a comunidade tradicional?

O espaço físico do MCES estava fechado, mas as práticas culturais se tornaram cada vez mais necessárias para a comunidade, que precisava de atividades de fruição diante dos riscos para a saúde mental que o isolamento poderia trazer. Neste intervalo, o Instituto Boimamão tentou criar estratégias para promover o patrimônio cultural, e o mundo virtual foi a possibilidade encontrada para continuar transmitindo os saberes.

O desenvolvimento de ações nesse período foi, em grande parte, possibilitado pela Lei Aldir Blanc, que garantiu financeiramente a continuidade do trabalho do Instituto Boimamão e a manutenção do MCES durante a pandemia. O Instituto foi contemplado por três editais promovidos com os fundos provenientes da Lei Aldir Blanc, sendo dois realizados pelo Estado de Santa Catarina e o outro organizado pelo município de Bombinhas.

O primeiro foi o Edital de Chamamento Público para a seleção de espaços culturais, organizado pela FMCB em setembro de 2020, que forneceu subsídios às instituições que tiveram suas ações interrompidas com a pandemia para a manutenção de pessoal e pagamento de despesas do espaço, como contas de água, luz e internet. Como contrapartida desse edital, foram realizadas oficinas virtuais transmitidas pelo canal *YouTube* do MCES, abordando temas relacionados às ações desenvolvidas pelo Instituto em sua trajetória, como hortas comunitárias, gastronomia étnico-cultural e turismo de base comunitária. As oficinas foram coordenadas pela professora e pesquisadora da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), Yolanda Flores e Silva, que convidou pessoas para discutir o tema e apresentar experiências, como Marinês da Conceição Walkowski, técnica da Acolhida da Colônia, uma experiência modelo em turismo de base comunitária em Santa Catarina, e a professora Angelica Garcia Couto, farmacêutica que pesquisa sobre os benefícios das plantas no cuidado da saúde.

O segundo edital com o qual o Instituto foi contemplado foi o Prêmio de Reconhecimento por Trajetória Cultural Aldir Blanc/SC, promovido pela FCC entre novembro e dezembro de 2020. O objetivo desse prêmio era reconhecer agentes culturais do estado com trajetória cultural estabelecida, que tivessem contribuído para o desenvolvimento artístico ou cultural de Santa Catarina, e não exigia a construção de um projeto com ações ou contrapartidas definidas pelo proponente inscrito. Para classificar os participantes, a pontuação foi calculada com base em documentos que atestavam o tempo de experiência, na documentação de ações realizadas, no reconhecimento de pares da comunidade e nas contribuições socioculturais efetivadas na comunidade.

O Edital Aldir Blanc/SC 2021, também realizado pela FCC, tinha como objetivo selecionar propostas culturais a serem realizadas pelos agentes culturais no estado. A proposta enviada pelo Instituto, intitulada “Práticas Comunitárias no Museu”, era composta por ciclos de oficinas, parte presencial e parte transmitida pelo *YouTube*, e foi contemplada. Nas oficinas, os participantes tiveram acesso a técnicas, linguagens e projetos para desenvolverem suas habilidades como artesãos ou profissionais no ramo da alimentação. O aprofundamento na discussão sobre o empreendedorismo criativo tinha como objetivo construir uma visão de mercado que não excluísse a identidade local.

Para encerrar o projeto, foi realizada uma feira em abril de 2022 para a venda de produtos artesanais, que contou com a presença de muitos moradores da comunidade. Esse foi o primeiro evento aberto ao público no MCES desde o início da quarentena.

A equipe envolvida nos trabalhos do Instituto durante o período pandêmico percebeu que o desenvolvimento de ações com o patrimônio cultural local por meio dos suportes de comunicação virtual era uma estratégia para fortalecer e manter os vínculos. Isso demonstrou que, mesmo com o distanciamento e as incertezas sobre o futuro, as redes de afeto e apoio comunitário poderiam ser um escape à solidão. Para envolver a comunidade, as redes sociais e as possibilidades de comunicação por aplicativos foram ferramentas muito úteis.

A Tarde de Pão por Deus foi uma das ações repensadas com o auxílio das redes virtuais de comunicação. O Pão por Deus é uma prática associada à cultura de origem açoriana em Bombinhas e é feito durante o mês de outubro. Nesta celebração, é tradição entre os moradores presentear pessoas do seu círculo social com poemas rimados em quadras, escritos em papéis em formato de coração e decorados com recortes rendilhados. Esses poemas são gracejos e acompanham uma prenda, o Pão por Deus, um pequeno coração feito de pão de ló, coberto com glacê e polvilhado com confeites coloridos.

Em Bombinhas, há mestras e mestres reconhecidos pela comunidade na prática de criar versos de Pão por Deus, como a poetisa Márcia Sena, a escritora Nadir Tomázia, Seu Eranildo, Dona Laurinete e Dona Rosa. Desde 2014, o Instituto Boimamão realizava as Tardes de Pão por Deus no MCES, onde ocorriam encontros durante o mês de outubro, no museu, com as senhoras da comunidade local para trocar versos, prendas e para fazer e confeitar o bolo do Pão por Deus juntas. Esse era um momento de visita aos territórios de memórias decorados por lembranças de familiares e membros da comunidade, acessados por meio de histórias e práticas compartilhadas pela comunidade.

Com as restrições sanitárias, foi necessário repensar as estratégias para dar continuidade a essa performance de memória e afeto, e a solução encontrada foi criar um sistema de trocas de Pão por Deus com o apoio da equipe interna do Instituto. A pessoa que queria enviar um Pão por Deus

acionava a equipe, que retirava a prenda na casa e recebia os vídeos com os versinhos recitados pelo remetente, gravados anteriormente, respeitando as normas sanitárias e as regras de distanciamento social. Essa prenda era entregue ao destinatário, que recebia o Pão por Deus e agradecia com um versinho, também gravado e enviado por mensagem. Com esse ajuste, a prática de trocas de Pão por Deus em 2020 se manteve em Bombinhas, apesar das restrições da pandemia.

Outra prática afetada pelas restrições impostas na pandemia foi a da produção artesanal nos engenhos de farinha de Bombinhas. A farinhada não é uma ação que possa ser feita virtualmente, e essa produção depende de espaços e dos detentores de saberes para a sua reprodução. Como prática coletiva, ela é feita com o trabalho das mestras e mestres de farinha e com o auxílio de amigos, vizinhos e parentes que colaboram nas fases de preparo da mandioca até o fim do processo, tendo como produtos principais a farinha de mandioca e a massa de beiju. Os produtos são repartidos entre aqueles que trabalharam na produção como forma de pagamento e agradecimento pelo auxílio durante a farinhada.

Mesmo com a impossibilidade de realizar encontros, especialmente em espaços fechados, a farinhada de 2020 ocorreu em alguns engenhos da cidade. Apesar dos riscos, elas foram realizadas apenas entre os familiares, sem divulgação na comunidade, a fim de evitar a presença de pessoas fora do círculo de convívio nos engenhos. A falta de comunicação das farinhadas também foi uma estratégia para evitar críticas pela realização durante um período tão arriscado, com alto índice de contágio e mortes em todo o país. O Instituto Boimamão não registrou ou planejou nenhuma atividade relacionada às farinhadas em 2020, com o objetivo de proteger a equipe e as famílias envolvidas da exposição ao vírus em encontros.

No primeiro semestre de 2021, com a redução do número de mortes causadas pelo Coronavírus e o avanço da vacinação no Brasil, tornou-se possível planejar ações para as farinhadas com as restrições necessárias para garantir a saúde dos participantes. A equipe do Instituto percebeu que a ausência das farinhadas também impedia a transferência desses conhecimentos, dificultando a troca entre gerações e o envolvimento dos jovens nas práticas

culturais tradicionais locais. Diante dessa problemática, a proposta criada para o registro das farinhadas de 2021 enfocou a participação dos jovens das famílias engenheiras no processo.

Foi elaborado o projeto “Farinheiros digitais: o patrimônio em outro tempo” para participação no Edital Mestra Elza Rosa 2021, um chamamento público para seleção e apoio de Projetos de Salvaguarda do Patrimônio Cultural promovido pela FMCB. O objetivo do projeto era documentar coletivamente as ações realizadas pelas famílias e desenvolver iniciativas para preservar a produção artesanal. O resultado foi a criação da websérie “Farinheiros digitais”, que foi produzida durante as farinhadas realizadas em Bombinhas nos meses de junho e julho de 2021. Os episódios foram gravados por jovens residentes na cidade, apresentando uma abordagem poética e contemporânea das experiências nos engenhos de farinha.

Inicialmente, estava prevista a produção de cinco episódios que abordariam as práticas tradicionais associadas aos Engenhos de Farinha de Bombinhas. Além da participação de jovens representantes dos engenhos tradicionais, as vagas restantes no projeto foram disponibilizadas para estudantes do Ensino Médio da Escola de Educação Básica Maria Rita Flor, localizada no bairro de Bombas, em Bombinhas.

Antes do início das gravações nos espaços dos engenhos, foi realizado um processo de diálogos formativos com os jovens, abordando temas relacionados ao patrimônio cultural, cultura popular e produção audiovisual como ferramenta para preservação e divulgação desse patrimônio. A equipe de produção, composta pelos jovens, visitou os engenhos da cidade com o objetivo de identificar práticas culturais locais presentes nesses locais. Para muitos membros da equipe, mesmo sendo moradores de Bombinhas, os engenhos eram novidade, pois não conheciam nenhum deles ou conheciam apenas o engenho de suas próprias famílias. Através de conversas com os proprietários dos engenhos e com as orientações constantes das consultoras de produção Rosane Luchtenberg, Aline Vieira e Patrícia Estivallet, eles conseguiram definir os roteiros e os engenhos selecionados para cada episódio.

As visitas para reconhecimento dos espaços e produção dos episódios se transformaram em momentos de intensa troca entre os jovens e os produtores

de farinha. Nas histórias coletadas na websérie, os jovens mergulharam nos conhecimentos e nas gerações, descobrindo mais sobre a preservação das práticas tradicionais através das narrativas dos mestres e mestras da cultura local. As famílias envolvidas na produção de farinha participaram ativamente das gravações, entoando canções tradicionais, contribuindo na narração dos episódios, compartilhando suas histórias de vida, atuando e reproduzindo os movimentos relacionados à cultura da farinha diante das câmeras dos jovens. Em cena, eles demonstravam habilidades como desencalhar e peneirar a farinha. Cada entrevistado, cada indivíduo filmado e envolvido nas atividades do projeto, representava um conjunto de conhecimentos, realizando suas memórias e tradições diante das câmeras.

O material produzido contou com a participação ativa dos membros da comunidade de Bombinhas e resultou na finalização de cinco episódios para a websérie em 2021 (Quadro 4). A estreia da websérie ocorreu presencialmente no dia 14 de agosto de 2021, no Museu Comunitário Engenho do Sertão. O evento contou com a presença de todos os jovens envolvidos na produção da websérie, seus familiares, a equipe responsável pela execução do projeto e representantes da FMCB¹³⁸.

Quadro 5 – MCES: Ficha técnica dos episódios da websérie “Farinheiros Digitais”

Título	Ficha Técnica	Sinopse	Locação
A paixão pela farinha	Direção e roteiro: Erika Oliveira da Rosa Duração: 04:11 min	Entrevista com Seu Bielinho e Dona Jucélia sobre a tradição da Farinhada em seu engenho com sua família.	Engenho de farinha do Seu Bielinho
De trás pra frente	Direção: Chaiane Mendes e Leonardo Mendes Roteiro: Chaiane Mendes, Leonardo Mendes e Lenicio Mendes Duração: 2:20 min	Do beiju e do pirão na mesa à mandioca sendo descascada, este curta retrata a produção da farinha de mandioca pela Família Mendes e da transmissão afetiva dessa tradição entre as gerações.	Engenho de farinha da Família Mendes
Engenho Zé Amândio:	Direção: Fernanda Nadir da Silva	Reconstruindo as farinhadas que ocorreram no engenho	Casa da família

¹³⁸ É possível acessar os episódios da série Farinheiros Digitais pelo canal do Instituto Boimamão <https://www.youtube.com/c/EngenhodoSertão>. Acesso em: 09 mar. 2022.

Título	Ficha Técnica	Sinopse	Locação
registro da história	Roteiro: Gustavo Bernardo da Silva Duração: 2:22 min	pelas lembranças das vivências dos filhos, filhas, netas e netos do Seu Zé Amândio, até a transformação do espaço em sede do Museu Comunitário Engenho do Sertão.	Amândio, engenho de farinha da Dona Rosa e MCES
Engenhos de memória	Direção e roteiro: Letícia Pinheiro Paganelli Duração: 2:47 min	Registro poético da Farinhada realizada pela família Pinheiro, da colheita da mandioca até o beiju e a farinha pronta.	Engenho de farinha da Família Pinheiro
Lembranças para uma nova esperança	Direção e roteiro: Mariana Woiciechowski Duração: 2:29 min	Um vídeo-manifesto em defesa da tradição das Farinhadas, registrando as cantigas da D. Rosa e da D. Rosete Lamim, e o trabalho do Paulo Roberto Oliveira durante a produção da farinha.	Engenho de farinha da Dona Rosa

Fonte: Produzida pela autora, 2023.

Os episódios da websérie serviram como um meio de registro e divulgação das práticas relacionadas à produção artesanal de farinha, transmitindo as trocas realizadas durante as conversas de preparação e gravação. É importante destacar que os jovens produtores envolvidos no projeto não são pesquisadores especializados na cultura tradicional, nem profissionais do campo audiovisual. No entanto, eles conseguiram expressar nas narrativas construídas o diálogo com o passado estabelecido pelos engenheiros e engenheiras de farinha, assim como as possibilidades e desejos de futuro para a cidade e seus moradores.

Nos episódios, foram registrados em imagens e sons os atos de transferência relacionados à produção artesanal da farinha, que dão significado e constroem identidades para a comunidade local. A ausência da transmissão de memória e saberes entre as gerações é apresentada como um risco para a prática, um tema recorrente em todos os episódios da websérie. Isso ressalta a importância das continuidades e das trocas entre os mais jovens e os mais velhos. Ao analisar o episódio “Engenho Zé Amândio”, dirigido por Fernanda Nadir da Silva e com roteiro de Gustavo Bernardo da Silva, é possível perceber que a comunidade reconhece a necessidade da troca geracional para preservar

os saberes relacionados à tradição da farinhada e os laços afetivos entre os membros da comunidade¹³⁹.

O roteirista do episódio, Gustavo Bernardo da Silva, é um jovem de 15 anos que participou de atividades anteriores promovidas pelo Instituto e de eventos no MCES juntamente com sua família, que é a família do Seu Zé Amândio. No roteiro, o episódio foi dividido em dois momentos: no primeiro, é criada a narrativa da chegada do engenho à família por meio dos relatos dos mais velhos, destacando as peças que compunham o monte e as práticas da farinhada; e no segundo momento, enfatiza-se a questão da perda dos engenhos na cidade e como isso dificulta a transferência geracional. A narrativa dessa segunda parte do vídeo é apresentada por meio de versos declamados pelo próprio roteirista, estabelecendo uma conexão entre o passado da família e as possibilidades de futuro do engenho:

Com a falta dos engenhos,
que nos traz muita saudade
agora são muito poucos
na nossa comunidade.

O engenho do Zé Amândio,
que nos trouxe muita alegria,
nos deu muito sustento
para que crescesse nossa família

Hoje um museu se tornou,
sobre os cuidados da Rô ficou,
tendo nós por companhia.

