

PRÁTICAS DA HISTÓRIA

JOURNAL ON THEORY, HISTORIOGRAPHY,
AND USES OF THE PAST

N.º 19 (2024)





As normas de publicação podem ser encontradas em: <http://www.praticasdahistoria.pt/pt>.

PRÁTICAS DA HISTÓRIA

JOURNAL ON THEORY, HISTORIOGRAPHY,
AND USES OF THE PAST

N.º 19 (2024)

www.praticasdahistoria.pt

Práticas da História

Conselho Editorial

Alice Santiago Faria [CHAM – Centro de Humanidades (CHAM – NOVA FCSH/UAç)]

Ana Lucia Araujo [Department of History, Howard University]

Elisa Lopes da Silva [Instituto de História Contemporânea, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa / IN2PAST — Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território (IHC — NOVA FCSH / IN2PAST)]

Inês Nascimento Rodrigues [Centro de Estudos Sociais (CES-UC)]

José Miguel Ferreira [IHC — NOVA FCSH / IN2PAST]

José Neves [IHC — NOVA FCSH / IN2PAST]

Margarida Rendeiro [CHAM – NOVA FCSH/UAç e Universidade Lusfada]

Matheus Serva Pereira [Instituto de Ciências Sociais (ICS-ULisboa)]

Noemi Alfieri [CHAM – NOVA FCSH/UAç]

Pedro Martins [IHC — NOVA FCSH / IN2PAST]

Rui Lopes [IHC — NOVA FCSH / IN2PAST]

Sandra Ataíde Lobo [CHAM – NOVA FCSH/UAç]

Víctor Barros [IHC — NOVA FCSH / IN2PAST]

Conselho Científico

Alessandro Portelli [Università di Roma La Sapienza]

António M. Hespanha [Universidade Nova de Lisboa] †

Enzo Traverso [Cornell University]

Fernando Catroga [Universidade de Coimbra]

Fernando Rosas [Universidade Nova de Lisboa]

Francisco Bethencourt [King's College London]

Henrique Espada Lima [Universidade Federal de Santa Catarina]

João Luís Lisboa [Universidade Nova de Lisboa]

Lília Moritz Schwarcz [Universidade de São Paulo]

Luís Trindade [Universidade de Coimbra]

Maria de Lurdes Rosa [Universidade Nova de Lisboa]

Robert Rowland [ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa] †

Rui Bebiano [Universidade de Coimbra]

Sérgio Campos Matos [Universidade de Lisboa]

Simona Cerruti [École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris]

Verónica Tozzi [Universidad de Buenos Aires]

Composição de capa: Lais Pereira

Índice

Editorial

- Práticas colaborativas: repensando narrativas e processos de musealização 7
Rita Juliana Soares Poloni, Diego Lemos Ribeiro e Elizabete Mendonça

Artigos

- L’acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d’art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada 27
Jessica Minier
- De Museu Indígena Anízia Maria a Museu dos Povos Indígenas do Piauí: processos museológicos colaborativos, contra-narrativas e protagonismo político dos Tabajara e Tapuio – Itamaraty/PI 69
Anna Bottesi, Elayne da Silva Nascimento e Helane Karoline Tavares Gomes
- Encruzilhadas e itinerários da escrita multivocal de exposições no Museu Histórico Nacional: em favor de quê e/ou de quem? 105
Julia Nolasco de Moraes, Bruna Pinto Monteiro e Carolina de Oliveira Silva
- A coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt (Porto Alegre, RS): quando a musealização proporciona experiências colaborativas 149
Sibelle Barbosa da Silva e Vanessa Barrozo Teixeira Aquino
- “A casa da minha avó”. Uma exposição colaborativa sobre a história das baleias em Atouguia da Baleia 185
Nina Vieira, Raquel Janeirinho, Rui Venâncio e Cristina Brito

A musealização de um acervo fotográfico da Parada Livre: reflexões sobre gestão compartilhada do patrimônio <i>Ana Carolina Gelmini de Faria, Ana Celina Figueira da Silva, Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar e Marlise Maria Giovanaz</i>	217
<i>Áttä Edemi Jödö</i> : música e memória em um ritual de inauguração da casa redonda Ye'kwana <i>Pablo de Castro Albernaz</i>	249
Memorias y experiencias compartidas. Análisis de producciones expositivas realizados a partir de imágenes y objetos cotidianos <i>Luis Carlos Toro Tamayo e José Ignacio Henao Salazar</i>	279
Entrevista	
Histórias e memórias da floresta: entrevista com Davi Kopenawa Yanomami <i>Pablo de Castro Albernaz</i>	319
Recensões	
Nila Rodrigues Barbosa, <i>Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal</i> <i>Carolina Gomes Nogueira</i>	345
Antônio Bispo dos Santos, <i>A terra dá, a terra quer</i> <i>Henry Rafael Vallejo Infante</i>	355
Ailton Krenak, <i>Futuro ancestral</i> <i>Helena Thomassim Medeiros</i>	375
Davi Kopenawa y Bruce Albert, <i>A queda do céu</i> <i>Eliana Delgado González e João Victor Oliveira de Oliveira</i>	385

Editorial

Práticas colaborativas: repensando narrativas e processos de musealização

Rita Juliana Soares Poloni*, Diego Lemos Ribeiro** e Elizabete Mendonça***

Desde a década de 1960, diferentes áreas acadêmicas trazem a construção coletiva do conhecimento para o centro de seus debates. Nesse contexto, ganha especial relevo a confluência de diferentes narrativas, atores e visões de mundo para a construção científica. A história pública, a arqueologia comunitária e a museologia colaborativa são alguns dos campos nascidos desse movimento e suas práticas têm se entrelaçado em projetos voltados para demandas políticas e transformações sociais.

No campo da história, a emergência da chamada história pública, na década de 70 do século XX, nos Estados Unidos, aponta para o aprofundamento das transformações sociais e econômicas trazidas pelo capitalismo, e a consequente necessidade de inserção profissional de historiadores no mercado empresarial. Mas também revela a importância de engajamento de diferentes públicos com o conhecimento histórico ou, por outras palavras, com a apropriação pública da ciência. Nesse sentido, relaciona-se a temas tais como o da preservação histórica, da história oral, do patrimônio arqueológico, da museologia e das ciências arquivísticas¹.

* Rita Juliana Soares Poloni (rjspoloni@ufpel.edu.br).  <https://orcid.org/0000-0003-0544-4025>. Universidade Federal de Pelotas, Rua Coronel Alberto Rosa, 154 Centro, 96010-770 – Pelotas, RS, Brasil. ** Diego Lemos Ribeiro (diego.ribeiro@ufpel.edu.br).  <https://orcid.org/0000-0002-2433-4828>. Universidade Federal de Pelotas. *** Elizabete Mendonça (elizabete.mendonca@unirio.br).  <https://orcid.org/0000-0003-4913-1872>. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Av. Pasteur, 458, Prédio CCH, Urca – CEP: 22.290-240 – Rio de Janeiro, Brasil. 1 Marko Demantowsky, ed., *What Is Public History? International Perspectives* (Berlim: De Gruyter, 2018), <https://doi.org/10.1515/9783110466133-001>; Andrew Hurley, *Beyond Preservation: Using Public History to Revitalize Inner Cities* (Filadélfia: Temple University Press, 2010).

Por sua vez, a década anterior marcaria, no campo da arqueologia e dos estudos da cultura material, um movimento, vindo da periferia, de valorização da humanidade dos povos indígenas ou nativos, denominado arqueologia social latino-americana², inspirada, não por acaso, em Gordon Childe³. A criação do Congresso Mundial de Arqueologia, em 1986, resultou desse processo anti-hierárquico de cooperação com nativos, pessoas “comuns” e “subalternos” em geral, assim como com estudiosos de outras áreas, desde historiadores a linguistas⁴. O código de ética, aprovado em 1990, passou a levar em conta as demandas de comunidades vivas, para além de um suposto domínio técnico do especialista: vestígios humanos passaram a ocupar o espaço de reflexão em relação a comunidades e a pessoas concretas. Nas décadas seguintes, difundia-se o conceito de arqueologia pública, culminando com o surgimento da primeira revista dedicada ao assunto, a *Public Archaeology*, surgida em 2000⁵.

Segundo Merrimann, a arqueologia pública seria, assim, um campo voltado para o interesse público em geral⁶. Isso incluiria, como ressalta Garraffoni, a externalização dos resultados da pesquisa, a partilha dos saberes e dos fazeres dos campos teórico-metodológicos da disciplina, e dos valores e conhecimentos relacionados ao patrimônio, gerados pela esfera científica, com as suas diversas comunidades⁷. Uma abordagem

2 Hugo O. Benavides, Sérgio Almeida Loiola, Maria Lemke e Alecsandro José Prudêncio Ratts, “Retornando à origem: arqueologia social como filosofia latino-americana”, *Revista Terceiro Incluído* 1, n.º 2 (2011): 164-192, <https://revistas.ufg.br/teri/article/view/17779>.

3 A segunda fase da obra de Gordon Childe (segundo quartel do século XX) é marcada por uma abordagem materialista histórica, focando no papel das forças produtivas, das relações de produção e das mudanças econômicas como motores das transformações sociais. Childe foi um precursor da arqueologia social latino-americana, inspirando abordagens científicas mais críticas, comprometidas com questões sociais como o impacto do colonialismo e com a valorização do patrimônio indígena. Luis Guillermo Lumbreras, *La Arqueología como ciencia social* (Lima: Ediciones Hístar, 1974).

4 Pedro Paulo A. Funari, “The World Archaeological Congress from a Critical and Personal Perspective”, *Archaeologies* 2, n.º 12 (2006): 73-79.

5 A revista foi iniciada e supervisionada por Peter Ucko, após sua nomeação como diretor do Instituto de Arqueologia da University College London (UCL). O primeiro editor da revista foi Tim Schadla-Hall, seguido por Gabe Moshenska.

6 Nick Merriman, “Introduction – Diversity and Dissonance in Public Archaeology”, in *Public Archaeology*, ed. Nick Merriman (Londres: Routledge, 2004), 2.

7 Renata Garraffoni, “Arqueologia pública: diálogos sobre experiências e práticas no Brasil”, in *A multivocalidade da arqueologia pública no Brasil: comunidades, práticas e direito*, ed. Juliano Bitencourt Campos, Marian Helen da Silva Gomes Rodrigues e Pedro Paulo Abreu Funari (Criciúma: UNESCO, 2017), <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/5477/1/EBOOK.pdf>.

mais aprofundada do campo é denominada por arqueologia comunitária e, para além da busca por engajamento social com a produção científica arqueológica, “significa envolver a população local nas pesquisas arqueológicas e nas políticas de representação do patrimônio cultural”⁸.

Nesta linha, influenciada pelas perspectivas contemporâneas da antropologia social, as pesquisas e a literatura aderentes à reflexão sobre patrimônio cultural revelam um acentuado movimento de deslocamento de foco: do patrimônio como substância às patrimonialidades. Jean Davallon, importante teórico que flerta com o campo da museologia e da comunicação do patrimônio, argumenta que o patrimônio não é um dado “natural”, mas sim uma construção cultural e social. Ele enfatiza que os bens culturais ou naturais se tornam patrimônio porque são escolhidos e reconhecidos como tal por uma comunidade ou grupo social. O patrimônio é, portanto, fruto de um processo de patrimonialização, que envolve a atribuição de valor simbólico, cultural ou histórico a um objeto, lugar ou prática. Outros autores do campo, como Dominique Poulot e Laurier Tourgeon, enfatizarão outras importantes questões, tais como os vínculos afetivos, simbólicos e identitários entre indivíduos ou comunidades e os bens patrimoniais, a importância do patrimônio na construção de identidades coletivas e na preservação da memória social e a importância do patrimônio como um espaço de reflexão crítica para promover o diálogo intercultural⁹. Este alvissareiro movimento implica não apenas uma questão meramente terminológica; antes, significa pensar os referenciais de patrimônio mais como substrato da cultura, como experiência sensível, e menos como o estrato de tangibilidade.

8 Apesar de não ser foco analítico deste artigo, cabe destacar que o processo histórico de construção da categoria “patrimônio cultural” não pode ser naturalizado. As noções e práticas associadas a esta categoria foram historicamente vinculadas ao projeto humanista do Ocidente moderno, ao contexto de estruturas colonialistas, à seleção dos processos de patrimonialização e a ações problemáticas de “objetificação cultural”. Lúcio Ferreira, “Sob fogo cruzado: arqueologia comunitária e patrimônio cultural”, *Revista Arqueologia Pública* 3 (2015): 81, <https://doi.org/10.20396/rap.v3i1.8635804>.

9 Jean Davallon, “El juego de la patrimonialización”, in *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, ed. Xavier Roigé, Joan Frigolé e Camila del Mármol (Valência: Editorial Germana, 2014), 47-76; Dominique Poulot, *Uma história do patrimônio no Ocidente* (São Paulo: Estação Liberdade, 2009); Laurier Tourgeon, “Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões”, *Geosaberes* 5, número especial (dezembro 2014): 67-79.

Ao colocar as patrimonialidades em pauta, percebe-se a emergência de desafios inéditos, que devem ser equacionados nas distintas políticas de preservação. Por um lado, a episteme ocidental tratou de fechar e geometrizar as materialidades em caixas e etiquetas frias, como se estas tivessem um valor inato, como se fossem uma síntese da identidade social de uma nação. Por outro, as práticas colaborativas que passaram a ser pauta nos discursos por princípios de democracia cultural, ao promoverem um movimento de abertura das materialidades para outras ontologias, passaram a incorporar nas discussões a ideia de que os patrimônios geram efeitos, portanto torna-se ineficaz tratá-los como substância, pois é mais útil pensá-los dentro de um campo de relações intertemporais e interculturais, para usos políticos e reivindicatórios.

Estes movimentos colocam em evidência uma profunda revisão teórico-epistêmica sobre como operamos as materialidades em instituições de memória, nomeadamente em museus. Estas instituições, sob a égide do pensamento colonialista, trataram de enquadrar os acervos dentro de categorias rígidas, em um sistema classificatório que se traduz em uma espécie de “domesticação das coisas”, a começar pelo ímpeto de nomeá-las. Dar nome é dar existência. Por esse ponto de vista, a reabertura dessas materialidades implica revisar aspectos muito práticos, como:

- o que são mesmo essas coisas?
- a quem servem essas coisas?
- como essas coisas vieram parar aqui?
- que lugar político essas coisas ocupam institucionalmente?
- qual é o destino esperado para essas coisas?
- quem decide sobre o seu destino?

No âmbito dos museus, essas revisões começaram a ganhar maior vulto na década de 1970, propiciando diferentes modelos e o alargamento do conceito de musealização. Para Soares, a “musealização [com base nessa revisão, passou a ser entendida] como a ação simbólica que

atua sobre a realidade mudando a ordem das coisas para produzir novos sentidos a partir das coisas”¹⁰. Por sua vez, hoje, as dimensões políticas e administrativas também são marcadas na definição de musealização, sendo o conceito compreendido como “conjunto de ações, medidas, estratégias e procedimentos de ordem simbólica, política, técnica e administrativa aplicadas às referências culturais pelo museu – visando atribuir ao objeto função de documento, desvelar seus sentidos, contribuir para a potencialidade informacional sobre a referência cultural e contribuir também para a manutenção da integridade material, reunindo teoria, prática e consciência política”¹¹. Baseado nestas perspectivas, seu foco foi deslocado para as seguintes perguntas-centrais: porquê (o motivo)? para quê (a finalidade)? por quem (o agente executor)? para quem (o agente receptor)? como (o modo)?

Ao direcionar o foco a tais perguntas e com o crescente posicionamento dos movimentos sociais para a gestão e a cogestão de seus patrimônios, especialmente em seus lugares de origem, a discussão sobre culturas vivas e em trânsito tornou-se cada vez mais eminente, assim como as práticas colaborativas mais reivindicadas e, porque não dizer, um desafio eminente e processual, no qual as agências e os agentes estão imbuídos do tempo presente¹². Envolve, assim, entender o patrimônio e as coisas em constante construção, e não como biografia finalizada. E para que este desafio seja levado a termo, de forma horizontal, quanto mais genuíno esse diálogo se constitui, menos ele é conduzido de forma unívoca por uma das partes, sob a pena de cair nas armadilhas que poderíamos denominar como um neocolonialismo.

Frente ao exposto, este número temático buscou reunir estudos e reflexões sobre práticas colaborativas e como estas operam no repensar

10 Bruno Brulon Soares, “Passagens da museologia: a musealização como caminho”, *Revista Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 206, <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>.

11 Elizabete de Castro Mendonça, “Museu, patrimônio imaterial e performance: desafios dos processos de documentação para a salvaguarda de bens registrados”, *Museologia & Interdisciplinaridade* 9, n.º 18 (2020): 194, <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34749>.

12 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998).

de processos de musealização e (re)construção de narrativas sobre o patrimônio cultural musealizado. Os oito artigos, as quatro resenhas e a entrevista que compõem este conjunto documental constituem, assim, um variado panorama das iniciativas que se vêm desenvolvendo na área.

No campo dos processos de musealização, o texto em língua francesa escrito por Jessica Minier, intitulado “L’acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d’art: le cas du Musée des beaux-arts du Canada”, busca refletir sobre a aquisição co-participativa e colaborativa em uma instituição de arte canadense, enfocando questões tais como o acesso público aos bens e a custódia colaborativa entre museus e entre esses e as comunidades de interesse. Já Anna Bottesi, Elayne Silva e Helane Tavares, no artigo “De Museu Indígena Anízia Maria a Museu dos Povos Indígenas do Piauí: processos museológicos colaborativos contra-narrativas e protagonismo político dos Tabajara e Tapuio – Itamaraty/PI”, buscam investigar os tensionamentos entre diferentes narrativas nos processos relacionados à constituição do museu localizado na região nordeste brasileira, envolvendo lideranças indígenas. Em “Encruzilhadas e itinerários da escrita multivocal de exposições no Museu Histórico Nacional: em favor de quê e/ou de quem”, Julia Nolasco de Moraes, Bruna Pinto Monteiro e Carolina de Oliveira Silva discutem a construção e as narrativas das exposições mais recentes elaboradas por essa tradicional instituição do Rio de Janeiro, ressaltando as dificuldades em se trabalhar no contexto de um museu oficial da história nacional. Finalmente, encerrando os debates diretamente relacionados a acervos e exposições de museus, Sibelle Barbosa da Silva e Vanessa Barrozo Teixeira Aquino discutem a invisibilidade das mulheres no mundo do futebol e as possibilidades de diálogos proporcionadas por ações colaborativas envolvendo atletas, ex-atletas, torcedores e pesquisadores em “A coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt (Porto Alegre, RS): quando a musealização proporciona experiências colaborativas”.

Já no campo das narrativas sobre o patrimônio cultural musealizado, Nina Vieira, Raquel Janeirinho, Rui Venâncio e Cristina Brito

discutem a importância das baleias numa região específica de Portugal, ressaltando as heranças culturais a elas relacionadas em “A casa da minha avó: Uma exposição colaborativa sobre a história das baleias em Atougua da Baleia”. Explorando uma vez mais o contexto brasileiro, Ana Carolina Gelmini de Faria, Marlise Giovnaz, Ana Celina Figueira da Silva e Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar, no texto “A musealização de um acervo fotográfico da Parada Livre: reflexões sobre gestão compartilhada do patrimônio”, tratam do processo de resignificação de um acervo fotográfico por parte do coletivo nuances – Grupo pela Livre Expressão Sexual, de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Retomando os temas indígenas, Pablo de Castro Albernaz, em “*Ättä Edemi Jödö*: música e memória em um ritual de inauguração da casa redonda Ye’kwana”, descreve um ritual musical realizado pelos Ye’kwana, em Roraima, região norte do Brasil, para a construção de sua tradicional casa redonda, ritual esse que já que não era realizado há muito tempo. Nesse contexto, o autor debate a importância da audição como sentido privilegiado para o acesso ao conhecimento nessa comunidade indígena, a partir do conceito de “*cosmosonia*”. Finalmente, no texto em espanhol de autoria de Luis Carlos Toro Tamayo e José Ignacio Henao Salazar, denominado “Memorias y experiencias compartidas. Análisis de producciones museográficas realizados a partir de imágenes y objetos cotidianos”, trata-se da importância de objetos e fotografias que constituem acervos pessoais como ativação memorial em contextos atravessados pela violência, em especial o caso colombiano, abordado na análise.

Davi Kopenawa é também o entrevistado deste número. Conduzida por Pablo de Castro Albernaz, esta importante entrevista trata de memórias de infância, da visão dos indígenas sobre os museus e sobre a musealidade, mas também traz uma importante denúncia sobre os processos de violência por que tem passado o povo Yanomami, sobretudo em decorrência da mineração ilegal em suas terras, nos últimos anos.

Deste número fazem parte, ainda, quatro resenhas de obras referenciais para a área. *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal*, obra de Nila Rodrigues Barbosa, de 2018, discute o conceito de

etnicidade no Museu da Inconfidência (Ouro Preto/MG) e no Museu do Ouro (Sabará/MG) e é comentada por Carolina Nogueira. *A terra dá, a terra quer*, obra do grande pensador quilombola, recentemente falecido, Antônio Bispo dos Santos, publicada em 2023, discute o importante conceito de contracolonização a partir de um ponto de vista afrodiaspórico, comentada por Henry Vallejo Infante. Helena Thomasim Medeiros comenta a obra *Futuro ancestral*, de Ailton Krenak, importante líder indígena, ambientalista, filósofo, poeta, escritor brasileiro, recentemente tornado imortal da Academia Brasileira de Letras, publicada em 2022 como um recompilado de textos anteriormente apresentados pelo autor. A obra provoca os leitores a retomarem saberes ancestrais para pensar questões ambientais e sociais importantes em âmbito mundial. Finalmente, Eliana Delgado e João Victor Oliveira de Oliveira comentam *A queda do céu*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert, obra publicada em 2015. Davi Kopenawa, escritor, xamã e importante líder político Yanomami traz-nos, nesta obra referencial, um poderoso testemunho autobiográfico sobre as vivências indígenas em um mundo dominado pela visão de mundo ocidental e pelos modos de vida capitalistas.