Esse engenho tão querido
que ao ver trás emoção,
seguindo dia após dia
de geração em geração.
(SILVA, 2021).

Conforme mencionado anteriormente, o engenho principal do MCES era de propriedade da família do Seu Zé Amândio e foi adquirido por Rosane Luchtenberg em 1998. Apesar da venda, a família do Seu Zé Amândio continuou frequentando o engenho, participando ativamente das atividades do Instituto e promovendo a cultura local no MCES, especialmente Dona Nadir Tomázia, Fernanda Nadir e José Amândio Neto. No episódio, as imagens buscam enfatizar a conexão de todas as gerações com a tradição, registrando o processo de

¹³⁹ Disponível em: <https://youtu.be/6nBfU9clHVw> Acesso em: 09 mar. 2022.

produção artesanal da farinha com a participação dos mais velhos e dos mais jovens da família. Como eles não possuem mais um engenho, as imagens foram capturadas no engenho da Dona Rosa, um dos engenhos onde os membros da família do Seu Zé Amândio produzem a farinha de “meia”¹⁴⁰.

A manutenção do engenho do Seu Zé Amândio como um território de memória representante da cultura tradicional da farinha na cidade garante a conexão temporal e afetiva da família com o espaço. O episódio reafirma esse referencial, preservando os laços da família do Seu Zé Amândio com a cultura tradicional da cidade, mesmo diante das mudanças geracionais e da ausência da estrutura física do engenho na família. Essas memórias são agora compartilhadas no mundo virtual. A preservação desse engenho, que um dia trouxe sustento à família e agora é mantido como parte do MCES, traz emoção e afeto.

Durante o fechamento do MCES devido à pandemia, a equipe do Instituto Boimamão adotou duas estratégias para garantir a segurança de todos. A primeira estratégia consistiu na manutenção dos vínculos mesmo diante da impossibilidade de interações presenciais, devido à longa quarentena. Os conhecimentos dos mais velhos foram escolhidos como temas para pesquisas e ações de divulgação realizadas por meio de redes sociais e ferramentas virtuais de comunicação, utilizando a produção audiovisual como suporte. Isso inclui projetos mais estruturados, como os Farinheiros Digitais, e também vídeos mais simples, como os do Pão por Deus gravados pelo WhatsApp em 2020.

A segunda estratégia seguida pela equipe do Instituto Boimamão foi uma resposta ao encerramento do futuro: era necessário registrar esse passado que permanecia no presente, pois não se sabia até quando ele estaria presente para ser estudado e valorizado. O encerramento do futuro, ocasionado pela pandemia, fez com que a retórica da perda dos saberes valorizados pela comunidade local de Bombinhas se tornasse mais iminente, tendo em vista a incerteza do presente.

¹⁴⁰ Algumas famílias, incluindo a família do Seu José Amândio, que não possuem mais seus próprios engenhos, continuam produzindo a farinha “de meia” em outros engenhos. Nesse arranjo, eles compartilham uma parte da produção com a família proprietária do engenho de forma proporcional.

Ambas as estratégias buscaram nas construções do passado e nas identidades sociais formuladas as respostas para o presente em crise, onde uma perspectiva positiva de futuro não existia e as pessoas poderiam não estar mais presentes para contar suas histórias de vida. De acordo com Huyssen (2000, p. 20), “o enfoque na memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos ancorar em um mundo caracterizado pela crescente instabilidade do tempo e pelo fraturamento do espaço vivido”. Como a vivência de mortes em massa foi uma constante durante a pandemia, a forma encontrada para manter-se no presente e ampliar o futuro em Bombinhas foi buscando a perenidade dessas memórias.

4.2.2 Fazendo a memória mareense “presente”!

A Coordenação do Museu da Maré decidiu suspender o atendimento ao público no espaço físico em 17 de março de 2020, a fim de evitar a propagação do vírus, garantir a segurança da equipe e dos frequentadores do espaço, em resposta ao Decreto nº 46.973, emitido em 16 de março de 2020 pelo Governo do Estado do Rio de Janeiro, que estipulou medidas restritivas de isolamento para combater a propagação do COVID-19 e determinou o fechamento de repartições públicas e unidades de ensino públicas e privadas no estado do Rio de Janeiro¹⁴¹. O texto publicado nas redes sociais sobre o fechamento do museu e do CEASM indicava que a previsão inicial para o retorno seria após quinze dias de quarentena (Figura 47):

Como medida preventiva da propagação do Coronavírus, nossas atividades de atendimento ao público estarão suspensas até 31 de março de 2020. Em breve informaremos nas redes sociais sobre nosso retorno. O momento exige cuidados com a saúde. Por isso, durante esse período vamos divulgar informações sérias e confiáveis sobre o Coronavírus e o que podemos fazer para prevenir a contaminação. Fiquem atentas e atentos e sigam as nossas redes sociais! (MUSEU DA MARÉ [Instagram], 2020).

O que seria um breve período de fechamento do museu, inicialmente definido até o dia 31 de março de 2020, foi estendido até o dia 08 de abril de

¹⁴¹ RIO DE JANEIRO. Decreto nº 46.973 de 16 de março de 2020. Reconhece a situação de emergência na saúde pública do estado do Rio de Janeiro em razão do contágio e adota medidas enfrentamento da propagação decorrente do novo coronavírus (COVID-19), e dá outras providências. DO 49, 17 de março de 2020. Disponível em: <https://pge.rj.gov.br/comum/code/MostrarArquivo.php?C=MTAyMjI%2C> acesso em: 11 jun. 2020.

2022, quando o cenário apresentou uma redução significativa no número de casos e uma ampliação da cobertura vacinal na cidade, o que permitiu a reabertura do espaço e a retomada do atendimento externo com segurança para a equipe e os frequentadores.

Figura 47 – Comunicação no Instagram sobre suspensão de atividades do Museu da Maré no dia 17 de março de 2020.



Fonte: MUSEU DA MARÉ [Instagram], 2020.

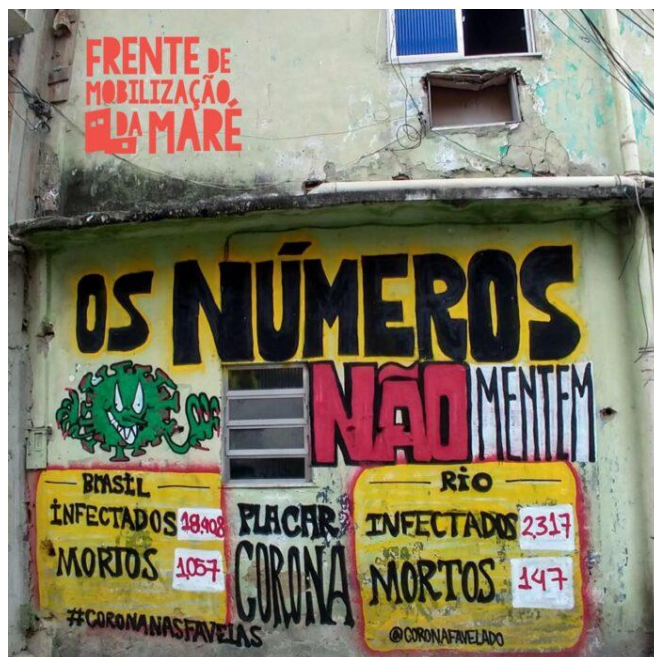
Durante os dois anos em que o espaço do Museu da Maré esteve fechado para visitação, as atividades de difusão cultural foram transformadas e readaptadas. A articulação que ocorria nos espaços com os moradores, movimentos sociais, universidades e grupos que trabalham com a memória e a museologia comunitária foi transplantada para o mundo virtual, e toda a equipe do museu se viu intensamente presente em *lives*, *webinários*, organizando apresentações teatrais e musicais online, divulgando notícias da Maré e prestando homenagens por meio das redes sociais.

O trabalho durante a pandemia continuou produzindo materiais de divulgação sobre a memória da Maré, às vezes de forma descontraída, contando histórias de moradores ou peças presentes no acervo, e outras vezes de forma mais séria, enfatizando os processos de luto e trauma pelos quais a comunidade passou durante a pandemia - nem sempre relacionados aos impactos do Coronavírus.

Apesar das atividades de informação e prevenção promovidas pelos coletivos da Maré, como a utilização de carros de som, cartazes e artes de rua (Figura 48), divulgação por meios virtuais e cadastro para a entrega de alimentos e kits de higiene aos moradores em situação de vulnerabilidade social, o número de mortes e contágios na comunidade da Maré foi um dos maiores entre as comunidades do Rio de Janeiro, entre março e julho de 2020. De acordo com o painel #CoronaNasFavelas, produzido pela Frente de Mobilização da Maré, a comunidade registrava 592 casos confirmados e 93 mortes decorrentes do COVID-19 nesse período. Em comparação, no Complexo do Alemão, uma comunidade próxima em extensão e número de habitantes, havia 494 casos confirmados e 44 mortes até então¹⁴².

Figura 48 – Painel COVID-19 na comunidade da Maré

¹⁴² De acordo com o Painel #CoronaNasFavelas, as comunidades da Maré, do Complexo do Alemão, do Jacaré, da Rocinha, da Cidade de Deus, de Manguinhos, da Gardênia Azul, de Vigário Geral, Villa Kennedy e Parada de Lucas somavam 4.662 casos confirmados e 657 mortes apuradas até o dia 17 de julho de 2020. Disponível em: <https://datastudio.google.com/u/0/reporting/ceb26582-afc7-4357-b65f-3727c18b3d5a/page/rYxKB> acesso em: 12 jul. 2022.



Fonte: Frente de Mobilização da Maré, maio de 2020.

Antes do início da pandemia, em 2019, o Museu da Maré havia estabelecido uma prática de homenagens aos moradores da comunidade em suas redes sociais. Semanalmente, eram compartilhadas histórias de pessoas da Maré, utilizando o acervo da ADOV e os relatos coletados pelo Núcleo de História Oral da instituição. O impacto das perdas de vidas humanas pelo novo Coronavírus logo se fez presente nas postagens do Museu da Maré: no final de abril de 2020, foi noticiado o falecimento de Seu Atanásio Amorim, morador da Maré, apoiador do museu e participante ativo das atividades realizadas no local. Seu Atanásio contribuiu para a construção da exposição “Os 12 tempos da Maré”, foi um dos entrevistados no documentário “Museu da Maré: memórias e (re)existências” (2008) e compartilhou suas experiências por meio de depoimentos para o Núcleo de História Oral do Museu da Maré, um dos quais foi transcrito e transformado no capítulo “Tempo de Resistência” no livro “A Maré em 12 tempos” (2021).

A lembrança dos falecidos no Museu da Maré durante a pandemia carrega consigo a responsabilidade de preservar a memória da comunidade. Ao relembrar aqueles que se foram nos espaços virtuais, a Maré assegura que a memória da catástrofe não será construída sem a participação daqueles que viveram na comunidade e sucumbiram devido à letalidade do vírus e às políticas implementadas pelo governo brasileiro. Conforme descrito por Rousso (2016, p.

99) em relação à Primeira Guerra, a pandemia também foi um evento súbito que deixou uma marca em todas as pessoas que vivenciaram esse processo e tiveram que lidar com uma ampla perda de vidas e a falta de ações efetivas por parte do Estado. O significado do que aconteceu se perderia para a comunidade do Museu da Maré sem a memória daqueles que partiram, vítimas também de uma desastrosa condução política da pandemia.

Mesmo durante a catástrofe da pandemia, marcada pela perda de pessoas próximas e pela proximidade da morte, intensificada pelo descaso e pela desvalorização da vida dos mais pobres por parte dos representantes do poder estatal, a programação do Museu da Maré procurou não se perder na dor. As funções do museu, que envolvem pesquisa, preservação e transmissão da memória e da cultura da Maré, continuaram por meio das postagens nas redes sociais, e as parcerias com movimentos e coletivos da comunidade se fortaleceram mesmo durante o distanciamento, transformando o canal do *YouTube* do Museu da Maré em um espaço de ação cultural, disseminação e conscientização desses coletivos e grupos artísticos da comunidade. O canal também se tornou um palco virtual para a transmissão de alguns projetos aprovados por meio de editais organizados pela Lei Aldir Blanc, como o Edital “Fomento à todas as artes” da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, o Edital “Retomada Cultural” e o Edital “Fomenta Festival” da Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro.

No ano de 2021, o *YouTube* da instituição transmitiu 27 transmissões online de coletivos parceiros do Museu da Maré, que apresentaram os resultados de projetos realizados com o apoio da Lei Aldir Blanc. Entre eles, destacam-se o debate com a equipe do grupo teatral Obras em Companhia, que também transmitiu a peça “Rose”; as ações do projeto proposto pelo Ação Coletivona, com a exibição do documentário “Sementes: Mulheres pretas no poder”, de Éthel Oliveira e Júlia Mariano, e a apresentação do resultado da produção audiovisual coletiva realizada por mulheres da comunidade. Outros projetos de coletivos da comunidade da Maré, aprovados por meio da Lei Aldir Blanc, não utilizaram o espaço virtual do Museu da Maré, mas solicitaram o espaço físico para a realização das gravações ou das transmissões ao vivo, como foi o caso da gravação das cenas dos grupos premiados pelo I Festival Entre Lugares Virtuais,

conhecido como “Oscar Mareense”. A captura de imagens foi realizada no galpão do Museu da Maré, mas a transmissão ocorreu pelo canal do *YouTube* do projeto Entre Lugares.

O Museu da Maré também foi contemplado pela Lei Aldir Blanc com o projeto “Museu da Maré: Arte, Patrimônio e Diversidade”, submetido em novembro de 2020 ao edital de chamada emergencial de premiação nº 03/2020 “Cultura Viva RJ”, promovido pela Secretaria de Estado de Cultura e Economia Criativa do Rio de Janeiro, com o objetivo de fomentar ações desenvolvidas por Pontos ou Pontões de Cultura no estado. O projeto proposto ofereceu duas oficinas virtuais para os moradores da comunidade, uma de hip-hop e outra de teatro, além de três encontros virtuais para discutir as ações do Museu da Maré em relação à difusão da memória e do patrimônio da comunidade. Durante esses encontros, foram apresentadas duas publicações organizadas pela instituição, o livro “A Maré em 12 Tempos” (2021) e o material pedagógico “Um Mar de Histórias” (2020), bem como as atividades realizadas pelo ADOV.

Os editais promovidos por meio da Lei Aldir Blanc impulsionaram a cena cultural da Maré e possibilitaram a continuidade das atividades dos coletivos e grupos presentes na comunidade. Os recursos obtidos contribuíram para a manutenção do Museu da Maré e da equipe durante um período desafiador da pandemia, além de auxiliarem na promoção e divulgação da cultura da comunidade por meio dos canais de comunicação. A programação elaborada pelos projetos apoiados dialogou com as lutas de resistência da Maré contra a desumanização dos moradores e, sincronicamente, promoveu o afeto e o acolhimento em meio às adversidades enfrentadas pela comunidade. Além de resistir à morte, era necessário também criar formas de tornar a vida e o tempo dentro de casa um pouco mais serenos.

Entendendo a urgência dessas necessidades, a equipe educativa e o núcleo de comunicação do Museu da Maré trabalharam em conjunto para criar formas virtuais de divulgação e fortalecimento da comunidade por meio das narrativas do passado já difundidas pela instituição. Utilizando os temas da exposição como referência, essas equipes desenvolveram séries semanais para compartilhar nas redes sociais, que funcionavam como pontos de encontro virtuais, oferecendo conteúdo diversificado para manter a comunicação com o

público. Foram criadas listas de reprodução de músicas relacionadas aos diferentes tempos da Maré, disponibilizadas no serviço de streaming *Spotify*, vídeos em que os contadores de histórias da Maré narravam contos do livro “Contos e Lendas da Maré” (2003) no *YouTube*, além de uma sequência de homenagens aos moradores da Maré e apoiadores do Museu, utilizando o acervo do ADOV.

As equipes de educação e comunicação do Museu da Maré são compostas por um total de dez integrantes, e a diversidade de suas trajetórias formativas imprime à equipe uma abordagem interdisciplinar. Entre os membros dessas equipes, estão pessoas que participaram da criação do museu em 2006, como Marilene Nunes, contadora de histórias e coordenadora da Biblioteca Elias José e da Brinquedoteca Marielle Franco, que também estão localizadas no Museu da Maré, e jovens da nova geração do Museu da Maré, como Matheus Frazão, estudante, ator e morador da comunidade, que começou a frequentar o espaço por meio das aulas de teatro oferecidas pela instituição. São indivíduos que vivenciam a realidade da comunidade e enfrentaram a pandemia junto com a Maré, participando tanto das atividades promovidas pelo museu como também da Frente de Mobilização contra o Coronavírus, atuando na disseminação de informações e na produção de atividades com grupos da comunidade.

Dos trabalhos desenvolvidos por essas duas equipes, destaco o projeto “Você Sabia?”, uma série de doze vídeos curtos produzidos pela equipe do educativo e de comunicação em comemoração aos 15 anos do Museu da Maré, divulgados pelo Facebook da instituição entre os meses de maio e julho de 2021. A intenção do projeto era contar histórias e curiosidades da Maré em pequenos vídeos com duração de até um minuto, divulgando as narrativas das comunidades elaboradas através de sequências de imagens:

Esse mês, o Museu está completando 15 anos! Apesar do momento difícil que estamos vivendo, não podemos deixar de comemorar. Por isso, começamos hoje uma postagem nova, que vai acontecer todas as quartas-feiras: VOCÊ SABIA? Toda semana vamos trazer curiosidades sobre a Maré, sua história, personagens, origem dos nomes das ruas e das comunidades, fatos importantes e muito mais! (MUSEU DA MARÉ, 2021).

Os vídeos disponibilizados são narrados de forma descontraída por uma voz em off que inicia o assunto pela questão “Você sabia?”. São doze histórias

da Maré compostas por relatos recontados pelas ruas da Maré e por pesquisas feitas em produções bibliográficas que abordam a formação da Maré, como os trabalhos de Antônio Carlos Vieira (1998), Lilian Fessler Vaz (1994) e Joaquim Justino Moura dos Santos (1987). Para a produção dos episódios, foram utilizadas imagens e pequenos trechos de filmagens provenientes do Arquivo Dona Orosina Vieira, de acervos pessoais dos moradores, além de imagens do Arquivo Nacional, da Casa de Oswaldo Cruz da Fiocruz e de jornais da Biblioteca Nacional.

Quadro 6 – Temas da publicação “Você Sabia?” divulgados no Facebook do Museu da Maré

Episódios	Tema
1	Inauguração do Museu da Maré
2	Curiosidades sobre a comunidade Bento Ribeiro Dantas
3	Curiosidades sobre a Avenida Brasil
4	Histórias sobre o pente quente
5	Origens da Vila do João
6	Memórias do Piscinão de Ramos
7	A Ilha do Pinheiro e o Parque Ecológico do Pinheiro
8	As memórias da Escola Bahia
9	O rola-rola na história da Maré
10	A história da Praça do 18
11	Redes de pesca artesanais
12	Centro de Habitação Provisória (Nova Holanda)

Fonte: produzido pela autora a partir das publicações do Museu da Maré no Facebook em 2022.

A construção de vídeos curtos sobre as memórias, as histórias e as curiosidades da comunidade da Maré foi uma forma de reproduzir a performance de memória incorporada nas ações do museu, mesmo diante da impossibilidade de visitar e vivenciar as narrativas que eram constantemente compartilhadas no espaço. Com uma linguagem acessível e descontraída, a equipe organizou os temas abordados na exposição em sequências de imagens, criando um material que apresentava de maneira leve o trabalho dos moradores da Maré, a resistência, as relações sociais e os medos presentes na comunidade. Essa série de vídeos proporcionou um respiro no passado, trazendo à tona temas que valorizavam a luta da comunidade e reforçavam suas conquistas em um período de grandes incertezas.

O primeiro episódio foi lançado durante a semana de comemoração do aniversário do Museu da Maré e abordou a participação de Gilberto Gil, então Ministro da Cultura, na inauguração do museu em 08 de maio de 2006. As imagens selecionadas para compor a narrativa são provenientes tanto do Arquivo Dona Orosina Vieira quanto de acervos pessoais dos moradores da comunidade. As fotos e reproduções de jornais mostram Gilberto Gil visitando a exposição e assistindo às apresentações realizadas no espaço do museu durante o evento. O texto que acompanha a publicação nas redes sociais destaca a conexão do ilustre visitante com a exposição, mencionando que, ao adentrar no barraco, Gil se emocionou: “lembrou de sua mãe, que fazia café no bule de ágata, parecido com aquele que fica em cima do fogão. Ele pegou o bule e, com muito carinho, brincou que estava tomando café na casa de sua mãe. Foi lindo!!!” (MUSEU DA MARÉ, 2021).

Os episódios da série “Você Sabia?” são publicados no *feed* do Facebook do Museu da Maré juntamente com os agradecimentos pelas contribuições da campanha de financiamento coletivo, notas de falecimento de membros da comunidade em decorrência da COVID-19, divulgação de informações sobre a prevenção contra o vírus, promoção de eventos de coletivos parceiros, homenagens, *TBT's*¹⁴³ e notas de repúdio a ações policiais que ocorreram na Maré.

Vale ressaltar que a prática de lembrar os mortos na comunidade já era conhecida pelo Museu da Maré em sua luta contra o extermínio do povo negro pela violência policial, que persistiu durante o período de quarentena. Na Maré, assim como em outras comunidades do Rio de Janeiro, ocorreram ações policiais, mesmo com a decisão do Supremo Tribunal Federal (STF) de suspender as incursões policiais em comunidades da cidade durante o estado de calamidade pública decorrente da pandemia da Covid-19¹⁴⁴. Entre uma

¹⁴³ “TBT” é uma sigla para “*Throwback Thursday*”, uma tendência na internet em que as quintas-feiras são reservadas para postar fotografias de eventos passados da vida pessoal, acompanhadas de legendas que relembram memórias dos usuários.

¹⁴⁴ SUPREMO TRIBUNAL FEDERAL. Tutela provisória incidental na medida cautelar na arguição de descumprimento de preceito fundamental 635 Rio de Janeiro. 05 jun. 2020. Disponível em: <http://www.stf.jus.br/arquivo/cms/noticiaNoticiaStf/anexo/ADPF635DECISaO5DEJUNHODE20202.pdf>. Acesso em 10 set. 2022.

infinidade de necessidades e urgências, os episódios surgem como uma pausa sensível em meio à catástrofe.

A série é construída como uma retórica de retalhos que, nas palavras da pesquisadora Leda Maria Martins (2021, p. 175), é uma técnica de composição em que “objetos, figuras e temas evocados são elaborados a partir de restos, retalhos e resíduos do cotidiano, costurados em uma partitura que, como uma tecelagem, prioriza a justaposição de contrastes (...)”. Esses retalhos de memórias, que são utilizados para compor os vídeos, estão relacionados à formação dos bairros, à conexão com a história da cidade do Rio de Janeiro, aos modos de vida na comunidade e às pessoas que vivem e trabalham na Maré. Os episódios criam uma maneira de contar a história no Museu da Maré, uma forma que constrói sua estrutura em camadas e com uma configuração não linear, reimaginando narrativas através desses fragmentos do passado que foram reelaborados no presente pelo museu para explicar a configuração da Maré.

Essa abordagem metodológica de contar a história da Maré se manifesta na construção dos episódios dedicados à formação das comunidades. Partindo do presente e do que é vivenciado pelos moradores, a narrativa revela as camadas que compõem cada espaço abordado. No segundo episódio, que trata da comunidade Bento Ribeiro Dantas, a sobreposição das camadas de formação da comunidade é realizada por meio da narração e das imagens selecionadas para o vídeo. A narração começa com a criação da comunidade em 1992 por meio do programa “Morar sem risco”, realizado pela prefeitura do Rio de Janeiro, e menciona a existência da favelinha do Rala Coco, que foi removida para dar lugar ao programa. Antes disso, o local abrigava o Porto de Inhaúma, um dos pontos mais importantes de escoamento de açúcar e aguardente na região entre os séculos XVI e XIX.

Entre a formação da comunidade na década de 1990 e a remoção da favelinha do Rala Coco, há uma mudança de temporalidade na construção visual do vídeo, evidenciada pelas fotos selecionadas. As imagens coloridas mostram casas de alvenaria com tijolos à mostra na comunidade Ribeiro Dantas, enquanto as fotos em preto e branco nos transportam para um passado em que casas de palafitas predominavam. Uma terceira ruptura na narrativa do vídeo

ocorre quando a narração menciona que, antes da favelinha do Rala Coco, existia no mesmo local o Porto de Inhaúma.

Figura 49 – “Você Sabia?” comunidade Bento Ribeiro Dantas



Fonte: MUSEU DA MARÉ, Episódio nº 2 – “Você Sabia?” Comunidade Bento Ribeiro Dantas, [Facebook], 2021.

Nas duas fotos em preto e branco utilizadas para acompanhar a narrativa sobre o porto, não há barracos nem pessoas. Apenas a paisagem da Praia de Inhaúma é retratada. Cada foto aparece no vídeo por cerca de 3 segundos, intercalando-se com as imagens dos barracos de palafita e finalizando com o estado mais recente da comunidade. Ao retornar ao presente, o episódio apresenta uma sobreposição temporal da comunidade que agora ocupa o lugar que antes era ocupado pelo porto. Segundo a narração: “já não existe mais e em seu lugar está a comunidade Bento Ribeiro Dantas” (Figura 50).

Figura 50 – “Você Sabia” favela Rala Coco



Fonte: MUSEU DA MARÉ, Episódio nº 2 – “Você Sabia?” Comunidade Bento Ribeiro Dantas, [Facebook], 2021.

A sobreposição de memórias nas narrativas sobre as comunidades presentes no Complexo da Maré se repete nos vídeos sobre a Vila do João e o Conjunto Habitacional Nova Holanda, destacando temporalmente a narrativa com imagens para enfatizar que os projetos provisórios de moradia propostos para a Maré foram incorporados às demandas habitacionais. Nos dois episódios, é mencionado o início da construção das comunidades por meio de políticas públicas e sua relação com os processos de aterro da Baía de Guanabara nas margens da Maré, entre os anos de 1960 e 1980. Imagens dos bairros planejados com casas padronizadas são justapostas ao resultado da ocupação desses espaços, com as residências adaptadas às necessidades dos moradores.

A interação das pessoas que viveram e ocuparam a Maré ao longo do tempo é o tema central desses episódios. Contar a história da formação do Complexo da Maré também foi uma maneira de abordar as lutas e resistências pelo direito à moradia na região, especialmente no contexto da pandemia. As transformações na Maré, de acordo com a proposta da série, não apagam os traços do passado no cotidiano atual. O episódio da Praça do 18, oficialmente chamada Praça Luiz Gonzaga em homenagem ao compositor pernambucano, ilustra esse aspecto. No vídeo, é explicado que a praça ficou conhecida como Praça do 18 devido ao jogo do bicho, em que o número 18 representa o porco. Como a praça anteriormente abrigava um grande chiqueiro, os moradores utilizavam esse número como um código interno para se referir ao local.

As relações espiralares e de justaposição se repetem nos episódios que abordam as peças do acervo do Museu da Maré, estabelecendo diálogos entre os usos passados dos objetos e suas representações atuais. Ao apresentar o pente quente e o rola-rola, dois objetos importantes do acervo, o narrador explora a função que desempenhavam no passado e sua relevância nos debates contemporâneos. No episódio sobre o pente quente e a chapinha, o narrador começa o vídeo com a pergunta: “Você sabia que o pente quente era um objeto de metal utilizado desde os anos de 1940 para alisar o cabelo crespo?”. Essa pergunta serve como ponto de partida para explicar como o objeto era utilizado,

desde aquecê-lo no fogão até resfriá-lo com um pano, e como era combinado com o uso de vaselina para hidratar os cabelos. Essa narrativa é acompanhada por uma sequência de imagens demonstrativas feitas por mulheres da equipe do museu, utilizando o pente quente e a chapinha. Além de apresentar o uso do objeto, o episódio questiona os significados sociais associados ao pente quente, o motivo por trás do alisamento do cabelo crespo e a importância de repensar outras estéticas, destacando o pente garfo como substituto do pente quente e símbolo da beleza dos cabelos crespos. Essa ideia é reforçada por imagens de membros da equipe que possuem cabelos crespos e cacheados.

O desafio de ir além da imagem estereotipada de uma Maré violenta e miserável é apresentado na pergunta “Você Sabia?” no início dos episódios, que tira o espectador de suas certezas sobre a comunidade. Você sabia que a Maré possui diversas narrativas sobre sua formação? Você sabia que a Maré possui lendas espalhadas por suas ruas? Você sabia que na Maré há criações e invenções? Essas questões têm como objetivo traçar um panorama futuro para a comunidade da Maré, destacando sua historicidade e reafirmando que o percurso até o presente foi árduo, marcado pela resistência contra o esquecimento e a marginalização das populações subalternizadas. Essa resistência é direcionada a uma política de morte que sistematicamente afeta pessoas negras e grupos em situação de vulnerabilidade social, uma política que se repete ao longo da história da comunidade e que se intensificou durante a pandemia.

Conforme mencionado por Diana Taylor (2021, p. 79), “às vezes, estar presente! quer dizer estar com outros para lutar pelos que não estão - ou não podem estar - ali para lutar por si mesmos”. A equipe do Museu da Maré se coloca presente ao retomar seus territórios de memória no espaço virtual por meio da série “Você sabia?”, fazendo frente à ausência de garantias para as pessoas que vivem na Maré e àqueles que foram vitimados no processo. Ao trazer as diferentes temporalidades e memórias nos episódios, a equipe se mantém firme em meio à catástrofe, contestando a negação de suas vidas e afetos, e reforçando que a favela não pode ser reduzida a números.

A construção e alteração de projetos futuros pelos dois museus têm sido constantes nas trajetórias de suas equipes, influenciadas pelas possibilidades desencadeadas pelas políticas culturais, por movimentações sociais e econômicas em suas regiões, por investidas que impactaram a permanência dos museus e pela pandemia global de COVID-19. As continuidades e expectativas dessas instituições foram afetadas de maneira dinâmica e instável entre as décadas de 2000 e 2020, exigindo respostas urgentes das pessoas envolvidas na realização e manutenção dos projetos.

As performances de memória concebidas pelas instituições, performances que surgiram como resposta às urgências para a ocupação de seus territórios simbólicos de memória, foram adaptadas diante da adversidade em um momento de grande incerteza em relação ao futuro. Antes da pandemia, as narrativas foram construídas mesmo diante das possibilidades de encerramento dos espaços e perda das sedes, retomando os territórios de memória da comunidade em cada história contada, em cada peça exposta, em cada visita realizada.