Com base nas reflexões presentes nesses artigos, na entrevista e nas resenhas apresentados, este número temático, fruto da colaboração entre o Laboratório de Museologia Colaborativa (CoLab) da Universidade Federal de Pelotas, RS (UFPel) e do Núcleo Multidimensional de Gestão do Patrimônio e de Documentação em Museus (NUGEP) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, RJ (UNIRIO) busca questionar as ligações intrínsecas entre a constituição de grandes narrativas e as explicações universais. A museologia e os museus, nesta perspectiva, traduzem o enfrentamento dos Discursos Autorizados do Patrimônio¹³. As práticas colaborativas nos museus e sobre os patrimônios culturais devem estar alinhadas às experimentações que desafiem e questionem projetos coloniais de musealização e patrimonialização, incorporando um espírito de preservação que esteja alinhado com a

13 Laura Jane Smith, *Uses of Heritage* (Londres: Routledge, 2006).

perspectiva nativa de museu e patrimônio, que seja orientado pelas demandas das comunidades diretamente interessadas – especialmente povos indígenas, comunidades tradicionais de matriz africana e quilombolas, mas não exclusivamente. Incorporam, assim, experiências e reflexões que tangenciam práticas curatoriais compartilhadas e gestão colaborativa do patrimônio, e fundamentam-se em uma tomada de atitude epistêmica, política e prática. Assumem-se como premissas basilares, portanto, ações necessariamente interculturais, intertemporais e interdisciplinares, cujos propósitos se traduzem em uma confluência de epistemes. Tem-se no horizonte uma necessária ruptura hierárquica de poder ao operar sobre as coisas – que, a rigor, não pertencem aos especialistas. Considera-se que praticar a “museologia do e com o outro” implica, portanto, estar aberto às controvérsias e à pluralidade de possíveis leituras sobre as coleções. Por fim, mas não menos importante, significa decolonizar os cânones museológicos e patrimoniais. E claro: fazer os museus pensarem e agirem melhor.

BIBLIOGRAFIA

Benavides, Hugo O., Sérgio Almeida Loiola, Maria Lemke, e Alecsandro José Prudêncio Ratts. “Retornando à origem: arqueologia social como filosofia latino-americana”. *Revista Terceiro Incluído* 1, n.º 2 (2011): 164-192. <https://revistas.ufg.br/teri/article/view/17779>.

Davallon, Jean. “El juego de la patrimonialización”. In *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, editado por Xavier Roigé, Joan Frigolé e Camila del Mármol, 47-76. Valência: Editorial Germana, 2014.

Demantowsky, Marko, ed. *What Is Public History? International Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110466133-001>.

Lúcio Ferreira, “Sob fogo cruzado: arqueologia comunitária e patrimônio cultural”. *Revista Arqueologia Pública* 3 (2015): 81. <https://doi.org/10.20396/rap.v3i1.8635804>.

Funari, Pedro Paulo A. “The World Archaeological Congress from a Critical and Personal Perspective”. *Archaeologies* 2, n.º 1 (2006): 73-79.

Garrafoni, Renata. “Arqueologia pública: diálogos sobre experiências e práticas no Brasil”. In *A multivocalidade da arqueologia pública no Brasil: comunidades, práticas e direito*, editado por Juliano Bitencourt Campos, Marian Helen da Silva Gomes Rodrigues e Pedro Paulo Abreu Funari. Criciúma: UNESCO, 2017. <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/5477/1/EBOOK.pdf>.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

Hurley, Andrew. *Beyond Preservation: Using Public History to Revitalize Inner Cities*. Filadélfia: Temple University Press, 2010.

Lumbreras, Luis Guillermo. *La Arqueología como ciencia social*. Lima: Ediciones Hístar, 1974.

Mendonça, Elizabete de Castro. “Museu, patrimônio imaterial e performance: desafios dos processos de documentação para a salvaguarda de bens registrados”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 9, n.º 18 (2020): 177-208. Disponível em: <https://periodicos.umb.br/index.php/museologia/article/view/34749>. Acesso em 20 de novembro de 2024.

Merriman, Nick. “Introduction – Diversity and Dissonance in Public Archaeology”. In *Public Archaeology*, editado por Nick Merriman, 1-17. Londres: Routledge, 2004.

Poulot, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Smith, Laura Jane. *Uses of Heritage*. Londres: Routledge, 2006.

Soares, Bruno Brulon. “Passagens da museologia: a musealização como caminho”. *Revista Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-210. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>. Acesso em 20 de novembro de 2024.

Tourgeon, Laurier. “Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões”. *Geo-saberes* 5, número especial (dezembro 2014): 67-79.

Referência para citação:

Poloni, Rita Juliana Soares, Diego Lemos Ribeiro, e Elizabete Mendonça. “Práticas colaborativas: repensando narrativas e processos de musealização”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 7-16. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.40088>.

Editorial

Collaborative Practices: Rethinking Narratives and Processes of Musealisation

Rita Juliana Soares Poloni*, Diego Lemos
Ribeiro** e Elizabete Mendonça***

Since the 1960s, various academic disciplines have placed the collective construction of knowledge at the forefront of their debates. In this context, the convergence of diverse narratives, actors, and worldviews has taken on particular significance in advancing scientific development. Fields such as public history, community archaeology, and collaborative museology have emerged from this movement, intertwining their practices in projects designed to address political demands and drive social transformation.

In the field of history, the rise of public history in the 1970s in the United States reflected profound social and economic changes brought about by capitalism, alongside the growing need for professional historians to enter the corporate market. At the same time, this movement underscored the importance of engaging diverse audiences with historical knowledge, fostering the public appropriation of science. Consequently, it engaged with themes such as historic preservation, oral history, archaeological heritage, museology, and archival science¹.

* Rita Juliana Soares Poloni (rjspoloni@ufpel.edu.br).  <https://orcid.org/0000-0003-0544-4025>. Universidade Federal de Pelotas, Rua Coronel Alberto Rosa, 154 Centro, 96010-770 – Pelotas, RS, Brazil. ** Diego Lemos Ribeiro (diego.ribeiro@ufpel.edu.br).  <https://orcid.org/0000-0002-2433-4828>. Universidade Federal de Pelotas. *** Elizabete Mendonça (elizabete.mendonca@unirio.br).  <https://orcid.org/0000-0003-4913-1872>. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Av. Pasteur, 458, Prédio CCH, Urca – CEP: 22.290-240 – Rio de Janeiro, Brazil.

¹ Marko Demantowsky, ed., *What Is Public History? International Perspectives* (Berlin: De Gruyter, 2018), <https://doi.org/10.1515/9783110466133-001>; Andrew Hurley, *Beyond Preservation: Using Public History to Revitalize Inner Cities* (Philadelphia: Temple University Press, 2010).

A decade earlier, the field of archaeology and material culture studies witnessed the emergence of latin american social archaeology (arqueología social latinoamericana), a movement originating from the periphery that emphasized the humanity of Indigenous and native peoples². Not coincidentally inspired by Gordon Childe, this movement contributed to the establishment of the World Archaeological Congress in 1986³. This anti-hierarchical process fostered cooperation with Indigenous peoples, “ordinary” individuals, the “subaltern”, and scholars from various fields, including historians and linguists⁴. The adoption of an ethical code in 1990 marked a pivotal moment, as the field began to address the needs of living communities, moving beyond the purported technical expertise of specialists. Human remains, for instance, began to be considered in relation to the communities and individuals they represent. Over subsequent decades, the concept of public archaeology gained prominence, culminating in the launch of the first journal dedicated to the subject, *Public Archaeology*, in 2000⁵.

According to Merriman, public archaeology centres on the general public’s interests⁶. As Garraffoni points out, it encompasses the dissemination of research results, the sharing of knowledge and practices derived from the theoretical-methodological fields of the discipline, and the values and knowledge concerning heritage generated by the scientific community, engaging with various audiences⁷. A more focused ap-

2 Hugo O. Benavides, Sérgio Almeida Loiola, Maria Lemke e Alessandro José Prudêncio Ratts, “Retornando à origem: arqueologia social como filosofia latino-americana”, *Revista Terceiro Incluído* 1, n.º 2 (2011): 164-192, <https://revistas.ufg.br/teri/article/view/17779>.

3 The second phase of Gordon Childe’s work (during the second quarter of the 20th century) is characterised by a historical materialist approach, focusing on the role of productive forces, relations of production, and economic changes as drivers of social transformations. Childe was a forerunner of latin american social archaeology, inspiring more critical scientific approaches committed to social issues, such as the impact of colonialism and the appreciation of Indigenous heritage.

4 Pedro Paulo A. Funari, “The World Archaeological Congress from a Critical and Personal Perspective”, *Archaeologies* 2, n.º 12 (2006): 73-79.

5 The journal was initiated and overseen by Peter Ucko following his appointment as Director of the Institute of Archaeology at University College London (UCL). The journal’s first editor was Tim Schadla-Hall, succeeded by Gabe Moshenska.

6 Nick Merriman, “Introduction – Diversity and Dissonance in Public Archaeology”, in *Public Archaeology*, ed. Nick Merriman (London: Routledge, 2004), 2.

7 Renata Garraffoni, “Arqueologia pública: diálogos sobre experiências e práticas no Brasil”, in *A multivocalidade da arqueologia pública no Brasil: comunidades, práticas e direito*, ed. Juliano Bitencourt Campos, Marian Helen da Silva Gomes Rodrigues e Pedro Paulo Abreu Funari (Criciúma: UNESCO, 2017), <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/5477/1/EBOOK.pdf>.

proach to the field is often referred to as community archaeology, which goes beyond fostering social engagement with archaeological science: “it means involving the local population in archaeological research and in policies of cultural heritage representation”⁸.

Drawing from contemporary perspectives in social anthropology, research on cultural heritage has shifted its focus from heritage as a fixed substance to the concept of patrimonialities. Jean Davallon, a key theorist in museology and heritage communication, argues that heritage is not a “natural” given but a cultural and social construct. He highlights that cultural or natural assets attain heritage status when chosen and recognized as such by a community or social group. Heritage, therefore, results from a process of patrimonialisation, involving the attribution of symbolic, cultural, or historical value to objects, places, or practices. Other scholars, such as Dominique Poulot and Laurier Tourgeon, emphasize aspects such as the emotional, symbolic, and identity-based connections between individuals or communities and heritage, the role of heritage in constructing collective identities and preserving social memory, and its capacity to foster critical reflection and promote intercultural dialogue⁹. This perspective represents more than a terminological shift; it involves reimagining heritage as the substratum of culture, a sensory experience, rather than as a static entity.

Highlighting patrimonialities introduces unprecedented challenges that must be addressed through various preservation policies. Western epistemology has historically sought to categorize and confine materi-

8 Although it is not the analytical focus of this article, it is important to highlight that the historical process of constructing the category of “cultural heritage” cannot be naturalised. The notions and practices associated with this category have historically been linked to the humanist project of modern Western societies, to the context of colonialist structures, to the selection of processes of patrimonialisation, and to problematic actions of “cultural objectification”. Lúcio Ferreira, “Sob fogo cruzado: arqueologia comunitária e patrimônio cultural”, *Revista Arqueologia Pública* 3 (2015): 81, <https://doi.org/10.20396/rap.v3i1.8635804>.

9 Jean Davallon, “El juego de la patrimonialización”, in *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, ed. Xavier Roigé, Joan Frigolé e Camila del Mármol (Valencia: Editorial Germana, 2014), 47-76; Dominique Poulot, *Uma história do patrimônio no Ocidente* (São Paulo: Estação Liberdade, 2009); Laurier Tourgeon, “Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões”, *Geosaberes* 5, número especial (dezembro 2014): 67-79.

alities into rigid frameworks, treating them as if they held innate value and represented the synthesis of a nation's social identity. In contrast, collaborative practices have emerged as central to advocating for cultural democracy. These practices promote a shift towards incorporating diverse ontologies, acknowledging that heritage generates effects and is best understood within a dynamic field of intertemporal and intercultural relations, often serving political and reivindicatory purposes.

These movements have driven a profound theoretical and epistemic reassessment of how materialities are handled in memory institutions, particularly museums. Historically shaped by colonialist thought, museums have categorized collections through rigid classifications, engaging in a form of “domestication of things”, beginning with the act of naming. Naming confers existence. Reexamining materialities thus requires addressing practical questions:

- What exactly are these objects?
- Whom do they serve?
- How did they come to be here?
- What political role do they occupy within institutions?
- What is their intended fate?
- Who decides their fate?

These revisions gained momentum in museums during the 1970s, fostering new models and expanding the concept of musealisation. As Soares notes, through this revision, musealisation came to be understood “as the symbolic action that operates on reality, changing the order of things to produce new meanings from objects”¹⁰. Today, the concept incorporates political and administrative dimensions, encompassing “a set of actions, measures, strategies, and procedures of a symbolic, political, technical, and administrative nature applied to cultural

10 Bruno Brulon Soares, “Passagens da museologia: a musealização como caminho”, *Revista Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 206, <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>.

references by the museum – aiming to assign to the object the function of a document, reveal its meanings, contribute to the informational potential about the cultural reference, and also contribute to the preservation of material integrity, bringing together theory, practice, and political awareness”¹¹. Key questions related to musealisation now include: Why (the purpose)? For what (the goal)? By whom (the agent)? For whom (the audience)? How (the methodology)?

As social movements increasingly advocate for the management and co-management of their heritage, particularly *in situ*, discussions on living and dynamic cultures have gained prominence, alongside collaborative practices that present both opportunities and challenges¹². Understanding heritage and material culture as processes under continual construction, rather than as completed biographies, necessitates genuine collaboration. This implies being open to controversies and embracing the plurality of interpretations. Addressing these issues requires horizontal dialogue, avoiding unilateral approaches that risk falling into neocolonial traps.

This thematic issue aims to explore collaborative practices and how they operate in rethinking musealisation processes and reconstructing narratives surrounding musealised cultural heritage. It features eight articles, four reviews, and an interview, offering a diverse panorama of initiatives in this field.

At the field of musealisation processes, Jessica Minier’s article, “L’acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d’art: le cas du Musée des beaux-arts du Canada”, examines collaborative acquisition practices in a Canadian art institution, focusing on public access and shared custody between museums and communities. In turn, Anna Bottesi, Elayne Silva, and Helane Tavares, in the article “De Museu Indígena Anízia Maria a Museu dos Povos Indígenas do Piauí:

11 Elizabete de Castro Mendonça, “Museu, patrimônio imaterial e performance: desafios dos processos de documentação para a salvaguarda de bens registrados”, *Museologia & Interdisciplinaridade* 9, n.º 18 (2020): 194, <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34749>.

12 Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Clarendon, 1998).

processos museológicos colaborativos contra-narrativas e protagonismo político dos Tabajara e Tapuio – Itamaraty/PT”, investigate tensions in the establishment of the Indigenous Museum of Piauí in northeastern Brazil. In “Encruzilhadas e itinerários da escrita multivocal de exposições no Museu Histórico Nacional: em favor de quê e/ou de quem”, Julia Nolasco de Moraes, Bruna Pinto Monteiro, and Carolina de Oliveira Silva discuss the challenges of curating exhibitions at the National History Museum in Rio de Janeiro. Finally, concluding the discussions directly related to museum collections and exhibitions, Sibelle Barbosa da Silva and Vanessa Barrozo Teixeira Aquino explore the invisibility of women in the world of football and the possibilities for collaborative action involving athletes, former athletes, fans, and researchers at the Grêmio Museum in Porto Alegre, in “A coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt (Porto Alegre, RS): quando a musealização proporciona experiências colaborativas”.

Other contributions delve into museumised cultural narratives. Nina Vieira, Raquel Janeirinho, Rui Venâncio, and Cristina Brito highlight the cultural heritage of whales in Portugal, highlighting the cultural heritage related to these animals in “A casa da minha avó: uma exposição colaborativa sobre a história das baleias em Atouguia da Baleia”. Exploring the Brazilian context, Anna Carolina Gelmini de Faria Marlise Giovnaz, Ana Celina Figueira da Silva, and Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar, in the article “A musealização de um acervo fotográfico da Parada Livre: reflexões sobre gestão compartilhada do patrimônio”, reflect on re-signifying a photographic collection from nuances – Grupo pela Livre Expressão Sexual, from Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Pablo de Castro Albernaz, in “*Áttä Edemi Jödö*: música e memória em um ritual de inauguração da casa redonda Ye’kwana”, examines the musical rituals of the Ye’kwana in northern Brazil (Roraima) associated with the construction of their traditional round house, a ritual that had not been performed for a long time. In this context, the author discusses the importance of listening as the privileged sense for accessing knowledge within this Indigenous community, through the concept of “cosmosonia”. While Luis Carlos Toro

Tamayo and José Ignacio Henao Salazar, in “Memorias y experiencias compartidas. Análisis de producciones museográficas realizados a partir de imágenes y objetos cotidianos”, explore personal collections in contexts shaped by violence, focusing on the case of Colombia.

This issue also includes an interview with Davi Kopenawa, conducted by Pablo de Castro Albernaz. The interview addresses childhood memories and the Indigenous perspective on museums and museality, presenting a critical indictment of the violence the Yanomami people have endured, particularly as a result of illegal mining in their territories in recent years. Complementing these articles are reviews of significant works, such as *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal*, a work by Nila Rodrigues Barbosa published in 2018, that discusses the concept of ethnicity in the Museum of Inconfidência (Ouro Preto/MG) and the Museum of Gold (Sabará/MG), reviewed by Carolina Nogueira. *A terra dá, a terra quer*, by the recently deceased *quilombola* thinker Antônio Bispo dos Santos, about the important concept of countercolonisation from an Afro-diasporic perspective, is reviewed by Henry Vallejo Infante. Helena Thomassim Medeiros reviews *Futuro ancestral*, a book by Ailton Krenak, an important Indigenous leader, environmentalist, philosopher, poet, and Brazilian writer, recently made a member of the Brazilian Academy of Letters, whose writings encourages readers to revisit ancestral knowledge to address important environmental and social issues on a global scale. Finally, Eliana Delgado and João Victor Oliveira de Oliveira review *A queda do céu*, by Davi Kopenawa and Bruce Albert, published in 2015. A writer, shaman, and Yanomami political leader, Kopenawa presents in this seminal work a powerful autobiographical account of Indigenous experiences in a world dominated by the Western worldview and capitalist ways of life.

This collaborative effort between the Collaborative Museology Laboratory (CoLab) of the Federal University of Pelotas (UFPel), and the Multidimensional Centre for Heritage Management and Museum Documentation (NUGEP) of the Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO), underscores the need to challenge colonialist

narratives, fostering inclusive, interdisciplinary, and intercultural approaches to heritage and museology, aiming to question the intrinsic connections between the formation of grand narratives and universalist explanations. Museology and museums, from this perspective, represent a confrontation with authorised heritage discourses¹³. Collaborative practices in museums and around cultural heritage must be aligned with experiments that challenge and question colonial projects of musealisation and heritage-making, incorporating a spirit of preservation that is in harmony with the native perspective of museums and heritage. This approach should be guided by the demands of the communities that are directly concerned – particularly Indigenous peoples, traditional African-descendant communities, and *quilombolas*, though not exclusively. Thus, it must also incorporate experiences and reflections that touch on shared curatorial practices and collaborative heritage management, based on an epistemic, political, and practical stance. Its basic premise is that actions must be intercultural, intertemporal, and interdisciplinary, with a focus on the confluence of epistemes. This implies a necessary rupture of hierarchical power when working with objects – objects that do not belong to specialists. Practicing “museology of and with the other” means, therefore, is open to controversies and the plurality of possible readings of collections. Last, but by no means least, it means decolonising museological and heritage canons. And, of course, making museums think and act better.

13 Laurajane Smith, *Uses of Heritage* (London: Routledge, 2006).

BIBLIOGRAPHY

Benavides, Hugo O., Sérgio Almeida Loiola, Maria Lemke, and Alecsandro José Prudêncio Ratts. “Retornando à origem: arqueologia social como filosofia latino-americana”. *Revista Terceiro Incluído* 1, n.º 2 (2011): 164-192. <https://revistas.ufg.br/teri/article/view/17779>.

Davallon, Jean. “El juego de la patrimonialización”. In *Construyendo el patrimonio cultural y natural: parques, museos y patrimonio rural*, edited by Xavier Roigé, Joan Frigolé and Camila del Mármol, 47-76. Valencia: Editorial Germana, 2014.

Demantowsky, Marko, ed. *What Is Public History? International Perspectives*. Berlin: De Gruyter, 2018. <https://doi.org/10.1515/9783110466133-001>.

Funari, Pedro Paulo A. “The World Archaeological Congress from a Critical and Personal Perspective”. *Archaeologies* 2, n.º 1 (2006): 73-79.

Garrafonni, Renata. “Arqueologia pública: diálogos sobre experiências e práticas no Brasil”. In *A multivocalidade da arqueologia pública no Brasil: comunidades, práticas e direito*, edited by Juliano Bitencourt Campos, Marian Helen da Silva Gomes Rodrigues e Pedro Paulo Abreu Funari. Criciúma: UNESCO, 2017. <http://repositorio.unesc.net/bitstream/1/5477/1/EBOOK.pdf>.

Gell, Alfred. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

Hurley, Andrew. *Beyond Preservation: Using Public History to Revitalize Inner Cities*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.

Lumbreras, Luis Guillermo. *La Arqueología como ciencia social*. Lima: Ediciones Hístar, 1974.

Mendonça, Elizabete de Castro. “Museu, patrimônio imaterial e performance: desafios dos processos de documentação para a salvaguarda de bens registrados”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 9, n.º 18 (2020): 177-208. <https://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/34749>.

Merriman, Nick. “Introduction – Diversity and Dissonance in Public Archaeology”. In *Public Archaeology*, edited by Nick Merriman, 1-17. London: Routledge, 2004.

Poulot, Dominique. *Uma história do patrimônio no Ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

Smith, Laura Jane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.

Soares, Bruno Brulon. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. *Revista Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-210. <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722/657>.

Tourgeon, Laurier. “Do material ao imaterial: novos desafios, novas questões”. *Geosaberes* 5, special number (december 2014): 67-79.

Referência para citação:

Poloni, Rita Juliana Soares, Diego Lemos Ribeiro e Elizabete Mendonça. “Práticas colaborativas: repensando narrativas e processos de musealização”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 17-25. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.40088>.

Jessica Minier

L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada

À l'ère des réseaux, les institutions muséales ont de plus en plus recours aux pratiques collaboratives et aux partenariats. Bien que souvent à l'œuvre dans des projets d'exposition, elle est peut aussi s'infiltrer dans l'acquisition, puis bousculer les pratiques de collectionnement habituelles. Cet article étudie deux modalités de muséalisation collaboratives : l'acquisition conjointe et la garde partagée. Si l'acquisition conjointe réfère à la propriété partagée d'une œuvre par plusieurs institutions, muséales ou non, la garde partagée concerne plutôt un partage de l'autorité décisionnelle quant à une œuvre inscrite dans les collections sans transfert de propriété. Cet article propose en première partie de poser les fondements théoriques autour de ces deux concepts, puis de les considérer à travers l'étude de cas du Musée des beaux-arts du Canada. L'historique institutionnel sera épluché pour faire ressortir sa propension à la collaboration et aux partenariats qui ouvrent la voie à des pratiques collaboratives renouvelées.