Durante a pandemia, quando não era possível reunir pessoas, outras formas de acessar e distribuir afetos foram estruturadas por meio de redes sociais e outros meios de comunicação. Se não era possível estar próximo de outras pessoas nas ruas, os muros, os áudios enviados pelo WhatsApp e as *lives* do YouTube se tornaram suportes e difusores de informações. O trabalho com a memória constantemente se transformou para ampliar os horizontes de possibilidades futuras em meio à catástrofe, tecendo novamente os laços entre o tempo que avança e o tempo das ruínas, sem perder de vista a necessidade de compreensão (ROUSSO, 2016, p. 116).

De acordo com Benjamin (1986, p. 229), “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de instantes”. O trabalho desenvolvido pelos dois museus buscou estabilizar o presente com o passado e procurou reelaborar o tempo para recontar as muitas vidas que contribuíram para a construção das comunidades. No processo de recontar as memórias daqueles que já partiram, eles também se recontam.

Ressalto a importância das políticas públicas de cultura na construção e manutenção dos dois museus comunitários abordados. O suporte proporcionado pelo Programa Cultura Viva contribuiu para a estruturação das ações com a memória do Museu da Maré e do Museu Comunitário Engenho do Sertão, e os editais para a cultura direcionados a grupos autônomos ampliaram as possibilidades de futuro das duas instituições e auxiliaram no processo de construção de uma base de apoio para resistir ao fechamento de seus espaços. Os dois museus continuam existindo devido às atividades realizadas, ao público atendido, à participação das pessoas que vivem nas comunidades envolvidas e à contínua valorização dos passados que fundamentam sua permanência.

A Lei Aldir Blanc de Emergência Cultural também desempenhou um papel fundamental na manutenção e no apoio aos espaços e às pessoas envolvidas com os museus durante o período de pandemia. Resultado de uma intensa mobilização política do setor cultural, a efetivação dos repasses dos recursos financeiros para os trabalhadores da cultura reconheceu a responsabilidade do Estado em garantir ações para mitigar a vulnerabilidade enfrentada por eles diante da impossibilidade de realizar eventos e atividades presenciais durante a pandemia de COVID-19.

Mesmo diante de tantas adversidades, o Museu Comunitário Engenho do Sertão e o Museu da Maré perseveraram. Eles não apenas permaneceram pela necessidade de ampliar as possibilidades de passados na contemporaneidade, criando novas formas de pensar a história e outros percursos museológicos. Embora as contribuições desses dois museus sejam extremamente valiosas para o campo, a responsabilidade de pensar a história no tempo presente ainda recai sobre os pesquisadores. Se essa fosse a única razão para sua continuidade, estaríamos reduzindo o museu a uma mera ferramenta da pesquisa histórica.

Os museus permaneceram porque são necessários para aqueles que ali se sentem representados, pessoas que se mantêm em constante vigilância para garantir a possibilidade de suas continuidades. E sua manutenção será necessária enquanto as comunidades representadas não sentirem que seu passado está em segurança. Não uma segurança que fixa sentidos e congela expressões, mas a segurança de que suas narrativas poderão ser contadas e

transmitidas para o futuro, valorizadas e somadas às que serão criadas e recriadas, afirmando seu lugar nos territórios de memória que ocupam. Esses museus retomaram as histórias de suas comunidades, criaram espaços de afeto, conhecimento e acolhimento para as pessoas, transformando o futuro em um elemento possível e muito menos efêmero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Construir um museu é um processo. Em sua elaboração, realiza-se uma interpretação da vida, uma seleção no tempo do que é significativo para aquela realidade, uma forma de fazer conhecer narrativas criadas sob o peso do presente. Como processo, ele se reelabora continuamente em seu fazer, modificando-se para atender às demandas que transbordam conceitos fixos e estáticos, criando novas formas de contar sobre os mundos em que estão contidos. Neste trabalho, assumi o desafio de analisar a reelaboração das funções sociais dos museus, tendo como ponto de referência as experiências resultantes do fazer museal do Museu da Maré e do Museu Comunitário Engenho do Sertão.

A reflexão que propus sobre os processos de construção de narrativas do passado e de elaboração de outras possibilidades de futuros para comunidades que se contam em primeira pessoa trouxe-me questões prementes sobre a história como produto de seu tempo. O trabalho com a memória está suscetível ao uso e ao abuso, tanto para o indivíduo quanto para o coletivo, de acordo com Ricoeur (2007). Para responder à minha questão sobre quais são as possibilidades de se contar sobre a vida e o tempo em um museu, foi necessário examinar quais as construções de narrativas nos museus e quais memórias estão presentes e ausentes nesses espaços.

Neste processo, deparei-me com uma forma de elaborar o museu que foi reproduzida desde o século XIX: o roteiro do museu moderno. Esse roteiro delineou, em suas repetições, a forma, o conteúdo e os modos de fruição possíveis para a instituição. A seleção do que estaria no acervo e sobre o que se contaria para o futuro nos museus deveria se encaixar na moldura construída no tempo para o roteiro do museu moderno. As exposições criadas deveriam seguir o que Walter Benjamin (1987, p. 225) denominou como “cortejo de triunfo”, no qual os vitoriosos apresentavam seus despojos em uma marcha fúnebre sobre os que jaziam por terra, soterrados pelos escombros do progresso.

As performances de memória que ocuparam o roteiro do museu moderno reafirmaram o Ocidente como uma identidade homogênea e estática no tempo, à qual tudo pertence e está disponível na construção de sua história triunfante. O conteúdo, os elementos que poderiam compor o acervo e a forma como

deveriam estar dispostos no espaço reiteravam a construção do Outro cultural como um elemento fora do tempo, realocado em um passado encerrado, que não precisaria mais dialogar com o contemporâneo moderno na elaboração para o futuro.

Para manter a instituição dentro dessa forma construída no roteiro do museu moderno, essa moldura também delimitou um modelo de edifício museal que deveria responder aos anseios sobre o passado da sociedade ocidental. Esses edifícios possuíam características arquitetônicas de imponência, modernidade, luxuosidade, antiguidade ou monumentalidade. Justaposto à moldura almejada por essas instituições museais em regiões dominadas pela colonialidade, estaria o público que dialogava com a modernidade almejada, espectadores desse espetáculo e protagonistas no projeto de futuros estabelecidos.

Este cenário começou a se modificar no século XX, quando a articulação de outras possibilidades de temporalidades nos museus e a emergência de memórias marginalizadas no processo histórico passaram a se manifestar. Segundo Pollak (1989), é nos momentos de crise que essas memórias subterrâneas, transmitidas ao longo das gerações, rompem as narrativas e nos mostram a influência do presente nas construções do passado. Com sua potência de quebrar a continuidade do tempo e contrapor formas de produzir narrativas sobre um passado oficial, essas memórias emergentes colocavam em risco a manutenção da estrutura do roteiro do museu moderno.

Reiterei a importância das discussões da Mesa-redonda de Santiago do Chile (1972) e das experiências geradas a partir desse evento para a transformação do roteiro do museu moderno. Ao convidar intelectuais de fora da Europa para discutir museus além da Europa, criaram-se possibilidades de narrativas diferentes sobre o mundo, o que foi visto com cautela desde o início da organização do evento por aqueles que se opunham às novas formas de produzir narrativas sobre um passado oficial. O veto do governo ditatorial brasileiro da época ao convite de Paulo Freire, brasileiro, para o evento foi um sintoma desse desejo de manutenção, embora não tenha impedido que os debates se articulassem com a ideia de educação como ferramenta política para a transformação da sociedade, base do pensamento freiriano.

A ausência de fontes mais descritivas sobre as discussões desenvolvidas nos grupos de trabalho da Mesa-redonda de Santiago impôs limites à minha capacidade de responder a certas questões nesta pesquisa, impedindo-me de narrar outras camadas desse debate. Não é possível afirmar aqui se o educador participou diretamente dos documentos apresentados durante o evento, nem analisar como Lygia Martins Costa, representante brasileira no evento, ou outros representantes de países em situação de estado de exceção se posicionaram diante da discussão. No entanto, posso afirmar que a ausência de Freire no evento não conseguiu evitar a influência do pensamento do educador nas discussões promovidas em 1972 e também nas ações educativas desenvolvidas nos museus nos anos seguintes.

A proposta de museu integral/integrado, definida nas recomendações apresentadas à Unesco no final da Mesa-redonda de Santiago, abriu uma fissura no roteiro do museu moderno. Ao defender que a instituição deveria desenvolver ações museais conectadas com o cotidiano da comunidade, vinculando o meio ambiente, o homem, a história e a promoção social em suas atividades, reconhecia-se a agência do museu em relação ao tempo presente. As experiências que surgiram após 1972, influenciadas por esse debate, como a *Casa del Museo* e os museus comunitários em Abya Yala/América Latina, foram essenciais para que os povos considerados “sem história” na modernidade, que persistiram, se transformaram e resistiram ao apagamento por meio da memória carregada no corpo, pudessem contar suas histórias passadas e reconstruir possibilidades futuras para suas memórias.

O roteiro do museu foi sendo reconfigurado aos poucos, o que tornou possível elaborações como a dos museus comunitários. Esse modelo foi furtado da modernidade para dar voz àqueles considerados o Outro cultural, permitindo que contassem suas próprias histórias em primeira pessoa. Para que isso fosse possível, o processo de compreensão do tempo como estratégia argumentativa e política por parte dos agentes foi essencial e delineou os museus como parte da luta de legitimação dos territórios de memória ocupados pelas comunidades.

Esse museu comunitário, que se tornou palavra-sonho para as comunidades, passou a abrigar territórios de memória que não eram considerados por outras instituições. Os grupos representados no Museu da

Maré e no Museu Comunitário Engenho do Sertão tinham a prática cultural de contar e recontar suas memórias, transmitindo um sentido de identidade social e possibilitando uma forma de conhecer os passados que não estavam registrados em arquivos. Suas histórias viviam em um território de memória que não estava nos arquivos nem era reconhecido pelas grandes narrativas.

A elaboração dos museus respondeu à demanda de legitimar histórias conhecidas no trabalho desenvolvido com a memória, que foi fomentado pelas equipes dos museus comunitários mencionados anteriormente, como o Museu da Maré e o Museu Comunitário Engenho do Sertão. Ao construir narrativas do passado nos museus comunitários criados, esses territórios foram gradualmente situados dentro de uma estrutura institucional, adquirindo pontos de referência física e desafiando o modelo do museu moderno. A reprodução dos museus foi compreendida como estratégias de ocupação do passado, valorizando as referências culturais presentes nos territórios e servindo como ferramentas para a construção de novos horizontes de expectativas. Os territórios de memória, com seus passados, suas vidas, seus nomes e seus objetos, foram estabelecidos no mapa das histórias do tempo presente.

Conforme discuti neste trabalho, esse processo de construção dos museus como referências do território de memória preservado na comunidade não seguiu um manual de instruções. No caso do Museu da Maré, por meio de fóruns e da participação coletiva da comunidade, foi decidida a pergunta que o museu deveria responder: “qual é a história da Maré para a comunidade mareense?”. A partir desse ponto de consenso, a história foi construída, contribuindo para a ocupação do território de memória na montagem da exposição e nas ações realizadas pela instituição. Já o Museu Comunitário Engenho do Sertão seguiu um caminho inverso: inicialmente, as ações patrimoniais visavam reforçar os traços da cultura açoriana na comunidade tradicional de Bombinhas, mas esse enfoque foi desconstruído com a participação ativa da própria comunidade. O mapa estabelecido no museu para o território de memória de Bombinhas foi transformado pela resistência das narrativas das pessoas que viviam ali e que desejavam compartilhar suas memórias com base em suas próprias vivências.

A percepção do que compõe ou não compõe as narrativas de passado difundidas pelas pessoas que vivem nestes locais e que são objeto de representações nos museus, assim como a forma de contar, o que contar e a perspectiva a ser adotada, também são fruto de disputas. Os museus comunitários respondem às demandas presentes da comunidade e, por isso, a decisão sobre o que é exposto não é homogênea nem está fixa no tempo: ela se modifica constantemente e está sujeita a influências internas e externas nessas transformações.

O território de memória habitando no museu comunitário retira o passado de um espaço muito específico imposto pelo silenciamento de memórias que não eram valorizadas como tal, memórias que foram mantidas e reproduzidas nos repertórios, desconsideradas por outras narrativas. Mesmo assim, o museu ainda pode ser uma ferramenta de manutenção de narrativas de subalternização do Outro cultural na contemporaneidade, assim como pode manter processos de exclusão no tempo constituído politicamente, mesmo sendo um museu comunitário. Este é um processo contínuo de desconstrução de estruturas coloniais nas quais nossa sociedade foi alicerçada.

A comunidade transformou os museus em amplificadores de vozes discordantes de memórias, apropriando-se simbolicamente do passado vivido e reimaginado nas exposições, e isso influenciou a elaboração dos acervos museais. Foi possível perceber a relação entre memória e história, distinguindo-as e explorando as relações de afeto da comunidade na construção das narrativas para o acervo. Na construção colaborativa e processual, estabeleceu-se uma dinâmica de atribuição de sentidos e valores ao patrimônio produzido coletivamente, com identificações e representações da comunidade por meio de objetos, práticas culturais e narrativas de memórias.

Para fortalecer a ocupação do território de memórias, foi necessário tornar as memórias praticadas públicas, e a comunicação museal foi utilizada como ferramenta nesse processo. As construções do passado presentes no repertório dessas comunidades foram representadas nos objetos, e as personagens dessa história - Dona Orosina, Seu José Amândio, Dona Rosa - adquiriram uma dimensão no espaço público, onde são recontadas e revalorizadas. As narrativas sobre o passado das comunidades passaram a ter um endereço, um local de

abrigo com a criação dos museus, e os objetos se tornaram suportes de histórias que atravessam os tempos vividos pelas pessoas. O processo de trabalho com a memória realizado nos museus comunitários, por meio dos objetos, tornou-se a produção de conhecimento histórico sobre as comunidades.

Aqui ressalto outra limitação desta pesquisa. O trabalho foi realizado com as instituições fechadas ao público, o que impossibilitou observar o processo de transferência de conhecimento entre as performances de memória nos museus e os visitantes. De acordo com Diana Taylor (2013, p. 50), a performance abrange camadas de comportamentos e práticas incorporadas como uma forma de acessar repertórios que exigem presença, “as pessoas participam da produção e reprodução do conhecimento ao estarem presentes, sendo parte da transmissão”. Para futuras pesquisas, a análise da percepção e das trocas estabelecidas pode ser um campo muito rico de discussão sobre a recepção dessas narrativas por diferentes pessoas no espaço expositivo e nas atividades desenvolvidas pelas instituições.

Como escolha neste trabalho, não há uma definição estática de um museu comunitário. Delimitações propostas com supostos valores e padrões internacionais não são capazes de abranger os pluriversos que se manifestam nessas instituições. Optei por enfatizar sua maleabilidade, que é tão necessária para atender aos anseios de memórias expressados em suas comunidades. Ao considerar suas realidades como parte do processo de constituição da instituição e como parte de suas atribuições, também se cria a impossibilidade de uma forma museal comunitária universal.

O estar vivo e presente com e para a comunidade faz parte da construção da historicidade dos objetos, e a manutenção dos espaços físicos dos museus como endereço de representação dos territórios de memórias se tornou objeto de luta da comunidade no processo. As pessoas envolvidas com os trabalhos do Museu da Maré e do Museu Comunitário Engenho do Sertão se organizaram em redes de apoio e de troca de informações para obstruir o constante perigo de fechamento dos dois espaços aqui estudados. A instituição museal vai além do espaço físico, mas também precisa deste para acolher o acervo constituído e valorizado como patrimônio da comunidade; para desenvolver suas ações de

pesquisa, conservação, difusão e ações educativas; e para continuar reiterando as narrativas elaboradas para os visitantes.

Durante a pandemia mundial do vírus COVID-19, as equipes das instituições mantiveram em suas ações a premissa de que a função social dos museus comunitários está diretamente relacionada aos anseios da comunidade que os mantém. Por isso, neste momento de constante catástrofe, a programação de eventos foi substituída por ações emergenciais para a disseminação de informações sobre os cuidados com a saúde e a distribuição de alimentos e produtos de higiene. As pessoas que atuaram nessas frentes tinham plena consciência dos riscos envolvidos e, mesmo assim, ocuparam os espaços dos museus para ajudar as comunidades atendidas.

Com os museus fechados para visitação, eles se abriram para ações de comunicação e vinculação com suas comunidades através do mundo virtual. Os horizontes de expectativas estavam reduzidos e o futuro parecia cada vez mais fechado para possibilidades, mas as duas instituições buscaram formas de manter ações que se baseavam em pontos de ancoragem com o passado próximo por meio das redes sociais e aplicativos de comunicação. Isso reforçou os laços de afeto e o acolhimento mesmo com o distanciamento. Elas produziram vídeos sobre tradições locais, acumularam postagens sobre pessoas que partiram e também sobre aqueles que ainda estavam construindo essas memórias. Foram criados materiais audiovisuais, tudo o que pudesse lembrar que ainda havia vida e que, por isso, era necessário lutar.

Construir este trabalho também foi um processo em constante transformação, atravessado por minhas experiências pessoais, afetos e sonhos. Apesar de ter finalizado a escrita com a apresentação dos resultados da pesquisa, ele não se encerra nessas páginas. Há ainda questões em aberto, em um processo contínuo de evolução. Aqui, nestas páginas, também há muito de mim e do meu compromisso ético com essas instituições. Nessa jornada de reflexão, deparei-me com questões que migraram furtivamente das minhas experiências profissionais e pessoais para a escrita acadêmica que apresento aqui. Era inevitável que esse transbordamento acontecesse, pois toda a aspiração do objeto de pesquisa, da forma da textualidade e das escolhas

teóricas e metodológicas foram feitas em diálogo com a minha vida e as diversas relações que construí sobre o tempo, a memória, os museus e a história.

O museu, como uma palavra-sonho, continua sendo um lugar de expectativas de um mundo onde cabem muitos mundos e outros futuros a serem construídos. É um espaço que envolve o embate por continuar a existir, contemplando as possibilidades entre o diálogo com o passado e a imaginação de futuros no ato de sonhar. Nos museus e em suas comunidades, a luta pela permanência persiste, assim como a luta por contar suas vidas e por manter seu lugar no tempo. Essas batalhas visam construir um futuro em que essas histórias não estejam restritas a pequenas menções nas grandes narrativas.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Regina M. Museus no contemporâneo: entre o espetáculo e o fórum. *In*: OLIVEIRA, Ana Paula L; OLIVEIRA, Luciane M. (Orgs.). **Sendas da Museologia**. Ouro Preto: UFOP, 2012, p. 11-27.
- ABREU, R.M.; CHAGAS, M.S. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. **MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 130-152, 2007.
- ABREU, Regina M.; CHAGAS, Mario S.; SOL, Pedro. **Museu da Maré: memórias e (re)existências**. Rio de Janeiro: Museu da Maré - Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré; Departamento de Museus e Centros Culturais - Iphan/Minc; Imagine Filmes, 2008. DVD.
- ABREU, Regina M.; CHAGAS, Mário S. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. **MUSAS- Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, v. 3, p. 130-152, 2007.
- ABUNGU, George H. O. The Declaration: a Contested Issue. **ICOM News: Focus**, n. 1, p. 5, 2004. Disponível em: https://web.archive.org/web/20151123001156/http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/ENG/p4_2004-1.pdf. Acesso em: 20 abr. 2020.
- ACERVO INSTITUTO BOIMAMÃO. Ata de reunião e conselho administrativo, 1999-2017, Bombinhas. Caixa 2, pasta 24.
- ACERVO INSTITUTO BOIMAMÃO. Projeto preservação de Engenho de Farinha Açoriano Centenário e criação do museu histórico na comunidade de Bombinhas, 1998-2002, Bombinhas. Caixa 4, pasta 34.
- ACERVO INSTITUTO BOIMAMÃO. Documentos de criação do Instituto Boimamão, 1998-2002, Bombinhas. Caixa 4, pasta 35.
- AGUIAR, Leila Bianchi; CHUVA, Márcia Regina Romeiro. Institucionalização das práticas de preservação do patrimônio cultural no Brasil e na Argentina e suas relações com as atividades turísticas. **Antíteses**. Londrina, v. 7, n. 14, p. 68-93, jul./dez. 2014.
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. A melancolia dos objetos: algumas reflexões em torno do patrimônio histórico e cultural. *In*: BAUER, Letícia B.; BORGES, Viviane T (orgs.). **História Oral e Patrimônio Cultural: potencialidades e transformações**. São Paulo: Letra e Voz, 2018, p. 137-163.
- ALMEIDA FILHO, Niemeyer; CORREA, Vanessa Petrelli. A CEPAL ainda é uma escola do pensamento? **Revista economia contemporânea**. Rio de Janeiro, v. 15, n. 1, p. 92-111, abr., 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-98482011000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 09 ago. 2020.
- ANDRADE, Rodrigo de Oliveira. Memórias que o fogo não apagou. **Pesquisa Fapesp**, São Paulo, v. 272, n. 19, p. 37-41, out. 2018. Disponível em:

https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2018/10/Pesquisa_272.pdf. Acesso em: 18 maio 2020.

ANTUNES, Manuel Azevedo. Pelos caminhos da Museologia em Portugal. Penedo: **Revista Iberoamericana de Turismo**, p. 142-156, out. 2015. Disponível em: <https://www.seer.ufal.br/index.php/ritur/article/download/2013/1522> Acesso em: 06 maio 2020.

ANZALDÚA, Glória. La conciencia de la mestiza / Rumo a uma nova consciência. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 704-719, dez. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300015&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 24 jun. 2020.

ARAÚJO, M. M.; BRUNO, M. C. O. **A memória do pensamento museológico contemporâneo**: documentos e depoimentos. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM/FFLCH/USP, 1995.

ARENTIN, Leopoldo; BAYER, Edson Carvalho. **Biléca**: o filho da Costa Esmeralda. Blumenau, SC: Nova Letra, 2006.

ASSMAN, Aleida. **Espaços de recordação**: formas e transformações da memória cultural. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

AZOCAR, Miguel; RUIZ, Rosario. Dra. Grete Mostny Glaser: pioneira de la museologia chilena. **Museos**, Santiago, n. 17, p. 16-17, dez. 1993. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-349478.html>. Acesso em: 05 ago. 2020.

BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade**: A busca por segurança no mundo atual. Tradução de Plínio Dentzien. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. Morada de sonho, museu, pavilhão termal. In: **Passagens** (v. 2). trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Irene Aron. Belo Horizonte: UFMG, 2018, p. 685-700.

BENJAMIN, Walter. Espaços que suscitam sonhos, museus, pavilhões de fontes hidrominerais. **Revista do Patrimônio**, Brasília, n. 31, p. 133-147, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: Magia e Técnica, Arte e Política. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 22, n. 44, p. 289-321, dez. 2009. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862009000200001&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 07 maio 2020.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila *et al.* Belo Horizonte: editora UFMG, 2013.

BOGADO, Diana. Museu das Remoções da Vila Autódromo: Resistência criativa à construção da cidade neoliberal. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 54, n. 10, p. 3-27, 2017.

BOMBINHAS (Município). Lei Complementar nº 106, de 23 de dezembro de 2009. Dispõe sobre o perímetro urbano, o zoneamento, uso e ocupação do solo urbano do Município de Bombinhas e dá outras providências. Bombinhas, SC,

23 dez. 2009. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/sc/b/bombinhas/lei-complementar/2009/10/106/plano-de-zoneamento-uso-e-ocupacao-do-solo-bombinhas>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BOMBINHAS (Município). Lei Complementar nº 367, de 10 de dezembro de 2021. Dispõe sobre a revisão de diretrizes para o perímetro, o zoneamento, uso e ocupação do solo urbano do Município de Bombinhas e dá outras providências. Bombinhas, SC, 10 dez. 2021. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/plano-de-zoneamento-uso-e-ocupacao-do-solo-bombinhas-sc>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BOMBINHAS (Município). Lei Orgânica, de 08 de outubro de 2001. Lei Orgânica do Município de Bombinhas. Bombinhas, SC, 08 out. 2001. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/lei-organica-bombinhas-sc>. Acesso em: 25 abr. 2022.

BOTERO, Juliana Campuzano. El museo comunitario de San Jacinto, Bolívar. Tejiendo pasado en la valoración del presente. **Baukara**, Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina. Bogotá, n. 4, p.22-33, nov. 2013.

BRASIL. Decreto n. 6.226, de 4 de outubro de 2007. Institui o Programa Mais Cultura. **Portal da legislação: Leis ordinárias**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2007/Decreto/D6226.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências.. **Diário Oficial da União**. Brasília, DF, 15 jan. 2009. p. 1. Disponível em: <https://legislacao.presidencia.gov.br/atos/?tipo=LEI&numero=11904&ano=2009&ato=c81gXVE90dVpWTed2>. Acesso em: 03 fev. 2021.

BRITTO, Clovis Carvalho; SANTOS JUNIOR, Roberto Fernandes dos. Hugues de Varine, singular e plural: memórias sobre museologias comunitárias. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi**. Ciências Humanas, Belém, v. 13, n. 2, p. 465-469, ago. 2018. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1981-81222018000200465&lng=pt&nrm=iso>. acessos em: 01 set. 2020.

BRULON, Bruno. Os objetos de museus, entre a classificação e o devir. **Informação & Sociedade: Estudos**, v. 25, n. 1, p. 37, 29 jan. 2015.

BURÓN DÍAZ, Manuel. Los museos comunitarios mexicanos en el proceso de renovación museológica. **Revista de Indias**, v. 72, n. 254, p. 177–212, 2012. Disponível em: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/890>. Acesso em: 3 jul. 2020.

CAMPOS, Marcio D'Oliveira. A Arte de Sulear-se. In: SCHEINER, Teresa Cristina (org.) **Interação Museu-Comunidade para a Educação Ambiental**. Rio de Janeiro: UNI-RIO/TACNET, 1991, pp. 59-61. Disponível em: <https://sulear.com.br/beta3/wp-content/uploads/2017/03/CAMPOS-M-D-A-Arte-de-Sulear-1-1991A.pdf> acesso em: 22 out. 2020.

CAMPOS, Marcio D'Oliveira. Paulo Freire adere ao SULear: Extratos de Paulo Freire e Ana Maria "Nita" Freire sobre SULear. Disponível em: http://www.sulear.com.br/textos/p_freire_sulear.pdf Acesso em: 20 out. 2020.

CARLAN, Claudio Umpierre. Os Museus e o Patrimônio Histórico: uma relação complexa. **Historia**, v. 27, n. 2, p. 75-88, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/his/a/ZMYTZstWXQmcpBJdz6fxtBQ/?lang=pt&format=pdf> Acesso em: 12 set. 2021.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. 2005. 339 f. Tese (Doutorado) – Curso de Educação, Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001465832>. Acesso em: 10 maio 2019.

CARUSO, Danilo Spinola. **Decifrando a Revolução Bolivariana**: estado e luta de classes na Venezuela contemporânea. 2017. 500 f. Tese (Doutorado), Curso de História, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <https://www.historia.uff.br/stricto/td/1907.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2020.

CARVALHO, Ana. Em torno da definição de museu do ICOM: lições a partir de Quioto. 2019. Disponível em: <https://www.patrimonio.pt/post/em-torno-da-defini%C3%A7%C3%A3o-de-museu-do-icom-li%C3%A7%C3%B5es-a-partir-de-quioto>. Acesso em: 05 abr. 2021.

CARVALHO, Marco Antonio Batista. Paulo Freire e o exílio no Chile: uma contribuição recíproca para uma visão de mundo. **Revista Educere et Educare**, Cascavel, v. 4 n. 7, p. 191-201, jan. /jun. 2009. Disponível em: <http://e-revista.unioeste.br/index.php/educereeteducare/article/view/3253/2566> acesso em: 08 jun. 2020.

CASTRIOTA, Leonardo. UNESCO/ICOMOS. *In*: CARVALHO, Aline; MENEGUELLO, Cristina (Org.). **Dicionário temático de patrimônio**: debates contemporâneos. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020. p. 101-105.

CEPAGRO. **Engenho É Patrimônio**: Inventário Cultural dos Engenhos de Farinha do Litoral Catarinense. Florianópolis: CEPAGRO, 2019.

CHAGAS, Mario de Souza; PIRES, Vladimir Sybilla (Org.). **Território, museus e sociedade**: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

CHAGAS, Mario. Memória e Poder: dois movimentos. **Cadernos de sociomuseologia**, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. n. 19, p. 43- 81, 2002. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/367> acesso em 31 mar. 2021

CHAGAS, Mário. Memória política e política de memória. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (org.). **Memória e Patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, DP&A, 2003.

CHAGAS, Mario. Seminário Regional da UNESCO Sobre a Função Educativa dos Museus (1958): sessenta anos depois. *In*: CHAGAS, Mario; RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri (org.). **A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da UNESCO**. Rio de Janeiro: Museu da República, p. 10-33, 2019.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). **Cadernos do CEOM** - Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina, Chapecó, v. 27, n. 41, p. 9-22, dez. 2014.

CHAGAS, Mario; RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri (org.). **A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da UNESCO**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019.

CHIOVATTO, Milene. Debates sobre a definição de museu: conferência geral do ICOM 2019. 2019. Disponível em: <http://repensandomuseus.blogspot.com/2019/11/debates-sobre-definicao-de-museu.html>. Acesso em: 26 nov. 2020.

CHOAY, Françoise. **A Alegoria do Patrimônio**. São Paulo: Estação Liberdade; Ed. Unesp, 2001.

CHUVA, Márcia R. Romeiro. Fundando a Nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 313-333, jul./dez. 2003.

CHUVA, Márcia. Para descolonizar museus e patrimônio: refletindo sobre a preservação cultural no Brasil. *In*: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano (org.). **90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2013. p. 195-208.

CLIFFORD, James. Museologia e Contra-história: viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. *In*: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario. **Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 254-304.

CNPQ. **Pioneiras da Ciência no Brasil**. 2 ed. Disponível em: <http://cnpq.br/pioneiras-da-ciencia-do-brasil2>. Acesso em: 17 maio 2020.

COLLAÇO, Vera; FLORES, Maria B.R.; LEHMKUHL, Luciene. **A casa do Baile: Estética e modernidade em Santa Catarina**. Florianópolis: Fundação Boiteux, 2006.

CONSELHO NACIONAL DE ARQUIVOS. **Classificação, temporalidade e destinação de documentos de arquivo; relativos às atividades-meio da administração pública**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2001. 156p. Disponível em: www.conarq.arquivonacional.gov.br, acesso em: 10 jan. 2023.

CONSTANÇA, João Paulo. M. A Evolução de conceitos entre as Declarações de Santiago e de Caracas. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 1, n. 1, p. 121-129, 1993.

CORREA, Marcela Krüger. **Das ilhas de lá à ilha de cá: a construção da identidade açoriana no litoral catarinense**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Florianópolis, 2017, 269 p.