Mots clés : acquisition conjointe ; gestion partagée ; collections ; partenariats ; musées.

**Joint Acquisition and Shared Custody in Art Museums:
The Case of the National Gallery of Canada**

In the age of networks, museums are increasingly turning to collaborative practices and partnerships. While often at work in exhibition projects, collaboration can also infiltrate acquisition projects and disrupt traditional collecting practices. This article examines two types of collaborative musealization: joint acquisition and shared stewardship. While joint acquisition refers to the shared ownership of a work by several (non-)museum institutions, shared stewardship refers to a sharing of decision-making authority over a work in the collections, without transfer of ownership. The first part of this article sets out the theoretical underpinnings of these two concepts, then considers them through the case study of the National Gallery of Canada. Its institutional history will be examined to highlight its propensity for collaboration and partnerships, paving the way for renewed collaborative practices.

Keywords: joint acquisition; shared stewardship; collections; partnerships; museums.

L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada

Jessica Minier*

Introduction

En avril 2018 éclate dans la presse une controverse autour de deux tableaux : *La tour Eiffel* (1929) de Marc Chagall et le *Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement dernier* (1779) de Jacques-Louis David. Le Musée des beaux-arts du Canada se proposait alors de vendre le premier pour financer l'achat du second afin d'assurer sa rétention en territoire canadien. Le David a été mis en vente l'année précédente par son propriétaire, la Fabrique de la paroisse Notre-Dame, qui a proposé le tableau au Musée des beaux-arts du Canada (MBAC), au Musée national des beaux-arts du Québec (MNBAQ) et au Musée des beaux-arts de Montréal (MBAM). En l'absence de manifestations concrètes d'intérêt des musées d'art d'importance à échelle provinciale et nationale, la Fabrique se tourne vers le marché international. Face à la menace de voir le tableau quitter le pays, le conseil d'administration du Musée des beaux-arts du Canada convient de la vente de *La tour Eiffel* de Marc Chagall afin de financer l'achat du David¹. Cette vente, qui découle de la nouvelle politique d'aliénation adoptée par le

* Jessica Minier (minj11@uqo.ca). Université du Québec en Outaouais, 283, boulevard Alexandre-Taché C.P. 1250, succursale Hull, Gatineau (Québec), J8X 3X7, Canada. Cet article a été rédigé avec la précieuse collaboration de Josée Drouin-Brisebois, réalisatrice et gestionnaire principale du rayonnement national au Musée des beaux-arts du Canada. Article original : 1-04-2024. Version révisée: 4-11-2024. Accepté : 18-11-2024.

¹ Violette Loget, "L'aliénation des oeuvres d'art : raisons et déraisons", *Vie des arts* 252, <https://viedesarts.com/en/features-en/du-mouvement-dans-les-collections-en/lalienation-des-oeuvres-dart-raisons-et-deraisons/>.

conseil d'administration le 14 mars 2017², sert un objectif de rétention patrimoniale pour un bien considéré comme un « trésor national » en regard de sa valeur artistique³. En marge à la stratégie déployée par le MBAC, le Musée de la Civilisation, dépositaire du *Saint Jérôme*⁴, et le MBAM étaient en discussion pour en faire l'acquisition conjointe. Les deux institutions se disaient alors ouvertes à un achat tripartite avec le MBAC⁵ et à un partage de l'œuvre en rotation aux trois ans⁶. Or, considérant le peu d'intérêt montré par le MBAC et l'urgence d'agir, les deux institutions québécoises se sont retournées vers le ministère de la Culture et des Communications du Québec qui a émis un avis d'intention de classement d'un bien patrimonial le 23 avril 2018. En mai de la même année, le David est officiellement classé, diminuant du même coup les chances de sortie du tableau hors du Québec⁷ et, par conséquent, du Canada. La vente du Chagall, prise en charge par la maison de vente aux enchères Christie's et prévue pour le 15 mai 2018, a finalement été annulée par le MBAC puisque le tableau n'était plus à même de quitter le pays.

Ce cas exemplaire montre deux approches différentes pour adresser une même problématique, à savoir le possible départ vers l'international d'une œuvre importante pour le patrimoine artistique québécois

2 Musée des beaux-arts du Canada. «La politique d'aliénation», consulté le 3 novembre 2024, https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf.

3 Yves Bergeron et Violette Loget, «Du désenchantement au réenchantement : le cas du Saint Jérôme de David», dans *La muséologie et le sacré : Matériaux pour une discussion*, éd. François Mairesse (Paris : ICOFOM, 2018), 35.

4 L'œuvre apparaît encore aujourd'hui dans le registre des collections de l'institution, comme quoi elle en est toujours dépositaire. Musée de la Civilisation. «Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement Dernier», consulté le 12 octobre 2024, <https://collections.mcq.org/objets/108078>.

5 Kevin Sweet. «Ottawa contre Québec : la course à l'acquisition d'un tableau de Jacques-Louis David», *Radio-Canada*, 16 avril 2018, <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1095377/musee-beaux-arts-canada-toile-david-chagall-acquisition-controverse>. Lors d'une discussion informelle en 2021, il a été confirmé auprès d'un conservateur du Musée de la Civilisation de Québec que cette stratégie a réellement été envisagée par son institution ainsi que par le Musée des beaux-arts de Montréal.

6 Une suggestion originale d'Alain Lacoursière, consultant et évaluateur en œuvres d'art et enquêteur à la retraite. Sweet, «Ottawa contre Québec».

7 «Le *Saint Jérôme* de Jacques-Louis David maintenant protégé», Ministère de la Culture et des Communications du Québec, 23 avril 2018, <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=6164>.

et canadien. À échelle nationale, on envisage une stratégie institutionnelle qui repose sur l'aliénation d'une œuvre pour l'acquisition d'une autre dans une logique transactionnelle. Bien que la vente d'œuvres pour financer de nouvelles acquisitions soit moralement acceptée aux États-Unis⁸, il s'agissait d'une première⁹ pour le MBAC, qui a composé avec un grand débat public du fait de la marchandisation de l'œuvre¹⁰. À échelle provinciale, on envisage plutôt unir les forces du milieu en travaillant à une possible acquisition conjointe qui implique une mise en commun des ressources, une collaboration interinstitutionnelle et un partage de l'œuvre sur le long terme, ce qui n'est pas sans impact sur sa muséalisation. L'acquisition conjointe, comme l'aliénation, est généralement perçue comme une pratique à motivation économique et marchande : elle est adoptée par les musées pour conserver un certain pouvoir d'achat et pour absorber les frais d'acquisition des œuvres sur un marché de l'art ultracompetitif. Or, dans le cas du *Saint Jérôme*, cette stratégie a été envisagée pour permettre l'achat de l'œuvre « pour la nation¹¹ ».

De ce fait, cet article se propose d'étudier les modalités de muséalisation collaboratives, plus précisément l'acquisition conjointe et la garde partagée. Il s'agira d'abord de poser les fondements théoriques autour de ces deux concepts, notamment en proposant une définition et en analysant les motivations institutionnelles. En seconde partie, l'article propose une étude de cas : celle du Musée des beaux-arts du Canada. Si le cas du *Saint Jérôme* est une opportunité d'acquisition conjointe que n'a pas saisie le MBAC, celui-ci n'en demeure pas moins le premier musée d'art au pays¹² à avoir conclu une entente pour la co-

8 Elsa Vivant, "Du musée-conservateur au musée-entrepreneur", *Téoros – Revue de recherche en tourisme* 27, n.º 3 (2008), <https://journals.openedition.org/teoros/82>.

9 "Comment créer une collection et lui donner forme : démythifier les aliénations", Musée des beaux-arts du Canada, consulté le 12 octobre 2024, <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/mbac/comment-creer-une-collection-et-lui-donner-forme-demythifier-les>.

10 Bergeron et Loget, "Du désenchantement au réenchantement", 36.

11 Freda Matassa, *Museum Collections Management: A Handbook* (Londres: Facet Publishing, 2011), 158.

12 Selon les recherches menées à ce jour.

propriété d'une œuvre¹³. Cette étude, qui se veut une première étape de recherche dans un chantier plus vaste en cours, a pour objectif de faire un état des lieux quant aux pratiques collaboratives impulsées dans la muséalisation au sein du MBAC, puis d'identifier ses propres motivations à mettre en place des partenariats de la sorte.

PARTIE 1 : ACQUISITION CONJOINTE ET GARDE PARTAGÉE

À l'ère des réseaux, les institutions muséales comme le MBAC ont de plus en plus recours aux pratiques collaboratives et aux partenariats. Après avoir marqué les expositions, les approches collaboratives impactent d'autres fonctions muséales, dont celle de l'acquisition. L'acquisition est un processus hautement administratif qui, en temps normal, permet de développer les collections de l'institution acquéreuse. La collaboration impulsée dans certaines acquisitions vient toutefois bousculer les pratiques de collectionnement habituelles, et ce, depuis plus longtemps qu'il n'est donné à penser. L'acquisition conjointe et la garde partagée sont deux pratiques qui modifient le processus habituel de muséalisation en jouant sur la propriété des collections. Traditionnellement, une œuvre est acquise par une seule institution, qui obtient le titre de propriété lui permettant de l'intégrer légalement dans ses collections. Or, l'acquisition conjointe implique un partage de la propriété et la garde partagée refuse la propriété d'une œuvre au profit de sa garde.

L'acquisition conjointe dans les musées

L'acquisition est la première d'une série d'étapes qui constituent la vie d'un objet de musée. Elle réfère à la réception ou l'accueil d'un ou de plusieurs objets dans les collections. Selon la Société des musées du Québec, « l'acquisition est l'activité par laquelle un objet ou un groupe d'objets devient légalement la propriété de [l']institution mu-

¹³ Il fait l'acquisition conjointement avec le Musée des beaux-arts de Boston, en 2012, de l'une des éditions de l'œuvre vidéo *The Clock* (2010) par l'artiste Christian Marclay.

séale et est intégré dans [ses collections]¹⁴. » En ajoutant le qualificatif « conjointe » à l’acquisition, s’ajoute cette idée d’union entre plusieurs parties qui s’accompagne « [de] droits et [d’]obligations communs¹⁵ ». En se basant sur ces deux définitions, l’acquisition conjointe, ou la co-acquisition, pourrait tout naturellement être définie comme étant un processus collaboratif par lequel une œuvre devient la propriété de deux ou de plusieurs parties, muséales ou non, et est intégrée simultanément dans leurs collections.

Deux éléments se profilent comme précurseurs à l’avènement de l’acquisition conjointe : la circulation des collections muséales grâce aux expositions de maîtres anciens et le système de partage du patrimoine antique. D’une part, les expositions de maîtres anciens marquent un changement important du rapport des musées à leur collection. Dans son ouvrage *Le musée éphémère*, Francis Haskell caractérise ces expositions par le fait qu’elles rassemblent dans un espace défini pour une période temporaire des œuvres d’art qui ont été conçues et collectionnées pour être vues en des lieux différents¹⁶. Ces expositions impliquent donc le partage d’œuvres pour créer des expositions inédites. Initialement, la réalisation de ce type d’exposition tient à des emprunts d’œuvres à des institutions et collections privées afin de rendre accessibles au public des œuvres qui seraient restées autrement inaccessibles¹⁷. Si les expositions de maîtres anciens s’imposent comme un phénomène régulier dans la deuxième décennie du 19^e siècle en Angleterre¹⁸, il faut attendre le tournant du 20^e siècle pour qu’un changement de posture des musées favorise leur multiplication¹⁹. À partir de 1918 précisément, les musées

14 Société des musées du Québec, “Rédiger des politiques d’acquisition et d’aliénation en milieu muséal”, consulté le 4 mars 2024, <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guides/acquisition/politique-acquisition/index.htm#:~:text=%C2%AB%20L'acquisition%20est%20l',%2DMuse%2C%20e%20%C3%A9dition>.

15 “CONJOINT,OINTE”, Centre national de ressources textuelles et lexicales, consulté le 4 mars 2024, <https://www.cnrtl.fr/definition/conjoint>.

16 Francis Haskell, *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l’essor des expositions* (Paris: Gallimard, 2002), 21.

17 Haskell, *Le musée éphémère*, 170.

18 Haskell, *Le musée éphémère*, 19.

19 Haskell, *Le musée éphémère*, 172.

se mettent à prêter régulièrement des œuvres pour des expositions temporaires à l'international²⁰, témoignant d'une ouverture nouvelle à partager et à faire circuler leurs collections.

D'autre part, le partage du patrimoine antique a établi un précédent pour la copropriété des découvertes issues de recherches archéologiques. Le partage est un système qui a été mis en place au début du 20^e siècle pour répartir la propriété des objets de fouille. Ce système a notamment été utilisé en Égypte, en Irak, à Chypre, en Syrie, en Turquie et en Afghanistan. Dans ce cadre, des équipes de l'étranger fournissaient l'expertise et les moyens matériels nécessaires à la conduite des fouilles et, en retour, elles partageaient les découvertes avec les musées archéologiques du gouvernement local. C'est grâce à ce système que les collections archéologiques de plusieurs musées universitaires ont été constituées, dont celle de l'Université de Chicago, de l'Université de Pennsylvanie et des Universités de Harvard et de Yale²¹. Le partage a permis de constituer des parties importantes des collections du British Museum, du Brooklyn Museum et du Metropolitan Museum of Art²² de même que les collections des musées archéologiques du Moyen-Orient²³. La fin de cette pratique, considérée comme colonialiste, viendra dans la foulée de l'indépendance de ces pays du Moyen-Orient²⁴ qui ont adopté des lois déclarant les artefacts comme patrimoine culturel national et empêchant leur exportation. En somme, si le système de partage annonce la copropriété des collections muséales, les expositions de maîtres anciens signent le partage et la circulation des collections.

Le tout premier cas d'acquisition conjointe identifié à ce jour remonte à 1973 : le Metropolitan Museum of Art (MET) et le Louvre

20 Haskell, *Le musée éphémère*, 172 et 189.

21 James Cuno, *Who Owns Antiquity?: Museums and the Battle over Our Ancient Heritage* (Princeton: Princeton University Press, 2011), xxxiii; Alice Stevenson, *Scattered Finds: Archaeology, Egyptology and Museums* (UCL Press, 2019), 38 et 88-89.

22 Stevenson, *Scattered Finds*, 38.

23 Morag M. Kersel, "Storage Wars: Solving the Archaeological Curation Crisis?", *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies* 3, n.º 1 (février 2015): 42-54.

24 L'Égypte devient indépendante en 1953; l'Irak en 1958; la République de Chypre en 1959; la Syrie en 1946; la Turquie en 1923; et l'Afghanistan en 1919. Donc le partage s'est arrêté au plus tard en 1959 avec l'indépendance de la République de Chypre.

procèdent à la co-acquisition d'un peigne en ivoire représentant l'Arbre de Jessé, datant du début du 13^e siècle²⁵. Dès l'annonce de la vente de cette pièce, le conservateur associé de l'art médiéval a informé le directeur du MET, qui lui demande d'en faire l'achat immédiatement. Plusieurs autres musées, incluant le Louvre, avaient également un intérêt pour le peigne gonflant du coup les enchères. Après les avoir remportées, le directeur du MET réalise qu'il lui était impossible d'obtenir un permis d'exportation pour faire sortir le peigne de la France où il a été acheté puisque les Français avaient un intérêt investi pour l'objet. L'accord de copropriété a eu pour effet de contourner des enjeux d'exportation en permettant aux Français de garder le peigne au Louvre tout en permettant aussi au MET de le faire venir aux États-Unis dans le cadre de sorties temporaires. L'acquisition conjointe dans les musées d'art n'est donc pas une « nouvelle » modalité de muséalisation à proprement parler comme ses débuts remontent aux années 1970. Or on peut observer une accélération importante de l'acquisition conjointe depuis le tournant des années 2010.

Quel est donc l'intérêt des musées à mettre en place des ententes de copropriété? Outre le partage des frais d'achat, l'acquisition conjointe peut permettre aux musées de²⁶ :

- Retenir des trésors nationaux sur le territoire : lorsqu'il y a possibilité qu'une œuvre, liée d'une façon ou d'une autre à un état, quitte le territoire, l'acquisition conjointe peut devenir une stratégie de rétention – tel que démontré dans le cas du David²⁷. Pour les musées qui trop souvent doivent agir dans l'urgence, l'acquisition collaborative

25 Metropolitan Museum of Art, "Liturgical Comb Fragment", consulté le 14 octobre 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471985>.

26 Cette liste est non exclusive et non exhaustive; elle pourrait être amenée à évoluer avec la poursuite des recherches. Ces motivations ont fait l'objet d'une entrée à paraître dans l'Encyclopédie *Des nouveaux usages des collections dans les musées d'art* du Groupe de recherche et de réflexion CIÉCO.

27 Si l'exportation du *Saint Jérôme* a été prévenue par un autre moyen que l'acquisition conjointe, cette stratégie a toutefois été employée pour les *Portraits du couple Soolmans* de Rembrandt, acquis conjointement par le Louvre et le Rijksmuseum devant la menace de l'exode international de la paire de tableaux. Alexandre Palanco, "Rembrandt, l'amour et le marché : vers le dépassement du nationalisme culturel?", Colloque *Les droits culturels fondamentaux dans l'ordre juridique de l'Union européenne*, Université de Nantes, octobre 2018.

est une alternative qui permet de rapidement mettre en commun les ressources pour éviter l'exportation ;

- Contrer des difficultés d'exportation : dans le cas où l'obtention d'un certificat d'exportation définitif n'est pas envisageable, l'acquisition conjointe peut représenter une voie de contournement. Elle permet du coup de conserver le lien à la nation d'origine si l'un des musées copropriétaires est situé sur son territoire, puis des navettes entre les pays peuvent être organisées, ne présupposant que des sorties temporaires ;

- Pallier la rareté des œuvres sur le marché de l'art : le marché de l'art en est un de la rareté faisant en sorte que les musées n'ont pas nécessairement les ressources financières pour procéder à l'acquisition d'œuvres par des artistes recherchés. Grâce à l'acquisition conjointe, les institutions muséales peuvent maintenir un pouvoir d'achat, affirmer leur présence sur le marché de l'art et éviter que les œuvres gravitent vers la sphère privée²⁸ ;

- Partager la responsabilité des soins : l'acquisition conjointe permet de partager la responsabilité des soins à prodiguer aux œuvres en termes d'entreposage et de conservation en plus de permettre la répartition des frais afférents²⁹ ;

- Faire circuler les collections : l'acquisition conjointe induit une circulation des collections entre les institutions, qui favorise un meilleur accès aux œuvres, mais aussi un partage des connaissances et des expertises ;

- Diversifier les collections : les musées qui souhaitent acquérir des œuvres d'artistes appartenant à des groupes sous-représentés, présentement en forte demande, peuvent user de l'acquisition conjointe pour parvenir à leur fin. En plus de servir l'objectif institutionnel visant à augmenter la représentativité dans les collections, cette stratégie peut contribuer à pallier les lacunes des acquisitions grâce à l'acquisition de nouvelles œuvres ;

28 Jule van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution: Museums and Joint Ownership" (dissertation, Université d'Amsterdam, 2015), 23.

29 Matassa, *Museum Collections Management*, 158.

- Augmenter le « capital culturel (*cultural capital*) » d'une plus petite institution : les ententes d'acquisitions conjointes permettent à de plus petites institutions d'inscrire dans leur collection des œuvres auxquelles elles auraient difficilement eu accès, n'eût été la collaboration d'une institution de plus grande envergure ;

- Augmenter la capacité de collecte de fonds du musée : l'acquisition conjointe peut accroître la capacité de collecte de fonds des musées³⁰ qui se partagent leurs donateurs. Chacun peut faire appel à son réseau respectif, puis l'argent amassé de part et d'autre est utilisé pour l'achat d'une œuvre ou d'un corpus.

La garde partagée des collections

De manière générale, la co-acquisition a demandé aux musées un minimum de flexibilité de sorte à revoir les façons de faire habituelles. Ce changement dans les pratiques muséales couplé à des préoccupations d'ordre social a ouvert la porte à d'autres types d'ententes pour le collectionnement comme la garde partagée. Bien que l'acquisition conjointe soit parfois mise de l'avant comme solution pour régler un litige grâce à la copropriété³¹, la garde partagée montre des musées qui semblent traiter en priorité l'accessibilité aux collections plutôt que leur propriété. L'expression « garde partagée », qui n'est pas sans rappeler le mode de garde des enfants post-séparation, met en exergue leur possessivité. Comme les parents qui ne veulent pas tout perdre des suites de la séparation ou du divorce³², et qui veulent à tout le moins garder les enfants, les musées ne veulent pas « perdre » des objets de collection ni l'accès à des savoirs et à des cultures spécifiques. En ce sens, la garde partagée tape directement dans l'une des motivations au partage, soit celle de garder tout en donnant³³.

30 Matassa, *Museum collections management*, 158; van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

31 Marie Cornu et Marc-André Renold, "Le renouveau des restitutions de biens culturels : les modes alternatifs de règlement des litiges", *Journal du droit international* 2 (2009) : 521-522.

32 Jocelyne Dahan, "La résidence alternée : pour qui, comment, quand?", dans *Le livre blanc de la résidence alternée*, ed. Gérard Neyrand et Chantal Zaouche Gandron (Toulouse : Éditions Érès, 2014), 58.

33 Russel Belk, "Why not Share Rather than Own?", *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 611 (mai 2007): 132.

La garde partagée est généralement envisagée dans deux circonstances spécifiques : (1) lorsque le mode d'entrée au musée d'œuvres ne relève pas de l'acquisition, c'est-à-dire qu'il n'y a pas transfert de propriété au musée, même fragmentaire; (2) lorsque le mode de sortie ne relève pas de l'aliénation³⁴, c'est-à-dire que l'œuvre figure toujours à l'inventaire du musée quoiqu'il puisse avoir restitué le titre de propriété. Cette pratique de muséalisation collaborative se distingue de la copropriété en ce qu'elle considère l'accès aux œuvres ainsi que ses responsabilités envers celles-ci plutôt que le titre de propriété. Dans certains cas, mais pas de façon systématique, la garde partagée peut impliquer le partage de la garde physique de l'œuvre. Elle peut aussi impliquer un partage de l'autorité décisionnelle comprise comme le devoir reconnu au musée et à ses partenaires, agissant à titre de gardiens, de prendre ensemble les décisions importantes quant au soin de l'œuvre. La garde partagée est une pratique plus rare dans les musées, qui est davantage implantée au cas par cas. Elle a émergé dans les musées d'art au moins une trentaine d'années après l'acquisition conjointe. Pour l'heure, elle semble utilisée dans deux situations principalement : pour des œuvres s'accompagnant d'enjeux de provenance, de restitution et de rapatriement qui laissent sous-entendre un litige au niveau de la propriété ou pour des œuvres qui échappent complètement au concept de propriété.

Le tout premier cas repéré à ce jour concerne une acquisition de 1981 qui a débouché sur une entente particulière en 2006. Au début des années 1980, le MET procède à l'achat d'un ensemble de 16 pièces hellénistiques en argent doré malgré une provenance incertaine³⁵. Pendant plusieurs décennies, des archéologues et le gouvernement italien ont tenté de faire comprendre au musée que ces pièces avaient été déterrées illégalement une trentaine d'années plus tôt du site archéologique

34 Le terme « aliénation » est ici entendu au sens du *Dictionnaire de muséologie* : « processus consistant à identifier des œuvres, puis à décider de les retirer de façon permanente de l'inventaire d'un musée. » Dieuwertje Wijsmuller, « Aliénation », *Dictionnaire de muséologie*, éd. François Mairesse (Armand Colin, 2022), 61.

35 Suzie Thomas, « Morgantina Silver », *Trafficking Culture – Researching the Global Looted Cultural Objects*, consulté le 25 octobre 2024, <https://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/morgantina-silver/>.

Morgantina, une ancienne colonie grecque dont les ruines se trouvent à côté d'Aidone, en Italie³⁶. Face à l'évidence, un accord est conclu en 2006 entre le musée et le gouvernement italien pour la restitution de plusieurs objets bien que le musée rejette toute responsabilité³⁷. Des suites de cette entente, le MET restitue officiellement les objets en procédant au transfert du titre de propriété³⁸. Tel que l'expose l'auteur et archéologue Brian Haughton : « *This repatriation agreement allowed the Met joint custody with the Aidone Archaeological Museum of the silver hoard, which would travel between New York and Aidone every four years for exhibit*³⁹. » Pour les quarante années suivant l'entente, il partagera la garde de ces objets qui font la navette entre les États-Unis et l'Italie⁴⁰. Cette entente a été applaudie par les défenseurs du patrimoine culturel qui espéraient que s'ensuivent des démarches proactives quant aux acquisitions problématiques et aux politiques d'acquisition dans les musées du monde⁴¹. Dans tous les cas, cette entente de restitution accompagnée de mesures de collaboration culturelle, qui s'inscrit parmi les modes alternatifs de règlements des litiges, a marqué les esprits puisqu'elle sous-tend la reconnaissance mutuelle de la légitimité des intérêts en concurrence⁴². Comme l'exposent Cornu et Renold, cette entente témoigne d'un « décrochement de la propriété et de la possession⁴³ ». Si le musée renonce bien au titre de propriété, il entre toutefois dans une situation de co-possession des œuvres alors que les pièces du

36 Brian Haughton, *Ancient Treasures: The Discovery of Lost Hoards, Sunken Ships, Buried Vaults and Other Long-Forgotten Artifacts* (Newburyport : New Page Books, 2013); Thomas, "Morgantina Silver".

37 Tullio Scovazzi, "The Agreements between the Italian Ministry of Culture and American Museums on the Return of Removed Cultural Properties", dans *Cultural Heritage: Scenarios 2015-2017* (Venise : Ca' Foscari, 2020), 122.

38 "A group of 16 silver vases and utensils", Metropolitan Museum of Art, consulté le 25 octobre 2024, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711362>; "The Metropolitan Museum of Art and the Republic of Italy, Sicilian Region, Announce New Reciprocal Loan Agreement", Metropolitan Museum of Art, consulté le 11 mai 2023. <https://www.metmuseum.org/press/news/2023/sicilian-loan-agreement>.

39 Haughton, "Ancient Treasures".

40 Haughton, "Ancient Treasures".

41 Lynda Albertson, "Museum Restitutions are More Than Just the Sum of Their Numbers", *Les carnets de l'ACoSt* 23 (2022): 2.

42 Cornu et Renold, "Le renouveau des restitutions de biens culturels", 517.

43 Cornu et Renold, "Le renouveau des restitutions de biens culturels", 517.

trésor de Morgantina figurent toujours à l'inventaire des collections en ligne⁴⁴.

Deux autres cas de garde partagée ont pu être repérés concernant des œuvres d'art autochtones contemporaines. Les ententes développées entre les musées concernés, les artistes et leur communauté cherchent à se défaire du concept d'acquisition muséale et des pratiques normalisées associées qui sous-tendent le transfert de propriété de l'œuvre. Le premier des deux cas concerne la muséalisation de *La Couverture des témoins* (2016) pour laquelle une entente d'intendance partagée a été développée en collaboration par l'artiste Carey Newman et le Musée canadien pour les droits de la personne (MCDP) en 2019. *La Couverture des témoins* est une œuvre de 12 mètres de long composée de centaines d'objets provenant des pensionnats canadiens organisés de sorte à évoquer une courtepoinette traditionnelle. Si elle se voulait une représentation visuelle de la réconciliation⁴⁵, sa muséalisation est aussi réfléchie au prisme de la réconciliation entre musée et communautés autochtones. En 2019, le MCDP et l'artiste ont conclu une entente qui repose à la fois sur les principes juridiques occidentaux, mais aussi sur les traditions et les protocoles culturels autochtones. L'une des composantes de l'entente est un accord écrit⁴⁶, intitulé « An Agreement Concerning the Stewardship of the *Witness Blanket* », qui stipule que les deux parties sont les « joint stewards » de l'œuvre. Dans le glossaire en annexe, on spécifie que le terme « *steward/stewardship means holistic responsibility for the care of the Witness Blanket, acknowledging the agency and rights of the Witness Blanket, and recognizing that no one person owns the Witness Blanket. Stewardship has been purposefully chosen in lieu of*

44 Metropolitan Museum of Art, "A group of 16 silver vases and utensils".

45 Carey Newman et Kristie Hudson, *Picking Up the Pieces: Residential School Memories and the Making of the Witness Blanket* (Victoria : Orca Book Publishers, 2019), 149.

46 Cet accord a été signé par le Musée et l'artiste en octobre 2019 lors d'une cérémonie officielle. Cet accord fait partie d'une entente complexe qui n'est pleinement réalisée que par la signature de l'accord écrit et l'exécution et la participation conjointe à une cérémonie observée, comprise et mémorisée par les Témoins. Ensemble, les engagements écrits et oraux sont la fondation même de cette relation, de ce partenariat continue basée sur la confiance et le respect mutuels. L'accord est accessible en ligne : <https://reconciliationsyllabus.files.wordpress.com/2020/01/witness-blanket-stewardship-agreement-v04.4.pdf>.

*acquisition*⁴⁷. » Ce choix illustre une volonté de s'éloigner de la notion de propriété implicite à l'acquisition. Par ailleurs, le Musée et l'artiste reconnaissent et acceptent une série de principes, dont le suivant : « *We recognize that the Witness Blanket is not owned by any single person, and that this agreement and any exchange of funds does not transfer legal ownership of the Witness Blanket, but formally shares responsibility for the physical and spiritual care of the Witness Blanket*⁴⁸. » Cette entente ne lie donc pas le musée et l'artiste par un transfert des droits de propriété, mais les lie plutôt par un partage des responsabilités pour les soins physiques et spirituels à prodiguer à l'œuvre.

Le second cas est celui de la muséalisation d'une œuvre de l'artiste Maya Kaqchikel Edgar Calel intitulée *Ru k' ox k'ob'el jun ojer etemab'el (The Echo of an Ancient Form of Knowledge)*. Il est d'autant plus intéressant que la Tate prend intérêt pour l'œuvre qui n'était pas destinée à la vente⁴⁹. Après une série de conversations entre l'institution, l'artiste et sa communauté, toutes les parties sont arrivées à un accord pour la muséalisation de l'œuvre entièrement basé sur la pensée et la coutume maya⁵⁰, qui conçoit différemment la propriété et le rapport à l'œuvre d'art. Cet accord stipule que la Tate obtient la garde de l'œuvre, qui comprend les éléments physiques ainsi que le rituel d'activation, et ce pour treize années⁵¹. Au terme de cette période, la garde temporaire pourra être prolongée ou transférée à une autre institution, faute de quoi l'œuvre sera démantelée et retournée à la nature⁵².

47 Rebecca Johnson, "Implementing Indigenous Law in Agreements – Learning from 'An Agreement Concerning the Stewardship of the Witness Blanket'", *Reconciliation Syllabus*, 31 janvier 2020, <https://reconciliationsyllabus.wordpress.com/2020/01/31/implementing-indigenous-law-in-agreements-learning-from-an-agreement-concerning-the-stewardship-of-the-witness-blanket/>.

48 Johnson, "Implementing Indigenous Law in Agreements".

49 Tate, "Edgar Calel: 'Not all things are for sale'", consulté le 25 octobre 2024, <https://www.tate.org.uk/art/artists/edgar-calel-31303/edgar-calel-not-all-things-are-for-sale>.

50 Tate, "Tate Liverpool exhibition showcases radical new approach to collecting art", consulté le 25 octobre 2024, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-liverpool-exhibition-showcases-radical-new-approach-to-collecting-art>.

51 Tate, "Tate Liverpool exhibition".

52 Tate, "Tate Liverpool exhibition".

Cette entente n'en est pas une pour l'acquisition d'une œuvre, mais bien pour sa garde. La garde ou le gardiennage (de l'anglais *custodianship*) est une pratique de soins qui prend racine dans l'épistémologie maya et qui défie la logique occidentale de propriété et de permanence⁵³. L'entente pour la garde de l'œuvre montre au musée la possibilité d'envisager des formes alternatives de soins inspirées de celles pratiquées par les Mayas⁵⁴. Par exemple, pour les *cofradías* (confréries religieuses mayas), les ressources spirituelles appartiennent aux communautés qui en prennent soin elles-mêmes et qui alternent la garde entre les familles⁵⁵. Cette pratique tranche avec les façons de faire des musées qui renvoient cette idée que seules les institutions professionnelles sont en mesure de prendre soin d'un objet en les conservant dans des réserves hautement contrôlées dont l'accès est limité. En tant que modèle de collectionnement, la garde partagée offre une occasion aux musées de repenser leurs pratiques de conservation et de collectionner des œuvres conçues à partir d'épistémologies complètement différentes dans le respect de leur intégrité artistique, conceptuelle et spirituelle.

Ces deux cas récents ne renvoient pas à la réparation d'une acquisition passée, mais plutôt à une tentative de mettre en place des partenariats non extractifs afin d'accorder une place aux œuvres autochtones dans les collections muséales, et ce, dans le respect des traditions et des protocoles autochtones. Selon le rapport *Porté à l'action : Appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens*, « [...] pour réaliser un projet qu'ils avaient entrepris, les musées présent[ent] souvent aux communautés autochtones des demandes standardisées et ponctuelles⁵⁶. » Dans le cas de Carey Newman comme dans celui d'Edgar Calel, les ententes conclues ne sont pas ponctuelles : elles représentent un engagement continu sur plusieurs années, renouvelable, démarquant

53 Henry Broome, "Custodianship & Mayan Cosmvision: A Conversation with Stefan Benchoam", *Flash Art*, 23 (novembre 2021), <https://flash---art.com/2021/11/stefan-benchoam/#>.

54 Broome, "Custodianship & Mayan Cosmvision".

55 Broome, "Custodianship & Mayan Cosmvision".

56 Association des musées canadiens, "Portés à l'action : Appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens", consulté le 3 novembre 2024, https://museums.ca/uploaded/web/TRC_2022/Rapport-AMC-Portesalaction.pdf.

ces initiatives de celles de concertation pour des projets d'exposition par exemple. Ce même rapport rappelle également que les relations les plus fructueuses sont mises en place lorsque le musée offre son aide en lien avec les initiatives des communautés, non pas lorsqu'il demande à ces dernières de soutenir ses programmes⁵⁷. D'un côté, Carey Newman avait la volonté d'inscrire son œuvre dans la collection d'un musée qui serait prêt à repenser à ses façons de faire. Le Musée canadien pour les droits de la personne a répondu à l'appel, puis l'entente de garde partagée a été pensée et rédigée en collaboration entre les deux parties. De l'autre côté, Edgar Calel souhaitait que l'entente mise en place pour la garde de son œuvre ainsi que son exposition à la Tate puisse démontrer que les savoirs qu'elle renferme appartiennent à l'humanité tout entière, qu'il est impossible de les posséder et de les acheter⁵⁸.

PARTIE 2 : LE CAS DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DU CANADA

Bien que les débuts de l'acquisition conjointe remontent aux années 1970 et au début des années 2000 pour la garde partagée, il faudra attendre le tournant des années 2010 pour que la muséalisation collaborative fasse une première apparition dans le réseau muséal canadien. Bien que la co-acquisition ait été une solution soulevée publiquement en 2018 lors de la polémique médiatique entourant le *Saint Jérôme*, il ne s'agit pas d'une première opportunité du genre pour le Musée des beaux-arts du Canada. Effectivement, ce dernier a conclu sa toute première entente de copropriété 6 ans auparavant, en 2012, ce qui représentait non seulement une première institutionnelle, mais aussi une première au pays. Afin de mieux saisir le contexte dans lequel émergent puis évoluent les deux pratiques de muséalisation collaborative, un bref historique mettra en relief le penchant collaboratif du Musée des beaux-arts du Canada depuis son incorporation, favorable à l'émergence et à la propulsion de l'acquisition conjointe notamment.

⁵⁷ Association des musées canadiens, "Portés à l'action".

⁵⁸ Tate, "Edgar Calel".

La collaboration au Musée des beaux-arts du Canada : survol historique

Expositions itinérantes (1914-1993) et programme

En tournée (1993-2014)

Autrefois la Galerie nationale du Canada (1880-1984), aujourd'hui le Musée des beaux-arts du Canada, l'institution muséale a toujours été mandatée de rendre l'art accessible à l'ensemble de la population canadienne, et ce, en le portant hors de la capitale nationale, à la rencontre des communautés à l'échelle du territoire. Dans l'optique de partager sa collection avec d'autres établissements et de la rendre accessible aux populations en dehors de la capitale nationale, le Musée développe, à partir de 1914, des expositions itinérantes qu'il met en circulation par les services extérieurs qui accordent des prêts à d'autres musées dispersés à travers le pays⁵⁹.

En 1993, le MBAC instaure le programme *En tournée*, qui donne un nouveau souffle à son programme original d'expositions itinérantes⁶⁰. Ce programme offre une sélection d'expositions historiques et contemporaines réalisées principalement à partir des collections du MBAC, lesquelles sont offertes en priorité aux galeries et aux musées d'art canadiens⁶¹ pour la moitié du prix⁶². De sorte à faciliter l'accès à l'art dans les différentes communautés du Canada, le MBAC assume les coûts logistiques et de mise en circulation de ces expositions⁶³. Au terme d'un peu plus d'une vingtaine d'années à titre de programme

59 Jean Sutherland Boggs, "Musée des beaux-arts du Canada", *Encyclopédie canadienne*, mars 4, 2015, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-du-canada#:~:text=Le%20Mus%C3%A9e%20des%20beaux%20arts,de%20dessins%20et%20de%20photographies>.

60 Musée des beaux-arts du Canada, Journal *En tournée* (mai 1993), 2. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

61 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 2012-2013", consulté le 4 mars 2024, https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC_AR2013_F.pdf.

62 Musée des beaux-arts du Canada, Journal *En tournée* (septembre 2009), 2.

63 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 2012-2013", 52.

signature des initiatives de rayonnement du MBAC⁶⁴, le programme *En tournée* connaît sa fin en 2014. Ce programme a notamment permis à l'institution de se créer un réseau actif de partenaires à l'échelle du pays et de mobiliser le milieu pour présenter des projets d'expositions, puis il annonce une ouverture grandissante du milieu quant au partage des collections, des ressources et des expertises.

Direction du rayonnement national et des relations internationales (1998-2009)

Jusqu'en 1998, les initiatives de rayonnement national passaient principalement par la diffusion d'expositions à travers le réseau muséal canadien pour faire connaître la collection. Or, à l'objectif de porter l'art canadien au plus grand nombre vient s'ajouter celui « [d']optimiser le rendement des ressources consacrées à l'art visuel au pays⁶⁵. » Dans cette perspective, le MBAC crée en 1998 une direction du rayonnement national et des relations internationales⁶⁶. Cette initiative vise la mise en place de partenariats pour améliorer l'accès et la diffusion de la collection au moyen d'acquisitions conjointes d'œuvres d'art, de prêts à court et à long terme d'œuvres de la collection, d'expositions coproduites, de la participation à des expositions itinérantes et de la possibilité de recherche et de développement d'expositions au MBAC⁶⁷. De ces cinq moyens, les quatre derniers ont fait l'objet d'un développement plus soutenu, mais aucun projet de co-acquisition n'a vu le jour. Au début des années 2000, le MBAC mise principalement sur le développement de partenariats en vue de la coproduction d'expositions⁶⁸. Les institutions sœurs et les collègues profitent ainsi de l'échange d'in-

64 La dernière mention du programme *En tournée* se retrouve dans le rapport annuel 2013-2014, après quoi il n'en est plus mention. Voir Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 2013-2014", consulté le 4 mars 2024, https://www.beaux-arts.ca/documents/planning%20and%20reporting/RA_MBAC_2013-14.pdf.

65 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 10, consulté le 25 mars 2024, <https://publications.gc.ca/collections/Collection/NG1-1999F.pdf>.

66 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 10.

67 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 49.

68 Musée des beaux-arts du Canada, "Rapport annuel 1998-1999", 46, consulté le 25 mars 2024, https://publications.gc.ca/collections/collection_2012/beaux-arts-gallery/NG1-2001-fra.pdf.

formation ainsi que du partage des expertises et des ressources impulsés dans la production collaborative des expositions⁶⁹. La direction du rayonnement national et des relations internationales connaît sa fin en 2009. En somme, cette initiative a permis d'approfondir la nature des partenariats en passant de la diffusion des expositions du MBAC chez ses partenaires à la co-crédation d'expositions.

Partenariat *MBAC@* (2008-2019)

En 2008, le Musée des beaux-arts du Canada vit un changement de direction et accueille un nouveau directeur général, qui entreprend une révision des initiatives de rayonnement. Il met en place *MBAC@*, un nouveau programme satellite en partenariat avec trois galeries publiques canadiennes, soit l'Art Gallery of Alberta, le Museum of Contemporary Canadian Art et la Winnipeg Art Gallery⁷⁰. Dans le cadre de ce programme, les trois institutions partenaires ont accès aux collections nationales notamment pour effectuer des recherches⁷¹ et co-développer des expositions avec les conservateurs du MBAC. Les partenariats *MBAC@* ne connaîtront pas de suite après le départ de Marc Mayer en 2019. Durant cette décennie, le rayonnement national a de nouveau été envisagé sous l'angle de la circulation des collections par l'entremise d'expositions itinérantes dans différentes régions du pays pour faire connaître la collection nationale.

Initiative de rayonnement national (2022-)

Dans la foulée d'une nouvelle planification stratégique 2021-2026, le MBAC met en place en 2022 une initiative de rayonnement national, un projet pilote prévu sur trois ans. L'institution souhaite explorer les

69 Musée des beaux-arts du Canada, Journal *En tournée* (juin 2007), 2. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

70 Mela Constantinidi, "Touring Contemporary Art Exhibitions: The Situation for Canada's Public Galleries and Art Museums in 2012", Canada Council for the Arts, Mai 2013, 26, https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2013/03/Report_on_Touring_Contemporary_EN.pdf.

71 Constantinidi, "Touring Contemporary Art Exhibitions", 26.

besoins des communautés, puis chercher des moyens novateurs d’y répondre en allant au-delà des moyens traditionnels employés par l’institution⁷². L’initiative de rayonnement national repose sur trois stratégies collaboratives pour aller à la rencontre des gens dans leur communauté et favoriser leur accès aux arts : (1) le prêt à long terme et/ou le placement permanent d’œuvres d’art existantes de la collection nationale; (2) la commande d’œuvres par des artistes de classe mondiale dans et avec des communautés à travers le pays; et (3) la co-acquisition ou la co-gérance d’œuvres avec d’autres partenaires. En plus de permettre le partage de la collection nationale avec l’ensemble du pays, cette initiative favorise une nouvelle approche quant au développement et à la valorisation de la collection, maintenant envisagée comme pouvant être conservée à l’extérieur d’Ottawa. Elle se distingue aussi par sa propension à vouloir collaborer avec différents types d’organisations⁷³, autres qu’artistiques et muséales, mais aussi à développer un lien continu avec les communautés. Plus spécifiquement, il s’agit de mettre en place des partenariats à plus grand impact sur le long terme, qui surpassent ceux à court terme développés dans le cadre d’expositions temporaires.

En bref, ce survol historique démontre la création d’un réseau de partenaires artistiques et muséaux à échelle nationale depuis le début du 20^e siècle, mais plus encore l’instauration de pratiques collaboratives d’abord pour le développement et la réalisation d’expositions, puis, plus récemment, pour le développement de la collection nationale.

L’acquisition conjointe au Musée des beaux-arts du Canada

La toute première acquisition conjointe par le Musée des beaux-arts du Canada remonte à 2012, avec l’intégration dans les collections de *The Clock* (2010) de Christian Marclay. Bien qu’il s’agît d’une expérience isolée, la copropriété se fraie un chemin dans la mise à jour de la *Politique d’acquisition* du Musée des beaux-arts du Canada telle qu’ap-

⁷² Musée des beaux-arts du Canada, “Faits saillants de l’été”, consulté le 1^{er} mars 2024, [https://us20.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68](https://us20.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68).

⁷³ “Faits saillants de l’été”, Musée des beaux-arts du Canada, consulté le 1^{er} mars 2024, [https://us20.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68](https://us20.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68).

prouvée par le conseil d'administration le 20 mars 2018. La politique énonce ce qui suit :

Le Musée estime que la copropriété ne peut être qu'exceptionnelle, par exemple, lorsqu'elle lui permettrait d'étendre son influence et d'aider d'autres établissements, et seulement dans le cas d'œuvres pour lesquelles l'acquisition peut servir des objectifs compatibles et complémentaires⁷⁴.

Puisque le Musée considère l'acquisition conjointe comme étant une mesure exceptionnelle, aucune autre acquisition conjointe ne sera réalisée dans la décennie qui suivra. Son approche sera revisitée avec la mise sur pied de l'initiative de rayonnement national en 2022, qui compte parmi ses moyens d'action la co-acquisition.