COSTA, Karine Lima da. **Caminhos para a descolonização dos museus**: a questão da repatriação das antiguidades egípcias. 2019. 294 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/214370>. Acesso em: 20 abr. 2021.

CRUZ, Elba N. de Santa. O canto da farinha. *In*: SANTOS, Luciana Mendes (org.). **Lida do Engenho**: Farinha e tradição. Bombinhas/SC: Instituto Boimamão, 2021, p. 14-19.

CRUZ, Hellany. S. Brum. **Patrimônio Cultural e Turismo**: uma experiência etnográfica dos “saberes” e “fazeres” alimentares de Bombinhas/SC. Dissertação (Mestrado) Universidade do Vale do Itajaí, Programa de Pós-Graduação em Turismo e Hotelaria (PPGTH), 2014, 183f.

CRUZ, Henrique de Vasconcelos. **Era uma vez, há 60 anos atrás...**: o Brasil e a criação do Conselho Internacional de Museus. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus - ICOM-BR, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/3519747/Era_uma_vez_h%C3%A1_60_anos_atr%C3%A1s..._O_Brasil_e_a_cria%C3%A7%C3%A3o_do_Conselho_Internacional_de_Museus?auto=download. Acesso em: 04 jun. 2020.

CUERVO, Clara Isabel Botero. La construcción del museo comunitario de San Jacinto, Montes de María, Bolívar. **Boletín de historia y antigüedades**, Bogotá, v. 101, n. 859, jul./dez., p. 493-517, 2014. Disponível em: <http://www.academiahistoria.org.co/boletin/index.php/boletin859/article/view/74> acesso em 25 nov. 2019.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch'ixinakax utxiwa**: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

DAMASCENA, Marli. **Entrevista** (fev. 2022). Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Rio de Janeiro, RJ. 18 fev. 2022, arquivo .mp3 (1h05min).

DAGNINO, Evelina. Políticas culturais, democracia e projeto neoliberal. **Revista Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 45-65, 2005.

DAGNINO, Evelina; OLVERA RIVERA, Alberto J.; PANFICHI, Aldo (org.). **A disputa pela construção democrática na América Latina**. São Paulo: Paz e Terra; Campinas, SP: Unicamp, 2006.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. Princípios de base de uma nova museologia, 1984. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa v. 15, n. 15, p. 223-225, 1999.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes São Paulo: Perspectiva, 2009.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. Trad. Bruno B. Soares e Marília X. Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 2013.

DUARTE, Alice. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** - PPG-PMUS Unirio/MAST, v. 6, n. 2 p. 99-117, 2013.

Disponível em:
<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/248>
 8 acesso em: 09 abr. 2021.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. O Museu Nacional: ciência e educação numa história institucional brasileira. **Horizontes antropológicos**, Porto Alegre, v. 25, n. 53, p. 359-384, abril, 2019. Disponível em:
 <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832019000100359&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 18 maio 2020.

EMICIDA; GIL, Gilberto. **É tudo pra ontem** (2020). São Paulo: Laboratório Fantasma. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=qbQC60p5eZk&ab_channel=Emicida
 acesso em: 10 mar. 2023.

ENGENHO Zé Amândio: registro da história. Direção: Fernanda Nadir da Silva. Instituto Boimamão, 2021. (02:22min). Disponível em:
<https://youtu.be/6nBfU9clHVw> Acesso em: 09 mar. 2022.

ESCOBAR, Arturo. Cultura y diferencia: La ontología política del campo de Cultura y Desarrollo. **Revista Walekeru**, Gironda, n. 2, n.p., 2012. Disponível em: <https://dugi-doc.udg.edu/bitstream/handle/10256/7724/WALEKERU-Num2-p7-16.pdf?sequence=1&isAllowed=y> Acesso em: 20 abr. 2020.

ESCOBAR, Arturo. Desde abajo, por la izquierda, y con la Tierra: La diferencia de Abya Yala/Afro/Latino-América. In: ALIMONDA, Héctor; PEREZ, Catalina Toro; MARTÍN, Facundo. **Ecología política latinoamericana: pensamiento crítico, diferencia latinoamericana y rearticulación epistémica**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; México: Universidad Autónoma Metropolitana; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ciccus, 2017, p. 51-68.

ESCOBAR, Arturo. Territorios de diferencia: la ontología política de los “derechos al territorio”. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba, v. 35, p. 89-100, dez. 2015. Disponível em:
<https://revistas.ufpr.br/made/article/download/43540/27088> Acesso em: 13 abr. 2020.

ESPINOZA, César Picón. Museus e educação permanente (1972). In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa-Redonda de Santiago de Chile: 1972**. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibero Museos, 2012, p. 133-197.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas: origen y destino de la comunidad**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2003.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues. América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 23, n. 12, p. 30-42, dez. 2011. Disponível em: www.revistatopoi.org. Acesso em: 06 maio 2020.

FERNANDES, Tania Maria; COSTA, Renato Gama-Rosa. As comunidades de Manguinhos na história das favelas no Rio de Janeiro. **Tempo**, Niterói, v. 19, n. 34, p. 117-133, junho, 2013. DOI: <http://doi.org/10.5533/TEM-1980-542X2013173410>. Disponível em:
<https://www.arca.fiocruz.br/handle/icict/15373>. Acesso em: 31 Mar. 2020.

FERNÁNDEZ GUIDO, Héctor. **Mesa-Redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo**. Paris, UNESCO, 1973.

FERREIRA, Maria Cristina. **A eira, a roda e o tempo**. Jaraguá do Sul: Impressul, 2016.

FLORES, Maria Bernadete Ramos. **A farra do boi**: palavras, sentidos, ficções. Florianópolis: Ed. UFSC, 1997.

FONSECA, Maria Cecília Londres. **O Patrimônio em processo**: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2017.

FRANCO, Marielle. **UPP - A Redução da Favela a Três Letras**: uma análise da Política de Segurança Pública do Estado do Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Administração), Faculdade de Administração e Ciências Contábeis, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro. 2014, 136 p. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/handle/1/2166/Marielle%20Franco.pdf;jsessionid=D52E3F6254C953BD76DE8929978B51F3?sequence=1> acesso em 28 nov. 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da esperança**: um reencontro com a Pedagogia do oprimido. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 17. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 38, p. 49-66, jan. 2006. ISSN 2178-1494. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2266> . Acesso em: 30 Mar. 2019.

FRENTE DE MOBILIZAÇÃO DA MARÉ. Sobre a Frente, 2021. Disponível em: <www.frentemare.com> Acesso em: 20 jun. 2022.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos I. *In*: FREUD, Sigmund. **Edição Standard brasileira das Obras psicológicas Completas de Sigmund Freud**: Vol. IV. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FRIN, Raymonde. Museum: "for the benefit of the museums of the world." **Museum International**, Paris, v. 50, n. 197, p. 5-8, jan. 1998.

FRITSCH, Rosane. **Entrevista** [dez. 2020] concedida a Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 03 dez. 2020, arquivo .mp3 (28 min).

FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE CULTURA DE BOMBINHAS. **Inventário Turístico-Cultural de Bombinhas/SC**. Bombinhas, SC: Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas, 2013.

FUNDACIÓN TYPÁ. Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo / Laboratorio TyPA 2021 [Vídeo]. Buenos Aires, Argentina, 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U&t=1269s. Acesso em: 29 abril de 2021.

GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes**. Buenos Aires: Catálogos, 2001.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloisa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2003.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. Los usos sociales del patrimonio cultural. *In*: AGUILAR CRIADO, Encarnación. **Patrimonio etnológico**: Nuevas perspectivas de estudio. Andaluzia: Consejería de Cultura, 1999. p. 16-33.

GARCIA CANCLINI, Néstor. O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. **Revista do IPHAN**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 94-115, 1994. Disponível em:

<http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=RevIPHAN&pagfis=8429&url=http://docvirt.com/docreader.net#> Acesso em: 18 out. 2019.

GEDA, Alessandra. Santa Catarina tem alguns dos metros quadrados mais caros da região Sul. **Nd Mais**: Notícias de Santa Catarina, Florianópolis, 11 maio 2016. Disponível em: <https://ndmais.com.br/economia/santa-catarina-tem-alguns-dos-metros-quadrados-mais-caros-da-regiao-sul-do-pais/> Acesso em: 08 maio 2022.

GIL, Gilberto. Ministro da Cultura, Gilberto Gil, sobre o Programa Nacional Cultura, Educação e Cidadania - Cultura Viva, durante encontro com artistas em Berlim. 2004. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/discursos/-/asset_publisher/DmSRak0YtQfY/content/ministro-da-cultura-gilberto-gil-sobre-o-programa-nacional-cultura-educacao-e-cidadania-cultura-viva-durante-encontro-com-artistas-em-berlim-36714/10883>. Acesso em: 26 maio 2019.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. *In*: **Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GONÇALVES, Janice. **Figuras de valor**: patrimônio cultural em Santa Catarina. Itajaí: Casa Aberta, 2016.

GONÇALVES, Janice. O museu está morto. Viva o museu! [Debate]. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 10, n. 25, p. 515-522, jul./set. 2018. Disponível em: <http://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/viewFile/2175180310252018515/9414> Acesso em: 04 jul. 2020.

GONÇALVES, Janice. **Sombrios umbrais a transpor**: arquivos e historiografia em Santa Catarina no século XX. 2006. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. doi:10.11606/T.8.2006.tde-30012007-110719. Acesso em: 20 fev. 2021.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O templo e o fórum: reflexões sobre museus, antropologia e cultura. *In*: CHUVA, Márcia (org.). **A invenção do patrimônio**: continuidade e ruptura na constituição de uma política oficial de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN, 1995. p. 55-66.

GONÇALVES, José Reginaldo Santo. O mal-estar no patrimônio: identidade, tempo e destruição. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 28, p. 211–228, jan. 2015.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

GOUVEIA, Inês; PEREIRA, Marcelle. A emergência da Museologia Social. **Políticas Culturais em Revista**, Salvador, v. 9, n. 2, p. 726-745, jun./dez. 2016. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/16794> Acesso em: 10 jul. 2020.

GOUVEIA, Inês. Museus e performances de poder. **Revista Museu: cultura levada à sério**. n.p., maio, 2022. Disponível em: <https://revistamuseu.com.br/site/br/artigos/18-de-maio/18-maio-2022/14179-museus-e-performances-de-poder.html>. Acesso em 05 mar. 2023.

GUEDES, Maria Tarcila Ferreira. A Cooperação Intelectual no Fórum das Conferências Pan-Americanas. **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v. 3, n. 8, p. 1-14, jan./jun. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria/article/view/9468>. Acesso em: 05 maio 2020.

HAESBAERT, Rogério. Do corpo-território ao território-corpo (da terra): contribuições decoloniais. **GEOgraphia**, Niterói, v. 22, n. 48, p. 75-90, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/43100>. Acesso em: 30 jul. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HARTMANN, Luciana. A memória na pele: marcas corporais nas narrativas pessoais. In: **Gesto, palavra e memória: performances narrativas de contadores de causos**. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011. p. 203-228.

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. Trad.: José Carlos Reis. **Varia história**, Belo Horizonte, v. 22, n. 36, p. 261-273, jul./dez. 2006.

HEINICH, Nathalie. La fábrica del patrimonio. Apertura y extensión del corpus patrimonial: del gran monumento al objeto cotidiano. Trad. Diana Carolina Ruiz y Andrés Ávila Gómez. **Apuntes**, Bogotá, v. 27, n. 2, p. 8-25, jul./dez. 2014.

HOFFMANN, Carmen Arellano. El Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia como espejo de la Historia y sociedad peruana. **Revista Museos**, Santiago, Chile, v. 30, p. 25-34, jan. 2011. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/280925789_Peru_El_Museo_Nacional_de_Arqueologia_Antropologia_e_Historia_como_espejo_de_la_historia_y_sociedad_peruana. Acesso em: 18 maio 2020.

HOLLANDA, Gui de (org.). **Recursos educativos dos museus brasileiros**. Rio de Janeiro: Centro Brasileiro de Pesquisas Educacionais, 1958. Disponível em: <http://arquivohistorico.inep.gov.br/index.php/cbpe-m012p02-smuseusdobrasileseusrecursoseducativos-1958>. Acesso em: 12 agosto 2020.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras. Vinte anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas (1992) In: MATTOS, Marcelo & BRUNO, Cristina (org.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: ICOM Brasil, 1995. p. 61-66.

HUYSSSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas de memória. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. **En busca del futuro perdido**: Cultura y memoria en tiempos de globalización. México (DF): FCE e Instituto Goethe, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídias. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBGE. Bombinhas. **Panorama** [recurso eletrônico]. Disponível em: <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/sc/bombinhas.html>. Acesso em: 13 fev. 2021.

ICOM - International Council of Museums. ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote. 2019. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>. Acesso: 05 abr. 2021.

ICOM - International Council of Museums. Report of ICOM Kyoto 2019 General Conference: "Museums as Cultural Hubs: The Future of Tradition". Quioto: ICOM, 2020. Disponível em: <https://icom.museum/en/news/the-report-of-icom-kyoto-2019-is-out/> acesso em 15 abr. 2021.

ICOM - International Council of Museums. Statutes: as amended and adopted by the extraordinary general assembly on 9th june 2017. Paris: **ICOM**, 2007. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_EN.pdf. Acesso em: 05 abr. 2021.

ICOM. History of ICOM (1946-1996). Paris: International Council of Museums, 1998. Disponível em: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/History_of_ICOM__1946-1996_-2.pdf Acesso em: 15 jun. 2020.

ICOM; ORCALC. Declaração de Caracas, 1992. In: MATTOS, Marcelo & BRUNO, Cristina (org.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo**: documentos e depoimentos. São Paulo: ICOM Brasil, 1995, p. 67-83.

INSTITUTO BOIMAMÃO. Escola da Terra. s/d. Disponível em: <http://www.engenhodosertao.com.br/engenho/servico/escola-da-terra>, acesso 02 set. 2018.

INSTITUTO BOIMAMÃO. **Livro da Vida**. Bombinhas, SC: Instituto Boi Mamão (Artesanal), 2008a.

INSTITUTO BOIMAMÃO. **Livro da Vida** (Digital). Bombinhas, SC: Instituto Boi Mamão, 2008b. Disponível em: https://issuu.com/engenhodosertao/docs/livro_da_vida acesso em: 28 set. 2018.

INSTITUTO BOIMAMÃO. Preservação de engenho de farinha centenário e criação do museu histórico na comunidade de Bombinhas – SC. Projeto enviado ao MinC. Acervo Instituto Boimamão, 1998.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Trad. Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JEUDY, Henri-Pierre. **Memórias do Social**. Trad. Márcia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1990.

JOFFILY, Mariana. A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos. **Topoi**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 58-80, mai./ago. 2018. Disponível em: www.revistatopoi.org. Acesso em: 06 maio 2020.

KIEFER, Flávio. Arquitetura de Museus. **Revista Arqtexto** da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, v. 1, p. 12-25, 2001. Disponível em: https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_1/1_Kiefer.pdf. Acesso em: 25 mar. 2021.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Trad. Markus Hediger. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC Rio, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Trad. Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUCRio, 2006.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LA FUENTE, José Alberto. Salvador Allende, por la democracia y el socialismo. **Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud**. Manizales, Colombia, vol. 9 n. 2, p. 1009-1018, jul./dez. 2011.

LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber**: eurocentrismo e ciências sociais. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO, 2005. (Perspectivas latinoamericanas, Colección Sur Sur)

LEAL, João. A circulação da memória: os açorianos em Santa Catarina. In: CLETISON, Joi (org). **Colóquio NEA 30 anos de história**: preservando a herança cultural açoriana em Santa Catarina. Florianópolis: NEA/UFSC, 2016, p. 77-89.