The Clock (2010) de Christian Marclay,
première acquisition conjointe

L'œuvre *The Clock* de l'artiste Christian Marclay n'en demeure pas moins la première œuvre partagée à intégrer la collection du MBAC. Christian Marclay est un artiste sonore et vidéaste qui utilise l'échantillonnage et le mixage de matériaux *ready-made* dans ses explorations d'abord du son comme matériau, puis de la vidéo et du film. Il inaugure à la fin des années 1970 les premières techniques d'échantillonnage et de collage sonore, puis pousse sa démarche novatrice jusqu'à étudier le lien entre phénomènes auditifs et visuels. Depuis sa première compilation de vidéos pour *Telephones* (1995), Marclay augmente continuellement les dimensions et l'échelle de ses œuvres vidéo pour atteindre son point de culmination en 2010 avec l'entreprise colossale que représente *The Clock*. Cette vidéo de 24 heures, présentée en boucle, donne à voir un montage de scènes de

74 Musée des beaux-arts du Canada, "La politique d'acquisition", consulté le 4 mars 2024, https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions_policy-fra.pdf.

cinéma et de télévision montrant des horloges ou des montres. Comme son titre le suggère, elle fonctionne telle une horloge dont la présentation doit être synchronisée à l'heure locale de sorte que les séquences vidéo projetées à l'écran correspondent au moment de la journée en temps réel. Même si l'œuvre donne techniquement l'heure, elle rompt avec tout sentiment de cohérence chronologique en raison de l'utilisation de récits, de décors et d'ambiances des plus divers. La vidéo fait partie d'une installation comprenant douze canapés à trois places de marque Ikea teints en gris clair, disposés dans une salle rectangulaire plongée dans le noir. En plus de nécessiter de l'équipement spécialisé, la présentation de l'œuvre implique un investissement financier important considérant que le Musée doit étendre ses heures d'ouverture à quelques reprises pour permettre au public de visionner l'œuvre dans son entièreté⁷⁵. L'excellente réception de l'œuvre couplée au Lion d'or remporté à la Biennale de Venise de 2011 positionnent *The Clock* comme un chef-d'œuvre de la vidéographie, voire comme l'œuvre la plus importante de l'artiste à ce jour⁷⁶. Considérant la forte demande en regard du nombre limité d'éditions, le seul moyen pour le MBAC de mettre la main sur une première œuvre de Marclay pour sa collection était par la voie de l'acquisition conjointe. Tout comme le contexte du possible exode du *Saint Jérôme* a fait de l'acquisition conjointe une considération, la rareté simulée de l'œuvre de Marclay a favorisé l'achat à plusieurs. Puisque le Musée des beaux-arts de Boston convoitait également l'œuvre, il a été convenu que les deux institutions nord-américaines se partagent une édition.

Dans ce contexte, l'acquisition conjointe est d'intérêt pour les institutions muséales puisqu'elle permet de pallier la rareté des œuvres sur un marché de l'art ultracompetitif. Contrairement au marché de l'art classé pour lequel l'offre est théoriquement finie, le marché de l'art contemporain se distingue par une offre toujours en cours puisque les artistes sont encore généralement actifs de leur vivant⁷⁷. La rareté des œuvres histo-

75 Proposition d'acquisition pour *The Clock* de Christian Marclay par Jonathan Shaughnessy, avril 2011, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

76 Proposition d'acquisition pour *The Clock*, Jonathan Shaughnessy, dossiers de la conservation.

77 Raymonde Moulin, *Le marché de l'art : Mondialisation et nouvelles technologies* (Paris : Flammarion, 2009), 155.

riques ou modernes est continuellement croissante alors que la rareté des œuvres contemporaines est en quelque sorte simulée⁷⁸. Le cas particulier de *The Clock* illustre une forte demande pour une œuvre qui est d'une rareté artificielle. Six éditions de l'œuvre et deux épreuves d'artiste ont été réalisées et, de ce nombre, cinq éditions étaient réservées aux institutions muséales. Ainsi, la première édition est devenue la propriété des collectionneurs new-yorkais Jill et Peter Kraus qui a été promise en cadeau au Museum of Modern Art⁷⁹. La seconde édition a été achetée par Steve Tisch en 2011 pour le Los Angeles County Museum of Art⁸⁰. En 2012, le MBAC et le Musée des beaux-arts de Boston annoncent l'acquisition du troisième exemplaire⁸¹. Ensuite, la quatrième édition a été acquise conjointement par la Tate à Londres, le Centre Pompidou à Paris et le Musée d'Israël à Jérusalem⁸². Toujours en 2012, la Kunsthaus Zürich et la fondation Luma font l'acquisition de la cinquième édition⁸³. Enfin, la sixième édition a été vendue à l'investisseur américain Steven A. Cohen pour un montant qui n'a pas été divulgué publiquement⁸⁴. On remarque que la moitié des éditions ont été acquises conjointement par des musées, et une fondation, à mesure que les éditions s'écoulaient. Dans ces cas d'acquisitions conjointes, l'artiste avait pour seule condition que *The Clock* ne soit pas présentée dans plus d'un endroit à la fois⁸⁵.

78 Moulin, *Le marché de l'art*, 156.

79 Museum of Modern Art, "Christian Marclay, The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://www.moma.org/collection/works/152288>.

80 Los Angeles County Museum of Art, "Christian Marclay, The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://collections.lacma.org/node/600696>.

81 Musée des beaux-arts du Canada, "Christian Marclay, The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-clock>.

82 Tate, "Tate, Centre Pompidou and Israel Museum jointly acquire Christian Marclay's The Clock", consulté le 26 juin 2021, <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-centre-pompidou-and-israel-museum-jointly-acquire-christian-marclays-clock>.

83 "Kunsthaus Zürich announces first presentation in Switzerland of 'Christian Marclay's The Clock'", *Art Daily*, 29 mars, consulté le 26 juin 2021, <https://artdaily.cc/news/57299/Kunsthaus-Z-rich-announces-first-presentation-in-Switzerland-of-Christian-Marclay-s-The-Clock-#.ZgcW8OzMI3S>.

84 Daniel Zalewski, "The hours: How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic", *New Yorker*, mars 4, 2012, <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski>.

85 Peter Bradshaw, "'It's impossible!' – Christian Marclay and the 24-hour clock made of movie clips", *The Guardian*, 10 septembre 2018, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/10/christian-marclay-the-clock-tate-modern-london>.

Permettant la démultiplication des œuvres et contredisant les fondements du marché, les nouvelles technologies stimulent la mise en place de mécanismes pour recréer la rareté et la valoriser économiquement⁸⁶. Cette rareté simulée active également l'esprit de partage sous-jacent aux œuvres nouveaux médias : ces dernières ne présupposent plus de droit exclusif du musée sur l'œuvre puisque souvent les artistes le conservent malgré son inscription dans une collection muséale⁸⁷. Pour Park, la reproductibilité des œuvres nouveaux médias pourrait participer de la collaboration des institutions muséales entre elles⁸⁸. Peut-on considérer ce partenariat fortuit entre les Musées des beaux-arts du Canada et de Boston comme une réelle forme de collaboration? Cette stratégie ne témoigne-t-elle pas plutôt de la reconduction du « principe d'accumulation » lié à l'économie occidentale⁸⁹? Sur ce marché de la rareté, les musées n'ont pas nécessairement les ressources financières pour procéder à l'acquisition d'œuvres rares par des artistes recherchés – ou encore l'offre ne satisfait pas la demande. Dans ce contexte, l'acquisition conjointe peut maintenir le pouvoir d'achat des musées, leur donner accès à des œuvres convoitées, mais, surtout, leur permettre de continuer à accumuler.

Co-acquisition de *ISDN (2022)* de Stan Douglas

L'acquisition conjointe de *The Clock* marque les débuts de cette pratique au sein du MBAC, mais il faudra attendre une dizaine d'années avant que l'institution n'envisage une nouvelle entente de la sorte. La seconde co-acquisition sera initiée alors que le plan stratégique est fraîchement implanté, puis repris et complétée par l'initiative de rayonnement national dès ses débuts. Dans ce contexte, le MBAC fait l'acquisition de l'installation vidéo *ISDN (2022)* de l'artiste canadien Stan Douglas

86 Moulin, *Le marché de l'art*, 155-156.

87 Ji Eun Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique : l'enrichissement de la collection des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales", *ICOFOM Study Series 45* (juillet 2016): 132.

88 Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique", 132.

89 François Mairesse, "Le principe d'accumulation", dans *Musées, mutations...*, eds. Joëlle Le Marec, Bernard Schiele, Jason Luckerhoff (Dijon : Ocim, 2019).

conjointement avec le Remai Modern à Saskatoon. Ayant travaillé à partir de différents médiums dont le film, la vidéo, la photographie, le théâtre, l'installation VR et bien d'autres, Stan Douglas explore au travers de sa production des moments de tension socioculturelle et politique du XX^e siècle et la manière dont ces événements du passé continuent d'influencer le présent par des processus de médiation, des idéologies et des structures de pouvoir. Invité à représenter le Canada à la Biennale de Venise de 2021, l'artiste propose un ensemble de cinq œuvres, comprenant quatre photographies et une œuvre vidéo, poursuivant son exploration du passé et sa résonance dans le présent. Cette proposition se démarque par la considération d'un passé plus récent, à savoir l'année 2011, qui a été marquée par plusieurs soulèvements, du Printemps arabe à Occupy Wall Street⁹⁰. Plus spécifiquement, l'œuvre *ISDN*⁹¹ considère les soulèvements de 2011 à travers l'expression musicale et l'improvisation, deux intérêts cultivés par Douglas depuis les débuts de sa carrière. Cette vidéo à deux canaux, qui est projetée sur deux écrans séparés, propose le récit fictif d'une collaboration entre des rappeurs de grime et de mahraganat qui s'échangent des paroles et des rythmes à partir de leurs studios d'enregistrement improvisés à Londres et au Caire⁹². Leurs rythmes se chevauchent et se synchronisent de manière inattendue. Jouant sur les possibilités génératives du partage de fichiers, les algorithmes appliqués dans la production transforment une séquence en boucle de sons et d'images en une mélodie infiniment variable et sans fin. Le titre même de l'œuvre emprunte d'ailleurs son titre à la norme de transmission de données numériques audio par les lignes téléphoniques⁹³. Le MBAC souhaite acquérir *ISDN* qui fera écho à *Luanda-Kinshasa* (2013), l'œuvre de Douglas la plus récente introduite dans la collection nationale. Cette œuvre vidéo met en scène une session de jam qui aurait pu avoir lieu dans le célèbre studio 30th-Street

90 Proposition d'acquisition pour *ISDN* de Stan Douglas par Jonathan Shaughnessy, janvier 2021, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

91 L'acronyme ISDN tient pour *Integrated Services Digital Network*.

92 Sasha Suda, "Avant-propos", dans *Stan Douglas : 2011 ≠ 1848*, ed. Reid Shier (Ottawa et Cologne: National Gallery of Canada et Walther König, 2022), 42.

93 Suda, "Avant-propos", 42.

de Columbia Records dans les années 1970, incorporant des rythmes de jazz avec du rock, du funk, de l'afro-beat et d'autres rythmes de « musique du monde »⁹⁴. L'œuvre *ISDN* est également convoitée par le Remai Modern qui souhaite acquérir une œuvre représentative de la pratique de l'artiste. Par ailleurs, le Remai Modern était ouvert à la mise en place d'une première acquisition conjointe, d'autant plus que le partage d'une œuvre d'art médiatique semblait le plus approprié, dans une logique de partage des ressources et des responsabilités. L'œuvre est donc co-acquise par les deux institutions, puis le Remai Modern, suite à la présentation de l'œuvre à la Biennale de Venise sous la responsabilité du MBAC, prend en charge son exposition itinérante. L'une des motivations à cette collaboration était le partage des responsabilités au niveau de la prise en charge et de la conservation de l'œuvre⁹⁵. Dans ce cas précis, le MBAC est responsable de la conservation et de la restauration de l'œuvre alors que le Remai s'est occupé de sa première mise en circulation.

Par ailleurs, la co-acquisition de *ISDN* participe en soi d'une circulation des collections sur le territoire canadien qui n'est pas sans évoquer la notion de réseau. Dans les années 1960, le monde de l'art et le musée d'art transitent d'une idéologie du « système » à celle du « réseau » qui se caractérise entre autres par la circulation et la mobilité⁹⁶. Cette mobilité assure en partie l'accessibilité à l'art dans l'écosystème artistique de Saskatoon, accessibilité augmentée par les expositions itinérantes de l'œuvre et les possibles prêts. Comme l'acquisition conjointe implique un temps de présentation augmenté de par les expositions dans les différents musées partenaires⁹⁷, les œuvres se retrouvent moins souvent dans les réserves, loin des regards. L'accès à l'œuvre est décuplé à la fois par un temps d'exposition plus grand, mais aussi par les multiples lieux de présentation. Le public peut donc être accommodé par l'acquisition conjointe d'autant plus qu'elle permet de répondre à son besoin

94 Proposition d'acquisition pour *ISDN*, Jonathan Shaughnessy, dossiers de la conservation.

95 Matassa, *Museum Collections Management*, 158.

96 Lane Relya, *Your Everyday Art World* (Cambridge: MIT Press, 2013), 29-37.

97 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

de renouvellement constant⁹⁸. Qui plus est, l'acquisition conjointe induit une circulation des collections entre les institutions, qui non seulement favorise un meilleur accès, mais aussi un partage des connaissances et des expertises. Certains soutiennent que les musées devraient encourager leur personnel à se déplacer, à étudier davantage, à échanger des expériences avec d'autres spécialistes et à renforcer les liens avec les universités⁹⁹. En ce sens, l'acquisition conjointe implique non pas une mais plusieurs équipes qui ont toutes accès à l'œuvre. Non seulement davantage de recherches sur les collections sont entreprises, l'acquisition conjointe propose une coopération entre les chercheurs et chercheuses, ce qui peut se traduire par un échange de connaissances¹⁰⁰. En ce sens, l'apport de la conservatrice en chef et directrice des expositions et des collections, Michelle Jacques, qui a collaboré à cette co-acquisition, représente une valeur ajoutée considérant son engagement envers la représentativité des artistes noirs dans les collections muséales canadiennes.

Co-acquisition *Moving Off the Land II* (2019) de Joan Jonas

L'initiative de rayonnement national portera dans son entièreté le processus d'acquisition conjoint pour l'installation immersive *Moving Off the Land II* (2019) de l'artiste Joan Jonas. Cette artiste de performance de renommée internationale est aussi considérée une figure pionnière de l'art vidéo. Autant ses premières œuvres que sa production récente ont impacté le développement des arts contemporains. Dans sa pratique artistique, Joan Jonas s'intéresse notamment à la façon dont les corps habitent un espace et interagissent avec leur environnement. Réalisée dans le cadre de la série de performances éponyme présentée entre 2016 et 2019¹⁰¹, l'œuvre *Moving Off the Land II*, comprend cinq structures

98 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

99 Susanna Petterson, "Collections Mobility – Stepping Forward", dans *Encouraging Collections Mobility – A Way Forward for Museums in Europe*, ed. Susanna Petterson, Monika Hagedorn-Saupe et Teijamari Jyrkkiö (Helsinki: Finnish National Gallery, 2010), 152.

100 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

101 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II* de Joan Jonas par Josée Drouin-Brisebois, 25 avril 2023, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

théâtrales de bois, chacune accompagnée d'une vidéo, un aquarium de créatures marines en verre et de miroirs réalisés par des verriers vénitiens, un ensemble de 46 dessins et une oeuvre audio accompagnée d'un collage représentant une baleine, qui ensemble créent un environnement multisensoriel. Cette installation modulaire et modulable, qui rend hommage à l'océan et à ses créatures, sa biodiversité et sa délicate écologie¹⁰², est le point culminant de trois années de recherche intensive et de tournage dans des aquariums du monde entier ainsi que dans les eaux au large des côtes de la Jamaïque et du Cap-Breton. S'il est devenu une destination prisée par plusieurs artistes de l'avant-garde new-yorkaise, le Cap-Breton tient aussi une place de choix dans le cœur de Jonas qui se rend au bord de la mer tous les étés depuis les années 1970¹⁰³, liant du coup cette grande artiste et sa pratique à l'histoire du Canada.

Ce projet de co-acquisition prend origine dans une conversation entre Josée Drouin-Brisebois, réalisatrice et gestionnaire principale du rayonnement national au MBAC, et Sarah Moore Fillmore, directrice du Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse. Cette dernière mentionne un projet d'exposition regroupant des œuvres d'artistes américains ayant vécu au Cap-Breton depuis les années 1970. Le travail de Joan Jonas est abordé dans ce contexte, à un moment où le MBAC cherche à faire l'acquisition d'une œuvre majeure de cette même artiste depuis son grand succès à la Biennale de Venise en 2015 à titre de représentante des États-Unis¹⁰⁴. Les deux institutions contactent la Galerie Gladstone qui confirme la disponibilité de *Moving Off the Land II*. Cette co-acquisition permet au MBA Nouvelle-Écosse d'avoir accès à une œuvre importante de l'artiste, de renforcer les liens avec elle, et de montrer l'influence que le Cap-Breton a eue sur sa pratique. Pour une première fois, la proposition d'acquisition est conjointement présentée au comité d'acquisition par le MBAC et son partenaire, en l'occurrence le MBA Nouvelle-Écosse. Cette proposition représente une

102 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

103 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

104 L'œuvre présentée lors de la biennale était *They Come to Us Without a Word*.

occasion d'accroître les collections d'œuvres réalisées par des femmes, soit l'un des piliers de la stratégie d'acquisition du MBAC, grâce à une installation importante réalisée par une artiste de premier plan que l'on souhaite mieux représenter dans la collection nationale¹⁰⁵. Son œuvre est bien liée au Canada et il importe de souligner l'influence de sa relation à la Nouvelle-Écosse sur sa production¹⁰⁶. En plus d'être présentée dans le cadre d'une rétrospective dédiée à Joan Jonas au Museum of Modern Art de mars à juillet 2024¹⁰⁷, l'installation sera présentée à diverses communautés de Cap-Breton et de régions sous-desservies de la Nouvelle-Écosse, des provinces de l'Atlantique et du Canada plus généralement¹⁰⁸.

Ce cas de co-acquisition démontre que les partenariats entre des musées d'envergures différentes peuvent servir à augmenter le « capital culturel » d'une plus petite institution. Le musée peut agir en véritable prédateur lorsqu'il entre en concurrence avec d'autres musées pour acquérir des œuvres ou encore lorsqu'il cherche à conserver la propriété exclusive d'un objet¹⁰⁹. L'acquisition à plusieurs renverse cette tendance alors que les musées fonctionnent davantage comme des partenaires que comme des rivaux¹¹⁰. L'acquisition conjointe de l'œuvre de Joan Jonas par les Musées des beaux-arts du Canada et de la Nouvelle-Écosse exemplifie un cas où une institution de portée nationale appuie une institution du même réseau muséal ayant une portée provinciale. Selon la politique d'acquisition du Musée des beaux-arts du Canada, une co-acquisition peut être envisagée si elle permet « d'étendre son influence et d'aider d'autres établissements¹¹¹ ». Si la co-acquisition de *The Clock*

105 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

106 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

107 Museum of Modern Art, "Joan Jonas: Good Night Good Morning", consulté le 4 mars 2024, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5367>.

108 Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II*, Josée Drouin-Brisebois, dossiers de la conservation.

109 Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique", 132.

110 Park, "Du musée prédateur au musée symbiotique", 132.

111 Musée des beaux-arts du Canada, "La politique d'acquisition", 8.

de Christian Marclay lui a permis d'étendre son influence en inscrivant dans ses collections d'art médiatique une œuvre appelée à faire chef-d'œuvre, la co-acquisition de *Moving Off the Land II* de Joan Jonas permet certainement au MBAC de parrainer une institution. L'entente d'acquisition conjointe permet du même coup à cette institution d'inscrire dans ses collections une œuvre à laquelle elle aurait difficilement eu accès, n'eût été la collaboration de l'institution nationale.

Double co-acquisition des œuvres *ishkode (fire)* (2021) de Rebecca Belmore et *Wopila / Lineage* (2021) de Diyani White Hawk

Une décennie après l'acquisition du Marclay conjointement avec le Musée des beaux-arts de Boston, le MBAC travaille pour une seconde fois à une co-acquisition avec une institution américaine, soit le Whitney Museum of American Art. À cette occasion, les démarches sont menées conjointement par Josée Drouin-Brisebois, réalisatrice et gestionnaire principale de l'initiative de rayonnement national, ainsi que par Michelle LaVallee, directrice du département Voies autochtones et décolonisation du Musée des beaux-arts du Canada. L'entente de co-acquisition cible deux œuvres par deux femmes artistes autochtones : *ishkode (fire)* (2021) de Rebecca Belmore et *Wopila / Lineage* (2021) de Diyani White Hawk, qui ont toutes deux été présentées en 2022 dans la biennale du Whitney, *Quiet as It's Kept*.

La pratique de l'artiste multidisciplinaire anishinaabe Rebecca Belmore considère des questions difficiles telles l'injustice, le racisme, la violence et les droits des personnes marginalisées. Elle utilise dans son travail des références symboliques fortes pour remettre en question les stéréotypes conventionnels à la fois de la culture autochtone et de la culture occidentale, mais aussi pour explorer les relations de pouvoir dans la société contemporaine et les effets de la colonisation sur les peuples autochtones, en particulier sur les femmes¹¹². Sensibles à

112 Proposition d'acquisition pour *ishkode (fire)* de Rebecca Belmore par Michelle LaVallee, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

l'histoire et au lieu, à la mémoire et à l'absence, les œuvres de Belmore sont traversées de thèmes récurrents comme la remise en question des récits officiels ou encore le corps absent. C'est notamment le cas pour la sculpture *ishkode*, terme signifiant « feu » en anishinaabemowin¹¹³, qui comporte deux composantes : un sac de couchage, coulé en argile, traçant les contours d'une forme humaine, et une accumulation de milliers de douilles de balles, disposées au sol autour de la sculpture comme une barrière. Le corps symboliquement enveloppé dans cette sculpture, hors de portée et absent, se veut une réponse à la violence armée qui marque l'époque actuelle. À la fois critique du génocide historique et de la violence disproportionnée envers les peuples autochtones, cette œuvre, qui montre une forme humaine debout, se veut aussi porteuse d'espoir en lançant une invitation à faire face à toute cette violence.