LERSCH, T. M.; OCAMPO, C. C. **Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios**. Sucre, Bolivia: Artes Gráficas Sagitario, Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF), 2009.

LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. El museo comunitario: un espacio para el ejercicio del poder comunal. In: ARRIETA URTIZBEREA, Iñaki (org.) **Activaciones patrimoniales e iniciativas museísticas**: ¿por quién? Y ¿para qué? Bilbao: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, p. 115-128, 2008.

LERSCH, Tereza Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história? In: **Anais** Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, Kansas City, Missouri, 2004. disponível em: <https://bibliotextos.files.wordpress.com/2011/12/o-conceito-de-museu-comunitc3a1rio.pdf> Acesso: 21 jul. 2019.

LEWIS, Geoffrey. The Universal Museum: a Special Case?. **ICOM News: Focus**, n. 1, p. 3, 2004. Disponível em:

https://web.archive.org/web/20151123001156/http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-1/ENG/p4_2004-1.pdf acesso: 20 abril 2020.

LIMA, André Luiz da Silva Lima; PÉRISSE, André R. Santos; et al. Covid-19 nas Favelas: cartografia das desigualdades. *In*: MATTA, Gustavo Correa et al. (org.) **Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil**: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2021, p. 111-122.

LOPES, Maria Margareth. A favor da desescolarização dos museus. **Educação e Sociedade**, Campinas, n. 40, p. 443-455, dez. 1991.

LUCHTENBERG, Rosane. **Entrevista** [nov. 2020] concedida a Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 22 nov. 2020, arquivo .mp3 (2h02min).

LUCHTENBERG, Rosane. Ponto de Cultura Escola da Terra Engenho do Sertão. 2011. Disponível em: <http://www.engenhodosertao.com.br/engenho/servico/ponto-de-cultura-escola-da-terra-engenho-do-sertao> Acesso 02 set. 2018.

LUCHTENBERG, Rosane. Resgatando a memória de Bombinhas. *Gazeta de Bombinhas* (Recortes). Bombinhas, n.p., 1995.

LUCHTENBERG, Rosane; ESTIVALLET, Patrícia. **Bombinhas na minha lembrança**. Bombinhas, SC: Instituto Boimamão, 2019.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto. *In*: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (org.). **El giro decolonial**: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores, p. 127-167, 2007.

MARTÍN BARBERO, Jesús. **El futuro que habita la memoria**. Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, 2000. Disponível em: <https://esjatologico.files.wordpress.com/2010/09/el-futuro-que-habita-la-memoria2.pdf> Acesso em: 07 abr. 2020.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In*: RAVETTI, Graciela; ARBAX, Márcia (org.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: UFMG, Poslit, p. 69-91, 2002.

MATOS, Felipe; KIPNIS, Renato; LIMA, I Ilza Carla Favaro de. O chinelo do Museu do Ipiranga - USP: acervo, memória e poder. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 14, n. 37, p. e0401, 2022. DOI: 10.5965/2175180314372022e0401. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180314372022e0401> . Acesso em: 5 mar. 2023.

MATTA, Gustavo Correa; SOUTO, Ester Paiva. A Covid-19 no Brasil e as Várias Faces da Pandemia: apresentação. *In*: MATTA, Gustavo Correa et al. (org.) **Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil**: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2021, p. 15-26.

MBEMBE, Achille. The power of the archives and its limits. *In*: HAMILTON, Carolyn. **Refiguring the archive**. Ciudad del Cabo: David Phillip, 2002, p. 19-24. Disponível em:

https://sites.duke.edu/vms565s_01_f2014/files/2014/08/mbembe2002.pdf
Acesso em: 09 jul. 2020.

MENDES, Ricardo A. S. 40 anos do 11 de Setembro: o golpe militar no Chile. **Revista Estudos Políticos**. Rio de Janeiro, n. 7, p. 172-190, dez. 2013. Disponível em: <http://revistaestudospoliticos.com/>, Acesso em: 08 agosto 2020.

MÉNDEZ LUGO, Raúl A. Mapa situacional de los Museos Comunitarios de México. México: UNESCO, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/4580623/MAPA_SITUACIONAL_DE_LOS_MUSEOS_COMUNITARIOS_EN_M%C3%89XICO_UNESCO_M%C3%89XICO acesso em: 03 jan. 2019.

MÉNDEZ LUGO, Raúl A. Teoría y método de la nueva museología en México. Antecedentes. In: **Gestión del patrimonio y participación social**. Ciudad de México, INAH, p. 40-49, 2006.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A História, Cativa da Memória? Para um Mapeamento da Memória no Campo das Ciências Sociais. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 34, p. 9-23, dez. 1992. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i34p9-23>, Acesso 20 ago. 2018.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento). **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, n. 1, p. 207-222, 1993.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, n. 2, p. 9-42 jan./dez. 1994.

MENESES, Ulpiano Toledo B. de. O campo do patrimônio cultural: uma revisão de premissas. In: SUTTI, Weber (Coord.). **I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: sistema nacional de patrimônio cultural – desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão**. Brasília, DF: Iphan, p.25-39, 2012. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/4%20-%20MENESES.pdf> acesso em: 14 nov. 2021.

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais, projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Trad. Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial**. Trad. Silvia Jawerbaun e Julieta Barba. Barcelona: Ed. Gedisa, 2007.

MINISTÉRIO DA CULTURA. **Cultura Viva: Programa Nacional de Cultura, Educação e Cidadania**. Brasília, MINC, 2005. Disponível em: <http://iberculturaviva.org/publicacoes/artigos/>, acesso 08 jul. 2016.

MINON, Movimento Internacional por uma Nova Museologia. Estatuto, Lisboa, 1985. Disponível em: http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198503503.pdf acesso em 15 mar. 2019.

MORALES, Margarita Lázaro. Relato concedido à Red de Museo Comunitários de América. RED DE MUSEOS COMUNITÁRIOS DE AMERICA. XX Aniversario: Red de Museos Comunitarios de América. Orígenes y caminar colectivo. Museo Comunitario Boruca, Costa Rica. 27 de jul. 2020. (Vídeo) Facebook: Red de Museos Comunitarios de América. Disponível em: <https://web.facebook.com/109727170740058/videos/3452298554801483>

Acesso em: 04 agosto 2020.

MORENO, Arlinda B.; MATTA, Gustavo Corrêa. Covid-19 e o Dia em que o Brasil Tirou o Bloco da Rua: acerca das narrativas de vulnerabilizados e grupos de risco. *In*: MATTA, Gustavo Correa et al (org.) **Os impactos sociais da Covid-19 no Brasil: populações vulnerabilizadas e respostas à pandemia**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2021, p. 41-50.

MORLEY, Grace L. McCann. Museums in Latin America. **Museum**, Paris, UNESCO, v. XII, n. 4, p. 263-271, 1959.

MOSTNY GLASER, Grete. El desarrollo y la importancia de los museos en el mundo contemporáneo. **Noticiário Mensual del Museo Nacional de Historia Natural**, Santiago, Chile, n. 190-191, p. 3-4, maio-jun., 1972.

MUSEO COMUNITARIO SAN JACINTO. **Salas**: La tradición artesanal. 2014. Disponível em: <https://www.museocomunitariosanjacinto.com/tradicion-artesanal>. Acesso em: 28 maio 2019.

MUSEU DA MARÉ (Rio de Janeiro). Manifesto a favor do Museu da Maré. **Biblioo**: cultura informacional. Rio de Janeiro, 08 dez. 2014. Disponível em: <https://biblioo.info/manifesto-a-favor-do-museu-da-mare/>. Acesso em: 25 abr. 2022.

MUSEU DA MARÉ. **Os 12 tempos da Maré (exposição)**. Rio de Janeiro: Museu da Maré, 2006.

MUSEU NACIONAL. **Museu Nacional Vive**. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 2022. Disponível em: <https://museunacionalvive.org.br/>. Acesso em: 09 fev. 2023.

MUSEUM, Paris, UNESCO, v. XII, n. 4, 1959. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000010894/PDF/010894qaao.pdf.multiple>. Acesso em : 05 set. 2019.

MUSEUM, Paris, UNESCO, vol. XXV, n. 3, 1973. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127362/PDF/127362engo.pdf.multiple>. Acesso em: 05 set. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *In*: **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez. 1993.

NÚÑEZ, Angélica. Resignificaciones y reapropiaciones del patrimonio cultural. **Baukara** - Bitácoras de antropología e historia de la antropología en América Latina. Bogotá, n. 4, p. 6-21, nov. 2013. Disponível em: http://www.humanas.unal.edu.co/baukara/files/1914/5506/3779/Baukara_4.pdf. Acesso em: 29 maio 2019.

OLIVEIRA, Cinthia Maria Rodrigues. Apresentação. *In: IBRAM; OEI. Pontos de Memória: metodologias e práticas em museologia social*. Brasília (DF): Phábrica, p. 8-11, 2016.

OLIVEIRA, Luiz Antônio de; SILVA, Claudia Rose Ribeiro; VIEIRA, Antônio Carlos Pinto (org.). **A Maré em 12 tempos**. Rio de Janeiro: CEASM, Espirógrafo, 2020.

OPOKU-AGYEMANG, Kwame. Declaration on the Importance and Value of Universal Museums: Unique Failure of an Arrogant Imperialist Project. **Modern Ghana**, 27 de janeiro de 2013. Disponível em: <https://www.modernghana.com/news/441891/declaration-on-the-importance-and-value-of-univers.html> Acesso em: 20 abril 2021.

PAGANO, Nora. La cultura histórica argentina en una perspectiva comparada. La gestión de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos durante las décadas de 1940 y 1990. **Tarea**, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 43-57, 2014.

PANDOLFI, Dulce; GRYNSPAN, Mário. **A favela fala**. Rio de Janeiro, FGV, 2003.

PAOLI, Maria Célia Pinheiro Machado. Memória , história e cidadania: o direito ao passado. **Direito a Memória: Patrimônio Histórico e Cidadania**. Tradução . São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1992. Disponível em: <http://gpaf.info/dtd/ArgPerm/MCPaoli.pdf> Acesso em: 08 dez. 2022.

PEIXOTO, PAULO . O patrimônio e seus demônios nas sociedades contemporâneas. **Boletim Campineiro de Geografia** , v. 6, p. 289-302, 2016.

PEREGRINO, Miriane. De dentro da Maré: ato contra o despejo do museu da maré movimenta a avenida Brasil. **Agência de Notícias das Favelas**. Rio de Janeiro, 22 out. 2014. Disponível em: <https://www.anf.org.br/de-dentro-da-mare-cronica-da-caminhada-da-resistencia-em-defesa-do-museu-da-mare/>. Acesso em: 29 maio 2022.

PEREGRINO, Miriane. Museu da Maré comemora 10 anos. **O Cidadão do Bairro da Maré**. Rio de Janeiro, 08 maio 2016. Disponível em: <https://jornalocidadao.net/museu-da-mare-completa-10-anos/>. Acesso em: 29 maio 2022.

PÉREZ CASTELLANOS, Leticia. Un Modelo Analítico Holístico para un Museo Integral. **ICOFOM Study**. Paris, Vol. 50-1 | 2022, p. 108-123. Disponível em: <http://journals.openedition.org/iss/4234> Acesso em: 20 fev. 2023.

PEREZ CATELLANO, Letícia. Los públicos de museos en la era COVID-19. **Conectando audiencias: revista de gestión cultural, marketing y desarrollo de audiencias**. Madrid: Asimétrica Gestión Cultural SL. N. 4 ano 2021. P. 6-13, 2021.

PÉREZ CASTELLANOS, Leticia. La Casa del Museo (1972-1980): una comunidad de práctica en clave femenina. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, v. 5, n. 14, p. 740-757, 29 jun. 2020.

PHELAN, John L. El origen de la idea de Latinoamérica. *In: Ideas en torno de Latinoamérica*. México: UNAM/ Unión de Universidades de América Latina, 1986. p. 441-455.

PIAZZA, Walter Fernando. **A epopéia açórico-madeirense: 1747- 1756**. Florianópolis: Ed. da UFSC; Ed. Lunardelli, 1992.

PINHEIROS, Suel. Vivi muito disso aí ainda com meu pai. *In*: SANTOS, Luciana Mendes (org.). **Lida do Engenho**: Farinha e tradição. Bombinhas/SC: Instituto Boimamão, 2021, p. 7-13.

PIRES, Débora de Oliveira (org.). **200 anos do Museu Nacional**. Rio de Janeiro: Associação Amigos do Museu Nacional, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3 p. 3-15, 1989.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. *In*: **Enciclopédia Einaudi, v. 1 - História-Memória**. Lisboa: Einaudi, 1984. p. 51-86. Disponível em: [http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20\(1984b\).pdf](http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20(1984b).pdf) . Acesso em: 28 jan. 2019.

PORTELLI, Alessandro. **História Oral como Arte da Escuta**. Trad. Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. Entre América e Abya Yala - tensões de territorialidades. **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba, n. 20, p. 25-30, jul./dez. 2009.

POULOT, Dominique. Cultura, História, valores patrimoniais e museus. **Varia História**, Belo Horizonte, vol. 27, n. 46, p. 471-480, jul/dez 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/ZnjRsFzTn7vcJbmx6ZKLsYL/?format=pdf&lang=pt> acesso em: 13 set. 2021.

POULOT, Dominique. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI**: Do monumento aos valores. Trad.: Guilherme J. de Freitas Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

PRADA, María Paola Rodríguez. Investigación y museo: museo de historia natural de Colombia 1822-1830. **Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas**, Bogotá, v. 5, n. 1, p. 87-108, jun. 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/47554656_INVESTIGACION_Y_MUSEO_MUSEO_DE_HISTORIA_NATURAL_DE_COLOMBIA_1822-1830. Acesso em: 18 maio 2020.

PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina no século XIX**: Tramas, telas e textos. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo; Bauru: Ed. da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

PRIOSTI, Odalice Miranda. **Memória, comunidade e hibridação**: museologia da libertação e estratégias de resistência. 2010. 245 f. Tese (Doutorado em Memória Social) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PRODANOV, Cleber Cristiano; BRUM, Camila et. Al (Org.). **Aos seus pés**: Percorrendo a história do calçado. Novo Hamburgo (RS): Simples Assim, 2022.

PUEBLA ANTEQUERA, Maria Florência. Discursos curatoriales y representación del pasado en museos de América Latina. **Revista del Museo de Antropología**, Córdoba, Argentina, v. 8, n. 2, p. 239-250, dez. 2015. Disponível em:

<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/13052> acesso em: 15 agosto 2020.

QUIJADA, Mónica. Sobre el origen y difusión del nombre “América Latina” (o una variación heterodoxa en torno al tema de la construcción social de la verdad). **Revista de Indias**, Madri, v. 58, n. 214, p. 595-616, dez. 1998. Disponível em: <<http://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/749/819>>. Acesso em: 28 março 2020.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENEZES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p. 73- 117.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais - Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 117-142.

REAL, Regina Monteiro. **O Museu Ideal**. Belo Horizonte: Tip. Da Faculdade de Direito da Universidade de Minas Gerais, 1958. Disponível em: <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/12507> Acesso em: 12 agosto 2020.

RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMERICA. XX Aniversario: Red de Museos Comunitarios de América. Orígenes y caminar colectivo. Margarita Lázaro Morales, Museo Comunitario Boruca, Costa Rica. 27 de jul. 2020 (Vídeo) Facebook: Red de Museos Comunitarios de América. Disponível em: <https://web.facebook.com/109727170740058/videos/3452298554801483> Acesso em: 04 agosto 2020.

RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE AMÉRICA. **Red de Museos Comunitarios de América**. Disponível em: <https://www.museoscomunitarios.org/redamerica>. Acesso em: 18 nov. 2019.

RED DE MUSEOS COMUNITARIOS DE COLOMBIA (Antioquia). **Proclama de los integrantes de la Red de Museos Comunitarios de Colombia, 2012**. 2012. Disponível em: <http://museomulalo.over-blog.es/article-proclama-de-los-integrantes-de-la-red-de-museos-comunitarios-de-colombia-2012-103609115.html>. Acesso em: 18 abr. 2020.

REDE DE MUSEOLOGIA SOCIAL DO RIO DE JANEIRO (Rio de Janeiro). **Memória da I Reunião de Articulação Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro**. Museu da República, 23 de novembro de 2013. 2013. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1ydb1qbSDAYzTdW7XdhC9yAsv8UfQkZwU/view>. Acesso em: 22 mar. 2020.

RETAMAR, Roberto Fernández. **Todo Caliban**. Bogotá: ILSA, 2005.

RIBEIRO, Adelia Miglievich. Revisitando o Museu Nacional e a história da Antropologia no Brasil pelas mãos de Heloísa Alberto Torres. **Política & Sociedade**, Florianópolis, v. 18, n. 41, p. 27-59, 23 set. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/politica/article/view/2175-7984.2019v18n41p27> acesso em: 01 set. 2020.

RIBEIRO, António Pinto. Podemos descolonizar os museus? In: RIBEIRO, António Souza; RIBEIRO, Margarida Calafate. **Geometrias da Memória**:

Configurações Pós-Coloniais. Porto: Edições Afrontamento; Centro de Estudos Sociais, 2016. p. 95-110.

RIBEIRO, Darcy. **A América Latina existe?** Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Brasília, DF: Editora UnB, 2010.

RIBEIRO, José Alberto. Sobre a proposta da nova definição de Museu. 2019. Disponível em: <https://icom-portugal.org/2019/09/10/sobre-a-proposta-da-nova-definicao-de-museu/?fbclid=IwAR009vQyOblzq23kuqteqAYo-aad-bxGAmvcW-VQrwk9p3N0sKcAalpvokk>. Acesso em: 04 maio 2021.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história e o esquecimento**. Trad. Alain François (et al.). Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Trad. Constança M. Cesar. Campinas, São Paulo: Papirus, vol. 1 e 2, 1994.

RIVIÈRE, Georges Henri. Seminário Regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus (1958). In: CHAGAS, Mario; RODRIGUES, Marcus Vinícius Macri (org.). **A função educacional dos museus: 60 anos do Seminário Regional da UNESCO**. Rio de Janeiro: Museu da República, 2019. p. 163-303.

RIVIÈRE, Georges Henri. **Seminario Regional de la UNESCO sobre la Función Educativa de los Museos, 7-30 de septiembre de 1958: informe**. Paris: UNESCO, 1961. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000133845/PDF/133845spao.pdf.multipage>. Acesso em: 8 ago. 2018.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe: a história, o presente, o contemporâneo**. Trad. Fernando Coelho, Fabrício Coelho. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

RUFER, Mario. La temporalidad como política: nación, formas de pasado y perspectivas poscoloniales. **Memoria y Sociedad**, Bogotá, v. 14, n. 28, p. 11-31, 2010. Disponível em: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/memoysoiedad/article/view/8247>. Acesso em: 23 jul. 2020.

SALUSTRIANO, Humberto. Tempo do Trabalho. In: OLIVEIRA, Luiz Antônio de; SILVA, Claudia Rose Ribeiro; VIEIRA, Antônio Carlos Pinto (org.). **A Maré em 12 tempos**. Rio de Janeiro: CEASM, Espirógrafo, 2020, p. 88-99.

SANTA CATARINA. **Coronavírus: Boletim Epidemiológico**. Santa Catarina: Governo do Estado de Santa Catarina, 26 abril de 2020. Disponível em: <https://www.coronavirus.sc.gov.br/boletins/>. Acesso em: 04 jun. 2022

SANTA CATARINA, FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Relatório do Cadastro Catarinense de Museus**. Florianópolis: Edições FCC, 2021.

SANTA CATARINA, FUNDAÇÃO CATARINENSE DE CULTURA. **Impacto da pandemia da COVID-19 nas instituições museológicas catarinenses**. Florianópolis: Edições FCC, 2022.

SANTOS, Fabio Luis Barbosa dos. Atualidade da noção de América Latina: diálogo crítico com Leslie Bethell. **Revista Eletrônica da ANPHLAC**, São Paulo, n. 21, p. 261-297, jul./dez. 2016. Disponível em: <http://revista.anphlac.org.br>. Acesso em: 27 abr. 2020.

SANTOS, Luciana Mendes dos. **Uma política de mobilização e encantamento social: os pontos de cultura como política pública em Santa Catarina** (2004-2014). Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2018. 200 p.

SANTOS, Luciana Mendes dos (org.). **Lida do Engenho: Farinha e tradição**. Bombinhas/SC: Instituto Boimamão, 2021.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. **Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu**. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2007. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4201326/mod_resource/content/1/Maria%20C%C3%A9liaT.%20M.%20Santos%20-%20Museu%20e%20Educa%C3%A7%C3%A3o_conceitos%20e%20m%C3%A9todos.pdf Acesso em: 11 dez. 2019.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce a Academia SPHAN. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 24, p. 77-95, 1996.

SANTOS, Milton. O retorno do território. **Observatório Social de América Latina**. Buenos Aires, n. 16, p. 255-261, jan./abril 2005. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/osal/osal16/D16Santos.pdf> Acesso em: 31 jul. 2020.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **A escrita do passado em Museus Históricos**. Rio de Janeiro: Garamond, MinC, IPHAN, DEMU, 2006.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Os Museus Brasileiros e a Constituição do Imaginário Nacional. **Sociedade e Estado**, Brasília, v. 15, n. 2, p. 271-302, 2000.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, v. 19, n. 19, p. 99-119, 2002.

SANTOS, Suzy da Silva. **Ecomuseus e Museus Comunitários no Brasil: Estudo Exploratório de Possibilidades Museológicas**. São Paulo, 2017. 764 f. Dissertação (Mestrado em Museologia). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia, Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/103/103131/tde-13122017-091321/publico/SuzySantosREVISADA.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2019.

SAVIANI, Dermeval. **História das ideias pedagógicas no Brasil**. 2. ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2008.

SCHAFFNER, Fabio. Com negócios na mira da Polícia Federal, império Torrealba definha em Bagé. **Gazeta Zero Hora**. Porto Alegre, 18 maio 2018. Política. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/politica/noticia/2018/05/com-negocios-na-mira-da-policia-federal-imperio-torrealba-definha-em-bage-cjhb5h86y099801qosbka4kmc.html>. Acesso em: 29 maio 2022.

SCHEINER, Tereza Cristina. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas**,

Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, abr. 2012. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=394034995003>. Acesso em: 08 set. 2019.

SHAKESPEARE, William. **A Tempestade**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

SILVA, André Fabrício. Pandemia, museu e virtualidade: a experiência museológica no “novo normal” e a resignificação museal no ambiente virtual. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 29, p. 1-27, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/rBXwZLHBk9TxRfXd9FyDjzS/>. Acesso em: 11 fev. 2023.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. **Maré: a invenção de um bairro**. 2007. 239 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Profissionalizante em Bens Culturais e Projetos Sociais, Programa de Pós-graduação em História Política e Bens Culturais – PPHPBC, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/themes/Mirage2/pages/pdfjs/web/viewer.html?file=http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/bitstream/handle/10438/2122/CPD-OC2006ClaudiaRoseRibeirodaSilva.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 12 fev. 2019.

SILVA, Claudia Rose Ribeiro. Os tempos da Maré. *In*: OLIVEIRA, Luiz Antônio de; SILVA, Claudia Rose Ribeiro; VIEIRA, Antônio Carlos Pinto (org.). **A Maré em 12 tempos**. Rio de Janeiro: CEASM, Espirógrafo, 2020, p. 37-45.

SILVA, Eliane Souza. **A ocupação da Maré pelo Exército brasileiro: percepção de moradores sobre a ocupação das Forças Armadas na Maré**. Rio de Janeiro: Redes da Maré, 2017.

SILVA, Rosa Geralda da. Ratoeira é um verso que a gente tira. *In*: SANTOS, Luciana Mendes (org.). **Lida do Engenho: Farinha e tradição**. Bombinhas/SC: Instituto Boimamão, 2021, p. 26-30.

SILVA, Yolanda Flores; CHRISTOFFOLI, Angelo Ricardo; LIMA, Felipe B. Cunha; DAZZI, Rudnei C. Scaranto. **Diário de memórias: museu comunitário Engenho do Sertão**. Florianópolis: Infinita Leitura, Ed. Personnalité, 2017.

SOARES, Bruno César Brulon. Entre o reflexo e a reflexão: por detrás das cortinas da performance museal. *In*: AMBROCY, Gladys B.; REIS, Maria Amélia G. de Souza; SCHEINER, Tereza C. M. (org.). **Documentos de trabalho do 21º Encontro Regional ICOFOM LAM 2012: Termos e conceitos da museologia – museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral**. Rio de Janeiro: UFRJ, MAST; 2012. p. 192-04.

SOARES, Bruno César Brulon. CONFERÊNCIA: O Museu Integral-Integrado: que descolonização para os museus da América Latina?. **XV Conferência do Museu Chileno: Conferência ICOM Chile, 2020**. Disponível em: <https://www.icom.org.br/?p=2081>. Acesso em 12 jan. 2023.

SOUZA, Luciana Christina Cruz e. Museu integral, museu integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 28, p. 1-21, 2020.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra R. G. Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. ¡Presente! La política de la presencia. **Investigación Teatral**, v. 8, n. 12, p. 11-34, agosto-dez. 2017. Disponível em: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2550> Acesso em: 20 abril 2020.

TAYLOR, Diana. **¡Presente!** la política de la presencia. Trad. Ana Stevenson. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.

TERUGGI, Mario Egídio. The round table of Santiago (Chile). **MUSEUM**. Paris: UNESCO, v. XXV, n. 3, p. 129-133 1973.

TORRE, Michelle Márcia Cobra. Simón Bolívar entre a história, a memória e a ficção. In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL PENSAR E REPENSAR A AMÉRICA LATINA, 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: PROLAM/ USP, 2016. p. 1-14. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/TORRE_SP11-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-latina.pdf. Acesso em: 10 maio 2020.

TRIGUEIROS, Francisco dos Santos. **Museus e educação**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1958.

TU VISSE!? Bombinhas: Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas, ed. 05, ano 1, julho, 2006. Semestral. Disponível em: <https://issuu.com/tuvisse/docs/tu-visse-edicao5>. Acesso em: 25 fev. 2022.

TU VISSE!? Bombinhas: Fundação Municipal de Cultura de Bombinhas, ed. 19, n. 1, set. 2015. Semestral. Disponível em: https://issuu.com/tuvisse/docs/scan_20160302_131349. Acesso em: 25 fev. 2022.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **De ideias a ações**: 70 anos da UNESCO. Trad. Guilherme Teixeira. Santos, SP: Editora Brasileira de Arte e Cultura; Paris: UNESCO, 2015.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Guía para la preparación individual de la mesa redonda sobre los museos**. Santiago de Chile, 1972. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000001846?posInSet=6&queryId=N-EXPLORE-87111d49-2e9b-4bdd-acd2-110936e06ac9> acesso: em 20 out. 2018.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo** [relatório]. Santiago de Chile, 1972. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000023679?posInSet=1&queryId=457de378-8284-4b49-ae4-123c5c7e7138> acesso: em 20 out. 2018.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Museum**: The Role of museums in education. Paris: UNESCO, v. XII, n. 4, 1959. Disponível em <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000010894> acesso em: 08 fev. 2019.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. **Museum: The Role of museums in today's Latin America**. Paris: UNESCO, v. XXV, n. 3, 1973. Disponível em: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000108368> Acesso em: 08 fev. 2019.

URIBARREN, María S. **A atuação da “Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos” da Argentina: sua intervenção no Conjunto Jesuítico da Igreja da Companhia de Jesus e da Residência dos Padres na cidade de Córdoba**. 2008. 228p. Dissertação (mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade de São Paulo. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, 2008.

VALLE, Juvencio del. Discurso de Abertura (1972). *In*: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa-Redonda de Santiago de Chile: 1972**. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, 2012. p. 112.

VARELA, Blanca. **Canto villano: poesía reunida, 1949-1994**. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

VARINE-BOHAN, Hugues de. A museologia se encontra com o mundo moderno (1984). *In*: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa-Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, p. 142, 2012.

VARINE-BOHAN, Hugues de. A Respeito da Mesa de Santiago. *In*: MATTOS, Marcelo & BRUNO, Cristina (org.). **A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo: documentos e depoimentos**. São Paulo: ICOM Brasil, 1995, p. 38-42.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Discurso de Hugues de Varine. *In*: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). **Mesa-Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, p. 114, 2012.

VARINE-BOHAN, Hugues de. Entrevista. *In*: **Os Museus no Mundo**. Trad. Luís Amaral. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 1979. p. 8-21, 70-81.

VARINE-BOHAN, Hugues de. **Raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Trad. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2012.

VAZ, Lílian Fessler (coord.). **História dos bairros da Maré: espaço, tempo e vida cotidiana no Complexo da Maré**. UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.

VAZ, Sergio. **A Poesia dos Deuses Inferiores: a biografia poética da periferia**. Taboão da Serra: Cooperifa, 2005.

VERSIANI, Maria Helena. “Patrimônio cultural: modos de ver e conhecer”. *In*: **Anais do VIII Seminário Nacional do Centro de Memória**. Unicamp: São Paulo, p. 1-16 2016.

VIEIRA, Aline Lúcia. **Entrevista** [nov. 2020]. Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Bombinhas, SC. 26 nov. 2020, arquivo .mp3 (47 min).

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. A Maré antes da Maré. *In*: OLIVEIRA, Luiz Antônio de; SILVA, Claudia Rose Ribeiro; VIEIRA, Antônio Carlos Pinto (org.). **A Maré em 12 tempos**. Rio de Janeiro: CEASM, Espirógrafo, 2020, p. 14-33.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Da memória ao museu: a experiência da favela da Maré. *In*: **Anais...** Encontro Regional de História, 12, ANPUH, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=303#creditos> Acesso em: 23 abr. 19.

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. **Entrevista número 1** [ago. 2021]. Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 25 agosto 2021, arquivo .mp3 (1h28min).

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. **Entrevista número 2** [set. 2021]. Entrevista concedida a Luciana Mendes dos Santos, Florianópolis, Rio de Janeiro (Entrevista realizada por plataforma virtual) 02 set. 2021, arquivo .mp3 (1h24min).

VIEIRA, Antônio Carlos Pinto. Tempo da casa. *In*: OLIVEIRA, Luiz Antônio de; SILVA, Claudia Rose Ribeiro; VIEIRA, Antônio Carlos Pinto (org.). **A Maré em 12 tempos**. Rio de Janeiro: CEASM, Espirógrafo, 2020, p. 78-87.

WALSH, Catherine (org). **Pedagogías decoloniales**. Prácticas Insurgentes de resistir, (re) existir y (re)vivir. Quito: Ediciones Abya-Yala, 2017.

WINN, Peter. **A Revolução Chilena**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 2010.