Le Musée des beaux-arts du Canada montre un intérêt pour cette œuvre dont le récit est en corrélation directe avec ses priorités de collectionnement. En effet, sa politique d'acquisition stipule que : « Pour tenter de représenter plus complètement la production artistique du Canada, le Musée constituera une collection des meilleurs exemples de l'art réalisé par les artistes métis, des Premières Nations et Inuits du Canada¹¹⁴. » Le MBAC cherche de manière générale à augmenter ses collections d'œuvres d'artistes autochtones et de femmes artistes¹¹⁵. En plus d'augmenter la représentation de Belmore dans la collection, une artiste qui a contribué de façon significative au développement de l'art contemporain au Canada, cette double acquisition conjointe est aussi une occasion d'acquérir une œuvre qui ouvrira les collections sur les pratiques autochtones à l'étranger. Toujours dans sa politique d'acquisition, concernant les collections d'œuvres d'art autochtones, le MBAC annonce qu'il « constituera une collection d'œuvres d'art créées par des artistes indigènes d'aujourd'hui vivant ailleurs dans le monde¹¹⁶ ».

113 Belmore citée dans la proposition d'acquisition pour *ishkode (fire)*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

114 Musée des beaux-arts du Canada, «La politique d'acquisition», 2.

115 Proposition d'acquisition pour *ishkode (fire)*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

116 Musée des beaux-arts du Canada, «La politique d'acquisition», 2.

Dans cette optique, l'œuvre de Dyani White Hawk est d'un intérêt aussi grand pour le musée canadien. La pratique de l'artiste d'ascendance Sičangu Lakota, allemande et galloise évoque les liens entre la terre et la vie, s'inspirant de l'histoire de l'abstraction Lakota dans le perlage, la peinture et le travail avec des piquants de porc-épic. White Hawk positionne son travail en dialogue avec celui de peintres abstraits comme Barnett Newman et Jackson Pollock, qui ont revendiqué une influence autochtone. Son travail, qui s'inscrit à la croisée des cultures, des histoires et des traditions visuelles, révèle des histoires partagées par les autochtones et les allochtones¹¹⁷. L'œuvre *Wopila / Lineage*, sa plus grande à ce jour, fait 14 pieds sur 8 pieds et se compose d'un demi-million de perles de verre formant un motif géométrique abstrait. Plusieurs mois de recherche et d'approvisionnement dans le monde entier ont été nécessaires pour trouver les bonnes tailles, les bonnes couleurs et les bonnes quantités de perles, qui évoquent l'histoire des relations commerciales interculturelles¹¹⁸. Le mot « wopila », signifiant « profonde gratitude » en Lakota, est utilisé pour honorer les communautés ancestrales et vivantes qui ont rendu l'œuvre possible par leurs contributions à l'abstraction et qui ont nourri le travail des artistes occidentaux. Si l'œuvre met en lumière l'influence des personnes et des cultures autochtones, pourtant longtemps tenues à l'écart du monde de l'art, elle rend aussi visibles des histoires partagées et envisage la modification des récits officiels pour en reconnaître toute leur complexité¹¹⁹. En plus des intérêts évoqués précédemment, cette œuvre est convoitée par le MBAC puisqu'il s'agirait d'une première œuvre de l'artiste, une artiste autochtone d'importance, dans la collection nationale. Le MBAC souhaite également que le perlage soit un domaine mieux représenté dans la collection¹²⁰.

117 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage* de Dyani White Hawk par Michelle LaVallee, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation, Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

118 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

119 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

120 Proposition d'acquisition pour *Wopila / Lineage*, Michelle LaVallee, dossiers de la conservation.

D'un côté pratique, les deux institutions muséales partenaires envisagent le partage de la responsabilité quant à l'entreposage de ces deux œuvres matérielles. L'acquisition conjointe permet effectivement de partager la responsabilité des soins à prodiguer aux œuvres en termes d'entreposage et de conservation¹²¹. Lorsque deux ou plusieurs musées ont co-acquis une œuvre matérielle, un seul à la fois doit mettre en réserve et conserver l'objet, ce qui donne à l'autre musée un espace dans son dépôt. Il s'agit d'un grand avantage : de nombreux dépôts sont surchargés puisque les musées continuent de collectionner toujours plus¹²². Bien que le MBAC ait déjà l'expérience du partage d'une œuvre avec une institution américaine¹²³, le type d'œuvre ne posait alors pas les mêmes enjeux. Puisque les ententes d'acquisition conjointe s'accompagnent souvent d'un temps d'exposition et, voire, d'un temps d'entreposage en rotation, les œuvres sont amenées à voyager fréquemment entre les institutions. Dans son ouvrage *Le musée éphémère*, Francis Haskell critique la mise à risque des œuvres lors de leur transport de par le monde pour la tenue d'expositions temporaires¹²⁴. Quoique le rythme des déplacements des œuvres en copropriété soit moins convulsif, il n'en demeure pas moins que ces œuvres seront déplacées à répétition entre les institutions copropriétaires, sans compter le transport en cas de prêt. Au moment de cette recherche, les deux institutions en sont encore à déterminer les tenants et aboutissants de ce partage des œuvres. Il est donc difficile d'évaluer les risques auxquels seraient soumises les œuvres de même que leur niveau de fragilité, mais il s'agit d'une piste à approfondir une fois les modalités de partage fixées.

Si les expositions temporaires ont favorisé la circulation des œuvres à l'international, la copropriété participe également de ce mouvement des collections à échelle locale, provinciale, nationale et même internationale. Dans le cas de cette acquisition conjointe, le partage des

121 Matassa, *Museum Collections Management*, 158.

122 van Ravenzwaay, "Rethinking the Institution", 23.

123 Le MBAC partage *The Clock* (2010) de Christian Marclay avec le Musée des beaux-arts de Boston.

124 Haskell, *Le musée éphémère*, 107, 166, 190, 192-195.

œuvres s'accompagne de certains enjeux reliés au passage des douanes puisque les œuvres sont amenées à entrer et sortir du Canada et des États-Unis. Comme démontré dans le cas du *Saint Jérôme*, l'instinct de rétention des biens culturels est bien présent, ce qui peut complexifier la logistique pour faire transiter les œuvres d'un pays à l'autre. À la base, le contrôle des exportations prend source dans la volonté de protéger le patrimoine culturel en prévenant l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels. En ce sens, les États souscrivant à la *Convention concernant les mesures à prendre pour interdire et empêcher l'importation, l'exportation et le transfert de propriété illicites des biens culturels* (1970) doivent adopter des mesures de protection sur leur territoire et contrôler la circulation des biens culturels¹²⁵. Parmi ces mesures, on compte la mise en place d'un certificat d'exportation qu'il est nécessaire d'obtenir pour toute sortie, temporaire ou définitive, hors du territoire. Au Canada, une licence d'exportation temporaire, prévue pour une période de moins de cinq ans, pour l'une ou l'autre de ces raisons : recherche; traitement; exposition; restauration; conservation; réparation; évaluation; authentification; prêt; effet personnel¹²⁶. Dans une seconde phase de recherche, il s'agira d'étudier les modalités de partage convenues entre les deux institutions afin de déterminer si une licence temporaire est envisagée et le motif mis de l'avant pour son obtention. Dans tous les cas, ce transit par la frontière canado-américaine soulève un écart dans la conception du territoire par les allochtones et par les autochtones. Bien que le territoire Sičangu Lakota soit du côté de la frontière dite américaine, le territoire anichinabé joue quant à lui de part et d'autre de la frontière canado-américaine. Effectivement, les Anichinabés proviennent de la côte nord-ouest du Canada et des États-Unis actuels, et ils ont migré vers la côte ouest du lac Supérieur¹²⁷. Cette co-acquisition accorde

125 "À propos de la Convention de 1970", Unesco, consulté le 10 mai 2023, <https://www.unesco.org/fr/node/66155>.

126 "Guide d'exportation de biens culturels hors du Canada", Gouvernement du Canada, consulté le 3 novembre 2024, <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/licences-exportation-biens-culturels/guide-exportation.html#a2a>.

127 Karle S. Hele, "Anichinabé", *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 novembre 2024, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anishinaabe>.

donc aux œuvres concernées un accès augmenté ainsi qu'une visibilité plus importante, mais surtout elle permet l'inscription des œuvres dans deux collections muséales et leur présentation sans égard à cette frontière. À un niveau conceptuel, cette entente d'acquisition conjointe permet de questionner l'occidentalité jusque dans la conception de la frontière canado-américaine, voire d'envisager le rapport au territoire différemment par les activités de collectionnement.

Conclusion

L'étude de la collaboration dans les pratiques de muséalisation au Musée des beaux-arts du Canada révèle que l'institution a d'abord eu recours à l'acquisition conjointe pour des raisons circonstanciées : la forte demande pour une œuvre a favorisé l'achat à plusieurs. Ce premier partenariat fortuit avec le Musée des beaux-arts de Boston a été mis en place au moment de l'achat, aucune démarche n'avait été entreprise en amont. Jusqu'en 2022, la copropriété était, pour le Musée des beaux-arts du Canada, une mesure exceptionnelle ce qui explique un temps de latence d'une décennie. L'acquisition conjointe suivante est mise en place dans la foulée de la création de l'initiative de rayonnement national. Cette dernière fait de la co-acquisition l'un de ses moyens pour non seulement assurer le rayonnement national du MBAC, mais aussi pour repenser les façons de collectionner et d'envisager la collection. Depuis, la co-acquisition est une pratique volontaire et utilisée plus régulièrement par l'institution.

Jusqu'à présent, des partenariats ont été mis en place avec d'autres musées seulement et toutes les œuvres acquises conjointement jusqu'à ce jour sont contemporaines. Bien que le MBAC partage avec d'autres institutions des œuvres médiatiques, il a également co-acquis des œuvres physiques. L'institution est ainsi amenée à négocier des ententes de copropriété à la pièce, en fonction des enjeux propres à l'œuvre. Si la perspective du partage d'un fichier numérique semble plus aisée, il n'en demeure pas moins que l'équipement nécessaire pour la présentation d'œuvres médiatiques n'est pas un facteur négligeable

lors d'une co-acquisition. En ce qui concerne les œuvres matérielles, leur circulation entre les institutions implique notamment leur transport avec tous les risques rattachés.

Cette étude de cas a permis d'observer que le MBAC fait usage de l'acquisition conjointe pour presque l'ensemble des raisons exposées en première partie d'article. Bien que la co-acquisition du *Saint Jérôme* de David ne se soit pas concrétisée, il n'en demeure pas moins que ce cas démontre qu'elle peut servir à la rétention d'œuvres pour la nation. Si les démarches du MBAC auprès de ses donateurs n'ont pas porté fruit, l'acquisition conjointe aurait par ailleurs pu être un moyen d'augmenter la capacité de collecte de fonds en courtisant le bassin de donateurs du Musée des beaux-arts de Montréal et du Musée de la Civilisation de Québec également. La première co-acquisition, celle de *The Clock* de Christian Marclay, montre en quoi cette approche collaborative permet de pallier la rareté des œuvres sur un marché de l'art compétitif. Le partenariat avec le Musée des beaux-arts de la Nouvelle-Écosse pour l'acquisition de *Moving Off the Land II* de Joan Jonas permet, quant à lui, d'augmenter le capital culturel d'une plus petite institution pour l'inscription dans ses collections d'une œuvre d'une artiste d'envergure. En ce qui concerne les co-acquisitions des œuvres de Stan Douglan, Rebecca Belmore et Dyani White Hawk, ces trois cas spécifiques mettent de l'avant l'intérêt du MBAC à partager la responsabilité des soins avec d'autres institutions muséales et de faire circuler les collections sur le territoire.

Si le MBAC est en train d'implanter l'acquisition conjointe dans les pratiques institutionnelles pour le développement des collections, notamment pour voir à leur diversification, il présente également une ouverture pour d'autres initiatives collaboratives dans la muséalisation des œuvres telle la garde partagée. L'institution s'est effectivement engagée dans une série de discussions pour une possible acquisition de l'œuvre d'un artiste autochtone. Ces démarches s'inscrivaient à la croisée de la co-acquisition et de la garde partagée puisque le MBAC envisageait le partage de l'œuvre avec un autre musée et les copropriétaires souhaitaient s'engager dans une garde partagée avec la communauté

d'attache. Ce projet d'acquisition n'a toutefois pas abouti, mais il n'en demeure pas moins que le MBAC a réfléchi à l'accueil d'œuvres selon une entente de garde partagée. Le fait qu'il ait entrepris ces démarches témoigne de l'intention institutionnelle de revoir les pratiques de collectionnement dans une optique autochtone et d'offrir une expérience accueillante aux communautés concernées¹²⁸. Le MBAC a par ailleurs démontré une ouverture pour ce type de collaboration et pourrait bien être le premier musée d'art au Canada¹²⁹ à mettre en place une telle entente.

Si cette première phase de recherche a permis de faire un état de la situation au sein du Musée des beaux-arts du Canada, elle a aussi fait ressortir deux constats accompagnés de questionnements, lesquels mériteraient une réflexion plus approfondie dans un second effort de recherche. Premièrement, en s'engageant dans la muséalisation collaborative, le musée renonce en tout ou en partie au titre de propriétaire unique, ce qui impacte ses droits quant aux œuvres concernées. À titre de rappel, la propriété est ici entendue comme un droit juridique sur une œuvre alors que la possession consiste en le contrôle physique de cette œuvre¹³⁰. La possession n'est pas un droit comme l'est la propriété, bien que des droits et devoirs puissent se rattacher à celle-ci¹³¹. Au premier abord, cette renonciation à son droit propriétaire peut sembler s'inscrire dans une volonté du musée de réviser les pratiques de collectionnement. Or, est-ce que la muséalisation collaborative est une réponse des musées adaptée au contexte économique et social actuel permettant de réellement questionner ou, plutôt, de maintenir à la fois le principe d'accumulation et le culte de la possession?

Deuxièmement, si la co-acquisition semble de prime abord une stratégie économique pour permettre aux musées d'acquérir toujours plus, il n'en demeure pas moins que cette pratique aux côtés de la

128 Musée des beaux-arts du Canada, "Plan stratégique 2021-2026", 20.

129 Le tout premier musée au Canada, toutes disciplines confondues, à avoir conclu une entente de garde partagée est le Musée canadien pour les droits de la personne.

130 Marc-André Renold, "Cultural Co-Ownership: Preventing and Solving Cultural Property Claims", *International Journal of Cultural Property* 22, n.º 3 (2015): 163.

131 Renold, "Cultural Co-Ownership", 163.

garde partagée semble répondre à des attentes sociales quant à la décolonisation des institutions et des pratiques de collectionnement. La décolonisation est ici entendue comme « un processus de dénonciation et de démantèlement du pouvoir colonial sous toutes ses formes et expressions¹³². » La propriété, concept inhérent à l'acquisition muséale, est reconnue comme étant un acte de contrôle et de pouvoir¹³³ qui favorise l'inégalité en plus de soustraire les individus à l'égalitarisme¹³⁴. Si les musées revoient leur rapport à la logique propriétaire, est-ce à dire qu'ils s'engagent dans une réflexion critique sur les actes de contrôle et de pouvoir à l'œuvre dans les processus normalisés de muséalisation? Les pratiques de muséalisation collaborative, comme l'acquisition conjointe et la garde partagée, ont-elles vraiment une capacité transformative ou favorisent-elles le maintien du statu quo?

132 Bruno Brulon Soares, "Décolonisation", *Dictionnaire de muséologie*, éd. François Mairesse (Paris : Armand Colin, 2022), 170.

133 Philippe Roachat, *Origins of Possession: Owning and Sharing in Development* (Cambridge : Cambridge University Press, 2014), 1.

134 Philippe Roachat, *Origins of Possession*, 56.

BIBLIOGRAPHIE

Albertson, Lynda. "Museum Restitutions are More Than Just the Sum of Their Numbers". *Les carnets de l'ACoSt*, n.º 23 (2022): 2.

Art Daily. "Kunsthau Zürich announces first presentation in Switzerland of 'Christian Marclay's The Clock'", mars 29, consulté le 26 juin 2021. <https://artdaily.cc/news/57299/Kunsthau-Z-rich-announces-first-presentation-in-Switzerland-of-Christian-Marclay-s-The-Clock-#.ZgcW8OzMI3S>.

Association des musées canadiens. "Portés à l'action : appliquer la DNUDPA dans les musées canadiens", consulté le 3 novembre 2024. https://museums.ca/uploaded/web/TRC_2022/Rapport-AMC-Portesalaction.pdf.

Belk, Russel. "Why not Share Rather than Own?". *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 611 (mai 2007): 126-140.

Bergeron, Yves, et Violette Loget. "Du désenchantement au réenchantement : le cas du Saint Jérôme de David". Dans *La muséologie et le sacré : Matériaux pour une discussion*, édité par François Mairesse. Paris : ICOFOM, 2018.

Bradshaw, Peter. "'It's impossible!' – Christian Marclay and the 24-hour clock made of movie clips". *The Guardian*, 10 septembre 2018. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/10/christian-marclay-the-clock-tate-modern-london>.

Broome, Henry. "Custodianship & Mayan Cosmivision: A Conversation with Stefan Benchoam". *Flash Art*, 23 novembre 2021. <https://flash-art.com/2021/11/stefan-benchoam/#>.

Centre national de ressources textuelles et lexicales. "CONJOINT,OINTE", consulté le 4 mars 2024. <https://www.cnrtl.fr/definition/conjoint>.

Constantinidi, Mela. "Touring Contemporary Art Exhibitions: The Situation for Canada's Public Galleries and Art Museums in 2012". Canada Council for the Arts, may 2013. https://canadacouncil.ca/-/media/Files/CCA/Research/2013/03/Report_on_Touring_Contemporary_EN.pdf.

Cornu, Marie, et Marc-André Renold. "Le renouveau des restitutions de biens culturels : les modes alternatifs de règlement des litiges". *Journal du droit international*, 2 (2009) : 493-533.

Cuno, James. *Who Owns Antiquity? : Museums and the Battle over Our Ancient Heritage*. Princeton: Princeton University Press, 2011.

Dahan, Jocelyne. "La résidence alternée : pour qui, comment, quand?". Dans *Le livre blanc de la résidence alternée*, édité par Gérard Neyrand et Chantal Zaouche Gandron, 56-61. Toulouse : Éditions Érès, 2014.

Drouin-Brisebois, Josée. Proposition d'acquisition pour *Moving Off the Land II* de Joan Jonas, 25 avril 2025, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Gouvernement du Canada. "Guide d'exportation de biens culturels hors du Canada", consulté le 3 novembre 2024. <https://www.canada.ca/fr/patrimoine-canadien/services/licences-exportation-biens-culturels/guide-exportation.html#a2a>.

Haskell, Francis. *Le musée éphémère : les maîtres anciens et l'essor des expositions*. Paris: Gallimard, 2002.

Haughton, Brian. *Ancient Treasures: The Discovery of Lost Hoards, Sunken Ships, Buried Vaults and Other Long-Forgotten Artifacts*. Newburyport : New Page Books, 2013.

Hele, Karle S. "Anichinabé". *L'encyclopédie canadienne*, consulté le 3 novembre 2024. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anishinaabe>.

Johnson, Rebecca. "Implementing Indigenous Law in Agreements – Learning from 'An Agreement Concerning the Stewardship of the Witness Blanket'". *Reconciliation*

Syllabus, 31 janvier 2020. <https://reconciliationsyllabus.wordpress.com/2020/01/31/implementing-indigenous-law-in-agreements-learning-from-an-agreement-concerning-the-stewardship-of-the-witness-blanket/>.—

Kersel, Morag M. “Storage Wars: Solving the Archaeological Curation Crisis?”. *Journal of Eastern Mediterranean Archaeology and Heritage Studies* 3, n.º 1 (février 2015): 42-54.

LaVallee, Michelle. Proposition d’acquisition pour *ishkode (fire)* de Rebecca Belmore, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

LaVallee, Michelle. Proposition d’acquisition pour *Wopila / Lineage* de Dyani White Hawk, 5 décembre 2022, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Loget, Violette. “L’aliénation des œuvres d’art : raisons et déraisons”. *Vie des arts* 252. <https://viedesarts.com/en/features-en/du-mouvement-dans-les-collections-en/lalienation-des-oeuvres-dart-raisons-et-deraisons/>.

Los Angeles County Museum of Art. “Christian Marclay, The Clock”, consulté le 26 juin 2021. <https://collections.lacma.org/node/600696>.

Mairesse, François. “Le principe d’accumulation”. Dans *Musées, mutations...*, édité par Joëlle Le Marec, Bernard Schiele, Jason Luckerhoff. Dijon : Ocim, 2019.

Matassa, Freda. *Museum Collections Management: A Handbook*. Londres : Facet Publishing, 2011.

Metropolitan Museum of Art. “A group of 16 silver vases and utensils”, consulté le 25 octobre 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/711362>.

Metropolitan Museum of Art. “Liturgical Comb Fragment”, consulté le 14 octobre 2024. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471985>.

Metropolitan Museum of Art. “The Metropolitan Museum of Art and the Republic of Italy, Sicilian Region, Announce New Reciprocal Loan Agreement”, 11 mai, 2023. <https://www.metmuseum.org/press/news/2023/sicilian-loan-agreement>.

Ministère de la Culture et des Communications du Québec. “Le *Saint Jérôme* de Jacques-Louis David maintenant protégé”, 23 avril 2018. <https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=6164>.

Moulin, Raymonde. *Le marché de l’art: mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion, 2009.

Musée de la Civilisation. “Saint Jérôme entendant la trompette du Jugement Dernier”, consulté le 12 octobre 2024. <https://collections.mcq.org/objets/108078>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Christian Marclay, The Clock”, consulté le 26 juin 2021. <https://www.gallery.ca/collection/artwork/the-clock>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Comment créer une collection et lui donner forme : démythifier les aliénations”, consulté le 12 octobre 2024. <https://www.beaux-arts.ca/magazine/votre-collection/mbac/comment-creer-une-collection-et-lui-donner-forme-demythifier-les>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Faits saillants de l’été”, consulté le 1^{er} mars 2024. [https://us20.campaign-archive.com/?e=\[UNIQID\]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68](https://us20.campaign-archive.com/?e=[UNIQID]&u=f8323502af0a31d219e207ed0&id=a0c1dd6c68).

Musée des beaux-arts du Canada. Journal *En tournée* (mai 1993). Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. Journal *En tournée* (juin 2007). Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. Journal *En tournée* (septembre 2009). Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, Canada.

Musée des beaux-arts du Canada. “La politique d’acquisition”, consulté le 4 mars 2024. https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/upload/acquisitions_policy-fra.pdf.

Musée des beaux-arts du Canada. “La politique d’aliénation”, consulté le 3 novembre 2024. https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf.

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 1998-1999”, consulté le 25 mars 2024. <https://publications.gc.ca/collections/Collection/NG1-1999F.pdf>.

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 2001-2002”, consulté le 25 mars 2024. https://publications.gc.ca/collections/collection_2012/beaux-arts-gallery/NG1-2001-fra.pdf.

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 2012-2013”, consulté le 25 mars 2024. https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/planning%20and%20reporting/NGC_AR2013_F.pdf.

Musée des beaux-arts du Canada. “Rapport annuel 2013-2014”, consulté le 4 mars 2024. https://www.beaux-arts.ca/documents/planning%20and%20reporting/RA_MBAC_2013-14.pdf.

Museum of Modern Art. “Christian Marclay, The Clock”, consulté le 26 juin 2021. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/sep/10/christian-marclay-the-clock-tate-modern-london>.

Museum of Modern Art. “Joan Jonas: Good Night Good Morning”, consulté le 4 mars 2024. <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/5367>.

National Gallery of Canada. “La politique d’aliénation”, consulté le 4 mars 2024. https://www.beaux-arts.ca/sites/default/files/documents/policies/Disposition-Policy_Approved-by-the-BoT-on-14-March-2017-FRA.pdf.

Newman Carey et Kristie Hudson. *Picking Up the Pieces: Residential School Memories and the Making of the Witness Blanket*. Victoria : Orca Book Publishers, 2019.

Palanco, Alexandre. “Rembrandt, l’amour et le marché : vers le dépassement du nationalisme culturel?”. Colloque *Les droits culturels fondamentaux dans l’ordre juridique de l’Union européenne*. Université de Nantes, octobre 2018.

Park, Ji Eun. “Du musée prédateur au musée symbiotique : l’enrichissement de la collection des œuvres nouveaux médias dans les institutions muséales”. *ICOFOM Study Series* 45 (juillet 2016): 130-132.

Petterson, Susanna. “Collections Mobility – Stepping Forward”. Dans *Encouraging Collections Mobility - A Way Forward for Museums in Europe*, édité par Susanna Petterson, Monika Hagedorn-Saupe et Teijamari Jyrkkiö, 152-160. Helsinki: Finnish National Gallery, 2010.

Relya, Lane. *Your Everyday Art World*. Cambridge, MA : MIT Press, 2013.

Renold, Marc-André. “Cultural Co-Ownership: Preventing and Solving Cultural Property Claims”. *International Journal of Cultural Property* 22, n.° 3 (2015): 163-176.

Rochat, Philippe. *Origins of Possession: Owning and Sharing in Development*. Cambridge : Cambridge University Press, 2014.

Scovazzi, Tullio. “The Agreements between the Italian Ministry of Culture and American Museums on the Return of Removed Cultural Properties”. Dans *Cultural Heritage : Scenarios 2015-2017*, édité par Simona Pinton et Lauso Zagato. Venise : Ca’ Foscari, 2020.

Shaughnessy, Jonathan. Proposition d’acquisition pour *ISDN* de Stan Douglas, janvier 2021, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Shaughnessy, Jonathan. Proposition d'acquisition pour *The Clock* de Christian Marclay, avril 2011, dossiers de la conservation. Archives du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa.

Soares, Bruno B. "Décolonisation". *Dictionnaire de muséologie*, édité par François Mairesse. Paris : Armand Colin, 2022.

Société des musées du Québec. "Rédiger des politiques d'acquisition et d'aliénation en milieu muséal", consulté le 4 mars 2024. <https://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/guidesel/acquisition/politique-acquisition/index.htm#:~:text=%C2%AB%20L'acquisition%20est%20l',%2DMuse%2C%20e%20%20C3%A9dition>.

Stevenson, Alice. *Scattered Finds: Archaeology, Egyptology and Museums*. Londres : UCL Press, 2019.

Suda, Sasha. "Avant-propos". Dans *Stan Douglas : 2011 ≠ 1848*, édité par Reid Shier, 45-43. Ottawa et Cologne : National Gallery of Canada et Walther König, 2022.

Sutherland Boggs, Jean. "Musée des beaux-arts du Canada". *Encyclopédie canadienne*, 4 mars 2015. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/musee-des-beaux-arts-du-canada#:~:text=Le%20Mus%C3%A9e%20des%20beaux-%20Darts,de%20dessins%20et%20de%20photographies>.

Sweet, Kevin. "Ottawa contre Québec : la course à l'acquisition d'un tableau de Jacques-Louis David". *Radio-Canada*, 16 avril 2018. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1095377/musee-beaux-arts-canada-toile-david-chagall-acquisition-controverse>.

Tate. "Edgar Calel: 'Not all things are for sale'", consulté le 25 octobre 2024. <https://www.tate.org.uk/art/artists/edgar-calel-31303/edgar-calel-not-all-things-are-for-sale>.

Tate. "Tate, Centre Pompidou and Israel Museum jointly acquire Christian Marclay's *The Clock*", consulté le 26 juin 2021. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-centre-pompidou-and-israel-museum-jointly-acquire-christian-marclays-clock>.

Tate. "Tate Liverpool exhibition showcases radical new approach to collecting art", consulté le 25 octobre 2024. <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tate-liverpool-exhibition-showcases-radical-new-approach-to-collecting-art>.

Thomas, Suzie. "Morgantina Silver", *Trafficking Culture – Researching the Global Looted Cultural Objects*, consulté le 25 octobre 2024. <https://traffickingculture.org/encyclopedia/case-studies/morgantina-silver/>.

Unesco. "À propos de la Convention de 1970", consulté le 10 mai 2023. <https://www.unesco.org/fr/node/66155>.

van Ravenzwaay, Jule. "Rethinking the Institution: Museums and Joint Ownership". Dissertation, Université d'Amsterdam, 2015.

Vivant, Elsa. "Du musée-conservateur au musée-entrepreneur". *Téoros – Revue de recherche en tourisme* 27, n.º 3 (2008), <https://journals.openedition.org/teoros/82>.

Wijsmuller, Dieuwertje. "Aliénation". *Dictionnaire de muséologie*, édité par François Mairesse. Paris : Armand Colin, 2022.

Zalewski, Daniel. "The hours: How Christian Marclay created the ultimate digital mosaic". *New Yorker*, 4 mars 2012. <https://www.newyorker.com/magazine/2012/03/12/the-hours-daniel-zalewski>.

Referência para citação:

Minier, Jessica. « L'acquisition conjointe et la garde partagée dans les musées d'art : le cas du Musée des beaux-arts du Canada ». *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 27-68. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.36260>.

**Anna Bottesi, Elayne da Silva Nascimento
e Helane Karoline Tavares Gomes**

**De Museu Indígena Anízia Maria a Museu dos Povos Indígenas do
Piauí: processos museológicos colaborativos, contra-narrativas e
protagonismo político dos Tabajara e Tapuio – Itamaraty/PI**

No dia 30 de agosto de 2023, na comunidade de Nazaré (município de Lagoa de São Francisco-PI), foi inaugurado o Museu dos Povos Indígenas do Piauí (MUPI). As narrativas desenvolvidas pelas mídias municipais e estaduais abordam o evento como o sucesso de uma iniciativa promovida pelas instituições estaduais que buscam apoiar as reivindicações políticas dos povos indígenas. Na realidade, o MUPI constitui o resultado de um conjunto de processos mais complexos e articulados em nível local, estadual e nacional que têm nos povos Tabajara e Tapuio-Itamaraty, moradores da comunidade Nazaré, seus protagonistas e no Museu Indígena “Anízia Maria” o instrumento privilegiado para o reconhecimento de memórias e identidades silenciadas. Este artigo analisa algumas etapas desta trajetória desde 2016 até os dias de hoje, focando nos eventos mais marcantes associados ao processo de fortalecimento identitário e político dos povos Tabajara e Tapuio que corroboraram com a criação do MUPI. Palavras-chave: museus indígenas; povos indígenas no Piauí; mobilização política; narrativas contra-hegemônicas.

**From ‘Anízia Maria’ Indigenous Museum to Museum of the
Indigenous Peoples of Piauí: Collaborative Museological
Processes, Counter-Narratives and Political Protagonism of the
Tabajara and Tapuio – Itamaraty/PI**



On August 30, 2023, the Museum of Indigenous Peoples of Piauí (MUPI) was inaugurated in the community of Nazaré (municipality of Lagoa de São Francisco-PI). The narratives developed by municipal and state media portray the event as the success of an initiative promoted by state institutions aiming to support the political demands of Indigenous people. In reality, MUPI is the result of a set of more complex and articulated processes at local, state, and national levels, with the Tabajara and Tapuio-Itamaraty peoples—residents of the Nazaré community—as its protagonists and the Indigenous Museum “Anízia Maria” as the privileged instrument for recognizing silenced memories and identities. This article examines key stages of this trajectory from 2016 to the present, focusing on the most significant events related to the process of identity and political strengthening of the Tabajara and Tapuio peoples, which contributed to the creation of MUPI. Keywords: indigenous museums; indigenous peoples in Piauí; political mobilisation; counter-hegemonic narratives.

De Museu Indígena Anízia Maria a Museu dos Povos Indígenas do Piauí: processos museológicos colaborativos, contra-narrativas e protagonismo político dos Tabajara e Tapuio – Itamaraty/PI

Anna Bottesi, Elayne da Silva Nascimento
e Helane Karoline Tavares Gomes*

Introdução: um “novo” Museu para os Povos Indígenas do Estado do Piauí

No dia 30 de agosto de 2023 foi inaugurado, na comunidade Nazaré (município de Lagoa de São Francisco), estado do Piauí, o Museu dos Povos Indígenas do estado do Piauí (MUPI). Durante o mês de junho de 2023, o portal oficial do governo do estado do Piauí circulava a notícia desse evento, referindo-se a ele como um marco das conquistas dos povos originários do Piauí. Para fortalecer esse discurso, além de representantes dos órgãos estaduais, foi convidada para participar do evento Sônia Guajajara, liderança indígena que ocupa o cargo de Ministra de Estado dos Povos Originários, no Ministério dos Povos Indígenas¹. Sua presença, que poderia indicar finalmente uma mudança de

* Anna Bottesi (anna.bottesi@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0001-5694-8704>. Università di Bologna - Via Zamboni, 33 - 40126 Bologna, Itália; Elayne da Silva Nascimento (elayne19011997@gmail.com). Museu dos Povos Indígenas do Piauí/MUPI, Comunidade Nazaré, Lagoa de São Francisco, CEP:64258-000, PI, Brasil; Helane Karoline Tavares Gomes (helanekarolinetavares@gmail.com).  <https://orcid.org/0009-0005-0102-9651>. Universidade Estadual do Piauí, Rua João Cabral, n.º 2231, Bairro Pirajá, Teresina – PI, Brasil. Artigo original: 31-03-2024; artigo revisto: 13-08-2024; aceite para publicação: 18-11-2024.

¹ Brasil – Ministério dos Povos Indígenas, “Piauí agora tem um Museu dos Povos Indígenas”, Brasília, 31 de agosto de 2023. Disponível em Instagram.com (acesso em 23 de março de 2024).

trajetória com relação à inclusão dos povos indígenas na implementação de políticas públicas entra em dissonância com outro processo que adquire força nos meses subsequentes à inauguração, manifestado nas narrativas difundidas sobre esse fato histórico pelos veículos de maior circulação no estado do Piauí. Estamos nos referindo ao processo de apropriação, por parte das autoridades governamentais, do crédito por um sucesso que longe de ser fruto de uma iniciativa estadual, como apontam a maioria das matérias publicadas pelas mídias, é o resultado de um processo de mobilização política protagonizado pelos povos Tabajara e Tapuio-Itamaraty, que habitam a comunidade Nazaré, no município de Lagoa de São Francisco.

O artigo publicado em 29 de agosto de 2023² e a nota publicada pela Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Piauí³ enfatizam o caráter pioneiro da política pública representada pela construção e inauguração da sede do primeiro Museu Indígena do estado. Nos veículos de comunicação ligados à Assembleia Legislativa do Piauí, especificamente no portal da TV Assembleia, as narrativas relacionadas à inauguração do espaço seguem o mesmo tom, agora associadas ao culto à personalidade do governador do estado, Rafael Fonteles⁴. Este, por sua vez, no seu discurso oficial correlaciona a presença do museu indígena ao “reconhecimento da sociedade e dos próprios indígenas sobre a importância dos povos originários na construção do povo e das terras piauienses”. Entretanto, essa narrativa invisibiliza totalmente os processos organizativos e a luta histórica dos indígenas Tabajara e Tapuio-Itamaraty pelo reconhecimento da própria identidade indígena,

2 Piauí – Secretaria de Governo, “Primeiro Museu Indígena do Piauí será inaugurado nesta quarta (30)”, 29 de agosto de 2023. Disponível em: <https://antigo.pi.gov.br/noticias/primeiro-museu-indigena-do-piaui-sera-inaugurado-nesta-quarta-30/#:~:text=O%20Museu%20An%C3%ADzia%20Maria%20dos,povos%20origin%C3%A1rios%20do%20territ%C3%B3rio%20piauiense> (acesso em 24 de março de 2024).

3 Gleyca Lima, “Primeiro Museu Indígena do Piauí é inaugurado em Lagoa de São Francisco”, *Piauí – Secretaria de Cultura do Governo do Estado*, 30 de agosto de 2023. Disponível em: <http://www.cultura.pi.gov.br/primeiro-museu-indigena-do-piaui-e-inaugurado-em-lagoa-de-sao-francisco/> (acesso em 24 de março de 2024).

4 Antônio Luis Moreira Bezerra, “Rafael inaugura museu indígena em Lagoa de São Francisco”, Assembleia Legislativa do Piauí, 30 de agosto de 2023. Disponível em: <https://www.al.pi.leg.br/tv/noticias-tv-1/rafael-inaugura-museu-indigena-em-lagoa-do-sao-francisco> (acesso em 24 de março de 2024).

atribuindo ao ex-governador Wellington Dias a idealização de construção do museu⁵.

É pertinente mencionar a existência de um museu indígena na comunidade de Nazaré (o Museu Indígena Anízia Maria, também conhecido como Mia Maria) muito antes da criação do MUPI e a forma como o Mia Maria é reduzido a uma homenagem a Anízia Maria, uma personagem histórica lembrada pela comunidade por seu legado cultural, histórico e familiar. Esse artigo tem como objetivo subverter esta narrativa, ilustrando como a construção do MUPI é, antes de tudo, o resultado de uma trajetória de luta, de longa duração, na qual o estado participou como apoiador sempre a partir das demandas defendidas pelos representantes da comunidade. Nas páginas seguintes serão, então, descritas as muitas atividades que envolveram a comunidade, desde 2016, ano correspondente a fundação do Mia Maria e início oficial do processo de afirmação como comunidade indígena organizada dos Tabajara e Tapuio-Itamaraty. Consideramos fundamental registrar parte desse percurso de fortalecimento étnico e político que não pode ser invisibilizado, tampouco correr o risco de não receber o adequado reconhecimento no espaço e no debate público sobre os direitos das comunidades tradicionais.

O silenciamento da presença indígena tem sido, de fato, uma atitude historicamente difundida na região Nordeste do Brasil⁶, especialmente no estado do Piauí, último a reconhecer a existência de comunidades etnicamente diferenciadas do resto da sociedade brasileira. Apenas recentemente a população indígena passou a ser registrada nos censos demográficos oficiais, chegando a contabilizar, no ano de 2021, com 27 comunidades distribuídas em 10 municípios, totalizando 4.200

5 Graciane Araújo, “‘Mantém viva a memória’, diz Sônia Guajajara sobre primeiro museu indígena do Piauí”, *Cidade Verde.com*, 30 de agosto de 2023. Disponível em: https://cidadeverde.com/noticias/398474/mantem-viva-a-memoria-diz-sonia-guajajara-sobre-primeiro-museu-indigena-do-piaui#google_vignette (acesso em 24 de março de 2024).

6 Maria Regina Celestino de Almeida, *Os índios na História do Brasil* (Rio de Janeiro: FGV, 2010); João Paulo Peixoto Costa, “A farsa do extermínio: reflexões para uma nova história dos índios no Piauí”, em *Patrimônio Arqueológico e Cultura Indígena*, ed. Áurea Pinheiro e Luis Jorge Gonçalves (Teresina: EDUFPI, 2011), 140-161.

indivíduos⁷. Os dados obtidos pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, no ano de 2022, revelaram a presença de 7.198 indivíduos autodeclarados, em 157 municípios do estado do Piauí. Esse reaparecimento no espaço público é resultado dos muitos casos de reelaborações culturais e organização política de grupos étnicos que o estado do Piauí vem presenciando desde a década de 1990. Compreendemos esse fenômeno, também conhecido como etnogênese ou emergência étnica, como um processo de emergência histórica de um povo que se autodefine em relação a uma herança sociocultural, a partir da reelaboração de símbolos e da reinvenção de tradições culturais indígenas⁸.

Os Tabajara e Tapuío-Itamaraty encontram-se entre os primeiros grupos étnicos a trilhar esse caminho no estado do Piauí, fundamentando sua decisão de afirmação, enquanto comunidade indígena, na existência de práticas, conhecimentos e memórias que remetem a uma vivência diferenciada das experiências das comunidades vizinhas⁹. O início desse processo foi impulsionado pelo trabalho de missionários e das Comunidades Eclesiásticas de Base, desde a década de 1970, associadas à atuação do Centro de Formação Mandacaru¹⁰. A presença desses atores na região conhecida como grande Pedro II, que engloba o município de Lagoa de São Francisco, levou à implementação de uma série de projetos educacionais no intuito de promover a transmissão do conhecimento local para fins culturais e aprimoramento social. Em determinadas ocasiões, esses atores perceberam que aspectos relacionados à cultura e estilo de vida, dos habitantes da comunidade Nazaré, assemelhavam-se a outras sociedades indígenas. A realização do “Diagnóstico participativo dos pequenos produtores rurais da comunidade de Nazaré, Pedro II”,

7 APOINME, *Censo demográfico dos povos indígenas do Piauí* (Lagoa de São Francisco, Piauí, 2021).

8 João Pacheco de Oliveira, *A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória* (Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011); João Pacheco de Oliveira, *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena* (Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999).

9 Anna Bottesi, “‘Se esconder para resistir, aparecer para existir’: autorrepresentação e resgate dos saberes tradicionais no Museu Indígena ‘Anízia Maria’ da comunidade Tabajara e Tapuío de Nazaré, Brasil” (dissertação de mestrado, Università degli Studi di Torino, 2019).

10 Entidade filantrópica fundada em 30 de novembro de 1991, no município de Pedro II, Piauí.

em colaboração com a Universidade Federal do Rio de Janeiro, no ano de 1995, configura-se como um momento crucial em que foram lançadas reflexões sobre a constituição étnica da comunidade. Embora nesse período a comunidade não fosse explicitamente marcada por um discurso étnico, várias atividades praticadas diariamente na comunidade relacionavam-se a atividades e práticas observáveis em culturas indígenas¹¹.

Entre as famílias de Nazaré, foram principalmente os Sinézio¹² que acolheram esse estímulo de trazer à tona histórias e linhagens latentes – mas não esquecidas – na mente dos mais velhos, iniciando um processo de articulação de uma memória coletiva a partir da reinterpretação de algumas experiências como indicadoras de uma ancestralidade indígena. Um importante incentivo para a institucionalização desse processo nos anos seguintes foi, sem dúvida, a presença de uma rede de intercâmbio com comunidades que, em regiões mais ou menos distantes, viviam experiências semelhantes¹³. Esse circuito, definido já em 1942 por Carlos Estevão Oliveira como “circuito cultural”¹⁴, inclui a presença de um substrato de elementos culturais cujo fortalecimento ou reintrodução (quando não presentes) são indispensáveis no reconhecimento de um grupo enquanto comunidade indígena. Este é fundamentado em dois âmbitos, interno (entre os indivíduos que reivindicam essa identidade) e externo (e, portanto, também juridicamente, perante os órgãos administrativos estaduais e federais). Isso não significa que aqueles que vivenciam esse processo se conformem a formas culturais homogêneas

11 Anna Bottesi, “Se esconder para resistir”; Helane Karoline Tavares Gomes, Anna Bottesi e Elayne da Silva Nascimento, “Trajetórias e processos no Museu Indígena Anízia Maria da comunidade Tabajara e Tapuio-Itamaraty, estado do Piauí”, em *Anais do I Fórum Internacional Indígenas na História* (novembro de 2021): 1-15; Helane Karoline Tavares Gomes, “Etnicidade e mobilização social indígena: estratégias de reivindicação e demarcação das áreas indígenas no Estado do Piauí (1990-2019)” (TCC, Universidade Estadual do Piauí, 2020).

12 A família Sinézio (também reconhecida pelo apelido de “Niza”) é uma das famílias centrais no processo de mobilização política, pois seus membros mantêm um forte compromisso com a busca dos direitos relacionados à ancestralidade indígena. Sua história remete a duas indígenas, Antonia Jacinta e Josefa Jacinta, que foram “pegas a dente de cachorro” e das quais todos descendem, inclusive Anízia Maria, filha de uma delas, e a quem o museu indígena é dedicado.

13 José Maurício Arruti, “A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco”, em *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste Indígena*, ed. João Pacheco de Oliveira (Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria – LACED, 1999), 229-278.

14 Carlos Estevão de Oliveira, “O Ossuário da ‘gruta do padre’, em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas no Nordeste”, *Boletim do Museu Nacional* 14-17 (Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942).

e essencializantes, pois, ao mesmo tempo em que esses sujeitos se apoiam mutuamente, cada comunidade articula a formulação de sua identidade indígena com base em elementos específicos de seu passado, de sua relação com o território e de suas necessidades atuais em termos de autorrepresentação¹⁵.

2016-2017: Os primeiros passos do Museu Indígena “Anízia Maria”

Os discursos sobre memória e etnicidade na comunidade Nazaré foram, desde cedo, acompanhados pela necessidade de um espaço físico que tornasse possível estabelecer uma relação entre a dimensão conceitual da identidade e suas manifestações materiais. Esse espaço físico foi materializado no Museu Indígena “Anízia Maria”. A ideia de construir um museu em Nazaré surgiu após a participação de alguns membros da comunidade no II Fórum de Museus Indígenas do Brasil, realizado em agosto de 2016 na aldeia Mina Grande do povo Kapinawá, município de Buíque / PE. Os Fóruns Nacionais de Museus Indígenas do Brasil são eventos nacionais a partir do qual é incentivado o debate sobre a construção social da memória e a atuação política mediante o envolvimento de experiências museológicas locais. Os eventos são promovidos e organizados pela Rede de Memória e Museologia Social, uma rede formada por representantes de povos indígenas, pesquisadores e outros apoiadores, espaço em que os museus indígenas espalhados no território brasileiro podem articular e formular novas referências conceituais e formas de atuação prática. Criada em 2014, a Rede de Memória e Museologia Social se configura não apenas como uma forma de interação social entre os diversos grupos, mas também como base para o desenvolvimento de novas ferramentas teóricas para a análise museológica e antropológica.

Como ressalta Gomes¹⁶, o discurso acadêmico tradicional elaborado em torno da formação de museus tem demonstrado não ter um

15 José Augusto Laranjeiras Sampaio, “De caboclo ao índio: etnicidade e organização social e política entre povos indígenas contemporâneos no Nordeste do Brasil; o caso Kapinawá”, *Cadernos do LEME* 3, n.º 2 (2011): 88-191.

16 Alexandre Oliveira Gomes, “‘O passado vai tá sempre na frente do presente’: museus indígenas em rede, etnografia em processo”, em *Direitos indígenas no Museu. Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*, ed. Marília Xavier Cury (São Paulo: ACAM Portinari, 2016), 195-217.

aparato teórico-metodológico apropriado para compreender as modalidades com que as coletividades indígenas traduzem e se apropriam destes espaços, tornando necessária a produção de categorias inéditas para a interpretação das diversas experiências, a partir das mesmas formas de autorrepresentação de cada comunidade. Nesse contexto surgiram, então, abordagens interdisciplinares e participativas que, conciliando as diferentes perspectivas de pesquisadores/as e representantes indígenas, conseguiram enfatizar o caráter peculiar dos museus indígenas como espaços de articulação de uma memória que se torna sustento para uma ação política. Os “museus indígenas” são, de fato, “espaços construídos dentro e por comunidades em que a identidade étnica indígena é redefinida através das memórias dos objetos”¹⁷ e que, através de processos educativos, mobilização política e organização sócio comunitária, são estabelecidos não como “museus sobre os indígenas, mas dos indígenas”¹⁸. Coletar e expor materialidades, objetos, mitos e tradições corresponde a um processo de institucionalização e materialização da memória em que não apenas é valorizado “o ponto de vista sobre a própria cultura”¹⁹, mas em que são produzidas continuamente novas estratégias para imaginar o futuro e, assim, enfrentar os desafios culturais, econômicos e políticos impostos pela contemporaneidade²⁰. Desse modo, os museus indígenas foram definidos por Regina Abreu como lugares de verdadeira “re-existência”²¹, espaços privilegiados para observar a criação de discursos não-hegemônicos na formulação de outras perspectivas sobre conceitos como “patrimônio” e “museu”.

17 Alexandre Oliveira Gomes e Ana Amália Rodrigues de Oliveira, “A construção social da memória e o processo de ressignificação dos objetos no espaço museológico”, *Museologia e Patrimônio* 3, n.º 2 (2010): 42-55, 50.

18 Lux B. Vidal, “O museu dos Povos Indígenas do Oiapoque-Kuahí: gestão do patrimônio cultural pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá”, em *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento*, ed. Maria Cristina Oliveira Bruno, Kátia Regina Felipini Neves (Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008): 173-181.

19 Mário Chagas, “Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal”, em *Antropologia e patrimônio cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*, ed. Manuel Ferreira Lima Filho, Cornelia Eckert e Jane Felipe Beltrão (Blumenau: Nova Letra, 2007): 176.

20 Regina Abreu, “Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional* (2005): 101-125.

21 Abreu, “Museus etnográficos”, 117.

Participar no II Fórum de Museus Indígenas e trocar ideias e pontos de vistas com as comunidades mais avançadas no processo de construção de um acervo levou os habitantes de Nazaré a concretizarem a vontade de criar seu próprio museu, no intuito de contar a história da comunidade e ganhar espaço e representatividade no território piauiense – que, como dissemos na introdução, tem uma tradição bastante longa de silenciamento da presença indígena. De volta a Nazaré, foi então organizado um encontro em que os indígenas participantes do II Fórum de Museus Indígenas pudessem difundir as reflexões e debates contemplados no fórum para os demais integrantes do movimento indígena emergente. Outra razão que levou os Tabajara e Tapuio de Nazaré a se comprometer com esse projeto foi o fato de o estado do Piauí ter sido selecionado para sediar o III Fórum de Museus Indígenas, organizado para o mês de outubro de 2017. A existência de um museu na comunidade tornava-se então um requisito fundamental para a candidatura das comunidades indígenas, no Piauí, aptas a sediar o evento (figura 1).



Figura 1: Foto de grupo durante o III Fórum de Museus Indígenas no Brasil, comunidade de Nazaré (fotografia: Alex Hermes).

Inicia desse modo a trajetória do Mia Maria. Destacamos o papel protagonizado por Dinayana Nascimento, jovem integrante da família

Sinézio, nesse primeiro momento de vida do museu²². Com o apoio da Universidade Federal do Piauí, Dinayana elaborou um projeto para conceber a estruturação do museu e propor um plano de atividades a serem desenvolvidas na comunidade. Numa segunda reunião, em outubro de 2016, este projeto foi apresentado e discutido coletivamente, sobretudo para que fosse possível encontrar um em que fosse possível a prática de colecionar os objetos que iriam compor o acervo do museu. A antiga casa de Antônio Niza²³, tio-avô de Dinayana, na época já falecido, foi disponibilizada por um dos filhos (figura 2) e tornou-se a primeira sede do museu. Após um processo de reforma em que a estrutura voltou a ser acessível, a coleção começou a tomar forma através de doações das famílias da comunidade. A participação nessa etapa inicial foi essencial para fomentar o entusiasmo e o espírito de agregação dentro do grupo e, conseqüentemente, para poder transmiti-lo aos primeiros visitantes interessados em conhecer a história da comunidade e de seus habitantes.



Figura 2: Casa de Antonio Niza, primeira sede do Mia Maria (fotografia: Anna Bottesi).

Contudo, a permanência neste espaço não foi duradoura, pois, por razões familiares, a casa do Antônio Niza ficou indisponível. Ocorreu

²² Ver nota 11.

²³ Um dos filhos de Anízia Maria.

então a primeira das quatro transferências que o Mia Maria vivenciou até os dias atuais. A nova sede foi cedida por outro idoso da comunidade, cuja família encontra-se entre as mais ativas nesta primeira fase do processo museológico. A mudança ocorreu em fevereiro do ano de 2017 e os objetos foram organizados em grupos temáticos, dispostos em quatro pequenas salas: uma para a cultura indígena, uma para peças arqueológicas, uma para livros e documentos e, finalmente, outra para coletar equipamentos eletrônicos. Esse período é caracterizado pelo crescente volume de peças doadas pela comunidade, ocasião em que o Mia Maria contou com a doação de uma série de expositores doados pelo Museu do Estado do Piauí – Casa Odilon Nunes, de Teresina, a capital.

A determinação de algumas pessoas interessadas no processo de reconhecimento de suas identidades indígenas levou à fundação oficial, em janeiro de 2017, da Associação dos Povos Indígenas Tabajara e Tapuio-Itamaraty de Nazaré (APIN), tendo esta como objetivo apoiar o processo de identificação étnica em andamento e proporcionar uma maior visibilidade interna e externa da comunidade. No início, por falta de informação e de confiança, muitas pessoas tendiam a não afirmar suas identidades e a associação foi fundada apenas com 27 famílias. Entretanto, a criação e registro jurídico da associação foram iniciativas de fundamental relevância para a comunidade na organização da comunidade indígena e ingresso nos projetos governamentais, na participação de editais e, acima de tudo, no estreitamento das relações com órgãos e entidades federais e estaduais e entre os indivíduos que reivindicam essa identidade. No mesmo ano, a Funai visitou a comunidade passando a reconhecer a existência da comunidade indígena dos povos Tabajara e Tapuio-Itamaraty. A eleição de um cacique constituiu outro ponto relevante, uma vez que havia a necessidade de uma liderança assumir a responsabilidade de representar o povo. A escolha foi unânime pelo senhor Henrique Manoel do Nascimento, filho de Seu Manoel Niza e neto de Anízia Maria, e entre as pessoas que, desde sempre, buscavam pelo reconhecimento de sua família e a afirmação de sua identidade e comunidade.

A APIN, que no ano de 2023 comemorou 7 anos de fundação, é atualmente uma das maiores associações indígenas legalizada no estado do Piauí. Ela tem desenvolvido projetos sustentáveis que vêm possibilitando benefícios à comunidade e aos municípios vizinhos. Nos anos da sua atuação, o número de pessoas que buscam se associar e integrar o movimento indígena organizado cresceu, chegando ao número de 156 famílias e 460 indivíduos no ano de 2023²⁴. Poucos meses após a criação da Associação, entre os dias 19 a 21 de outubro de 2017, conforme programado, a comunidade de Nazaré sediou o III Fórum de Museus Indígenas do Brasil. A organização do evento envolveu toda a comunidade, gerando ainda mais coesão em torno do museu e seu potencial como instrumento de fortalecimento da luta por direitos. Presenciaram convidados, visitantes e profissionais de museus provenientes de contextos nacionais e internacionais. Entre eles, o então diretor do Museu do Índio da Funai (RJ), José Carlos Levinho, que lançou a proposta de realização de uma pesquisa colaborativa a partir da qual seriam realizadas ações de salvaguarda do patrimônio cultural da comunidade, contribuindo para o reconhecimento das culturas indígenas no estado do Piauí, com o financiamento do Museu do Índio. O produto desse projeto participativo consistiu na elaboração de uma coleção de objetos dos povos indígenas Tabajara e Tapuio, doada ao Museu do Índio, contribuindo com a gestão museológica, sob os pontos de vista teórico e metodológico, desse espaço. Como veremos na próxima seção, este encontro foi determinante para o desenvolvimento do processo museológico de Nazaré. O Fórum marcou, de fato, o momento em que a organização e a adesão ao movimento indígena organizado cresceu exponencialmente, ganhando sempre mais espaço e reconhecimento público e político.

2018-2021: experiências colaborativas e formativas dentro e fora do museu

O projeto de “Pesquisa e registro sobre saberes e conhecimentos tradicionais associados à cultura material dos povos Tabajara e Tapuio-Ita-

²⁴ Há, claro, alguns critérios para avaliar o ingresso na associação. Um dos principais é saber da origem e da história das pessoas: de onde vieram, de quem descendem, quais são suas ligações e linhas de parentesco.

maraty de Nazaré (Lagoa de São Francisco, Piauí)” foi realizado entre os dias 11 e 20 de junho de 2018. Este foi coordenado pelo antropólogo Alexandre Oliveira Gomes, responsável pela assessoria técnica, e integrado pelo cineasta Alex Hermes e pela arqueóloga, antropóloga e historiadora Helane Karoline Tavares Gomes, consolidando uma relação de aprendizagem, diálogo e respeito pelos saberes tradicionais e pelo patrimônio material e imaterial dos grupos étnicos mencionados, reiterada em pesquisas e produções acadêmicas e culturais posteriores. A iniciativa constituía parte de um projeto mais amplo sobre o processo de registro e documentação das culturas indígenas do Brasil, desenvolvido pelo Museu do Índio da Funai (RJ), que tinha por objetivo documentar os saberes tradicionais, mitos, rituais, dimensões simbólicas e estéticas, expressões linguísticas e modo de fazer associados a aspectos específicos das culturas indígenas.

Em dez dias de intenso trabalho permeado por entrevistas, reuniões e rodas de conversa, além do desenvolvimento de ações de salvaguarda do patrimônio cultural da comunidade, o apoio técnico do Museu do Índio contribuiu para o reconhecimento das culturas Tabajara e Tapuío-Itamaraty e, sobretudo, para a criação e estruturação de dois núcleos de gestão do Mia Maria: o Núcleo Gestor e o Núcleo Educativo. Durante a pesquisa, foram contemplados os saberes tradicionais relacionados à cultura material como dispositivos de manutenção e transmissão da memória e identidade indígena da comunidade de Nazaré. Foram então analisadas as matérias-primas utilizadas, as técnicas de manufatura, os principais produtores e os artefatos produzidos; além de conhecimentos e saberes, espaços de produção e locais de extração de recursos no território indígena. Conforme indicado no relatório de pesquisa²⁵, foram identificados seis conjuntos de saberes tradicionais, classificados em trançado em palha e cipó; fiação de algodão e teares manuais; farinhada e casas de farinha; técnicas construtivas para moradias e casas; saberes da cura e medicina tradicional; caça e pesca.

25 Alexandre Oliveira Gomes, *Pesquisa e registro sobre saberes e conhecimentos tradicionais associados à cultura material dos povos Tabajara e Tapuío-Itamaraty de Nazaré (Lagoa de São Francisco, Piauí)* (Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2018).

Esse conjunto de saberes ocupa um espaço importante na vivência dos habitantes de Nazaré. Os objetos produzidos como amostra das práticas mencionadas compuseram uma coleção doada para o Museu do Índio no Rio de Janeiro. Essa constituiu a primeira coleção etnográfica de objetos de indígenas do estado do Piauí e ficou exposta na referida instituição.

Toda a pesquisa e os atores sociais envolvidos foram acompanhados por um detalhado registro fotográfico e audiovisual. Foram produzidos, também, dois vídeos documentários sobre o processo de registro e pesquisa, através da colaboração e formação de jovens indígenas, que faziam parte do então Núcleo Educativo e contribuíram no processo de captação, montagem e edição²⁶. Logo após essa primeira iniciativa colaborativa realizada com a equipe do Museu do Índio, começou um processo sistemático de organização do museu junto à estudante italiana Anna Bottesi, que tinha acabado de chegar ao Brasil para a sua pesquisa de mestrado. Foi justamente o coordenador da equipe que mediou o estabelecimento de um contato entre a comunidade e a pesquisadora, dando origem a uma parceria que se revelou sólida e duradoura ao longo dos anos. Isso aconteceu principalmente pela relação construída, desde o início, de forma colaborativa, ou seja, negociada a partir de um diálogo em que a pesquisa acadêmica se desenvolvia a partir das demandas da comunidade com respeito às ações percebidas como necessárias para fortalecer o processo museológico e as reivindicações étnicas e políticas em ato.

No Brasil, como em outros países da América Latina, o paradigma colaborativo é, hoje em dia, uma condição essencial para a pesquisa acadêmica. Essa abordagem se contrapõe às metodologias mais clássicas de prática etnográfica, definidas como “extrativistas” e unilaterais, que proporcionam informações convertidas em dados e interpretações etnográficas para a produção do conhecimento antropológico sobre determinados grupos e sociedades, proporcionando notoriedade acadêmica ao pesquisador, apesar de não proporcionarem benefícios às comunidades pesquisadas. Fundar

26 Um excerto está disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=gA8ucsjLRus>.

a pesquisa sobre a colaboração entre as partes envolvidas constitui uma prática que surge junto às reflexões críticas desenvolvidas na década de 1980 sobre o olhar do antropólogo, corroborando com o questionamento da autoridade etnográfica, refletindo nos debates sobre as dinâmicas de poder colonial, implícitas na relação entre pesquisador e “pesquisado”²⁷. Reequilibrar essas dinâmicas de poder através da produção compartilhada de um conhecimento que respeite as categorias das comunidades e a forma como estas são representadas está entre os objetivos que o trabalho colaborativo almeja alcançar²⁸. Para que isso seja efetivo, o antropólogo deve ser o primeiro a levar a sério, e se deixar conduzir, pelo “ponto de vista do nativo”²⁹, num processo de enriquecimento e ampliação de seus horizontes objetivando estabelecer, com a comunidade sujeito da pesquisa, um diálogo em que a aprendizagem, o intercâmbio e os benefícios sejam recíprocos³⁰. Em suma, e retomando as reflexões de Alcida Ramos³¹, o compromisso do antropólogo em apoiar as comunidades indígenas não deve mais se configurar como um “falar para eles”, mas sim um “falar com eles”.

Com base nessa abordagem teórico-metodológica, foram inicialmente organizados alguns encontros e rodas de conversa com os Núcleos Gestor e Educativo para refletirem juntos sobre o museu, seus espaços e suas estruturas físicas e conceituais, como lugar de representação da comunidade e identificação por parte das pessoas que a ela pertencem. Tal prática repercutiu em seminários específicos que contemplavam a história dos museus ocidentais e os pressupostos ideológicos, políticos e epistemológicos subjacentes à implementação destes³², constituindo

27 James Clifford, *The Predicament of Culture* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988); Gustavo Lins Ribeiro e Arturo Escobar, *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder* (Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009).

28 Joanne Rappaport, “Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation”, *Collaborative Anthropologies* 1 (2008): 1-31.

29 Michael Ames, “Cannibal tours, glass boxes and the politics of interpretations”, em *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce (Londres: Routledge, 2003), 98-106.

30 Paulo Freire, *Pedagogia degli oppressi* (Turim: Edizioni Gruppo Abele, 2018).

31 Alcida Rita Ramos, “Disengaging Anthropology”, em *A Companion to Latin American Anthropology*, ed. Debora Poole (Oxford: Blackwell, 2008), 466-484.

32 George W. Stocking Jr., *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1985); Abreu e Chagas, *Museus, coleções e patrimônios*; Tony Bennet, *Museum, Power and Knowledge* (Abdingdon e Nova Iorque Routledge, 2018).

um importante ponto de partida para entender coletivamente o modo como explorar o potencial conceitual desse tipo de instituição e contar a história dos Tabajara e Tapuío de Nazaré. As muitas discussões coletivas, acontecidas ao longo dos meses em que a pesquisa se desenvolveu (junho-setembro 2018), deixaram claro como o objetivo e a função atribuída pelos Tabajara e Tapuío ao museu seria contar uma história sobre a comunidade e a região de Pedro II, silenciadas pelas versões oficiais promovidas pela historiografia tradicional.

De fato, as peças da coleção relatam sobre as experiências de vida das famílias que participam do movimento e evocam lembranças individuais que, quando justapostas, compõem o mosaico de uma memória coletiva indígena³³ que permaneceu “subterrânea” por muito tempo³⁴. Como já tinha surgido durante a pesquisa colaborativa realizada com a equipe do Museu do Índio, essa memória aparece/reaparece estruturada em torno de uma série de saberes tradicionais presentes na comunidade, apesar de apenas recentemente ser reconhecida como uma memória indígena, a partir da comparação com a realidade cultural de outras comunidades, no mais amplo contexto de reelaboração cultural e afirmação da identidade indígena no Nordeste do Brasil³⁵. Conforme Lucinete Maria do Nascimento apontou durante uma entrevista ocorrida, no dia 16 de julho de 2018, “tudo o que a gente fazia era coisa de índio, só que a gente não sabia. Hoje que a gente vê a diferença”. Mesmo sob a pressão de um sistema que visava a assimilação da população indígena em uma sociedade nacional brasileira³⁶, esses conhecimentos seguiram sendo transmitidos ao longo de gerações, em maior ou menor grau, dependendo das circunstâncias econômicas, ecológicas e sociais³⁷.

Por outro lado, na coleção há outros artefatos referentes a práticas que já não se encontram presentes em Nazaré, mas que começa-

33 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective* (Paris: PUF, 1968).

34 Michael Pollak, “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos* 2, n.º 3 (1989): 6.

35 Oliveira, *A viagem de volta*; Oliveira, *A presença indígena*.

36 John Monteiro, *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo* (Campinas: IFCH-Unicamp, 2001); Manuela Carneiro da Cunha, *Cultura com aspas e outros ensaios* (São Paulo: Ubu, 2017).

37 Para uma discussão específica sobre esse tópico, consulte Bottesi, *Aparecer para existir*.

ram a ser reintroduzidas pelos componentes mais jovens do movimento indígena a partir da troca de saberes com membros de comunidades indígenas dos estados vizinhos que também se encontram em processo de reivindicação étnica. É o caso dos maracas³⁸, da produção de objetos de artesanato e dos pigmentos para pinturas corporais, que voltaram a fazer parte do cotidiano dos Tabajara e Tapuio após a inclusão do que Arruti definiu como “a instituição das viagens”³⁹, com a realização de verdadeiras viagens que, a partir de uma rede precisa de relações, unem pessoas de diferentes povos e alimentam um circuito de trocas de experiências e práticas consideradas centrais para uma vivência indígena.

É importante também destacar como a maioria desses objetos “levam” o visitante para lugares específicos no interior e nos arredores da comunidade. Esses espaços, por apresentarem grande relevância no processo de articulação e fortalecimento da identidade indígena, são musealizados: é o caso da Oca, lugar sagrado onde o Toré é dançado e onde são realizadas reuniões coletivas; da casa de farinha, onde entre os meses de julho e setembro é produzida a farinhada; por fim, de “lugares de memória”⁴⁰, exemplificados pelo Olho d’água do Cedro, o Curralinho e a Chã. A importância desses lugares reside no fato de eles, como elementos da paisagem, representarem pontos de referência temporal, além de geográfica, compreendidos como testemunhos de antigas vivências indígenas na região. Essas vivências remetem tanto à presença ancestral de grupos indígenas dos quais os Tabajara se reconhecem como descendentes, quanto a atividades mais recentes e das quais os habitantes de Nazaré possuem viva a lembrança (como as práticas de buscar água para beber e palha para a construção de casas, tomar banho, caçar e pescar, entre outras práticas).

38 O maraca é um dos objetos mais importantes para muitas culturas indígenas por conta de sua relação com a espiritualidade. Ele é tocado durante os rituais para estabelecer uma comunicação com as entidades e durante as mobilizações políticas e as apresentações públicas para acompanhar e dar mais força a cantos e marchas.

39 José Maurício Arruti, “O reencantamento do mundo: trama histórica e arranjos territoriais Pankarari” (dissertação de mestrado, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1996), 53.

40 Ugo Fabietti e Vincenzo Matera. *Memorie e identità: simboli e strategie del ricordo* (Roma: Meltemi, 1999).

Por conter artefatos relacionados a essas diversas situações, o Mia Maria tem se constituído, desde sua fundação, como um lugar privilegiado para articular elementos do passado, condições presentes e expectativas futuras num discurso de afirmação étnico-política voltado para a reivindicação de uma continuidade histórica e cultural dos Tabajara e Tapuio-Itamaraty no Estado do Piauí⁴¹. Uma questão que amadureceu ao longo da pesquisa – justamente por os integrantes dos Núcleos Gestor e Educativo terem adquirido maior consciência sobre a construção de narrativas expositivas – foi a dificuldade em organizar adequadamente as peças por falta de espaço no museu. Com relação a isso, é importante ressaltar que, em 2018, a coleção foi transferida para a sua terceira sede, um prédio emprestado pela Obra Kolping⁴² e constituído por apenas dois quartos (figura 3).



Figura 3: Prédio emprestado pela Obra Kolping, terceira sede do Museu Indígena “Anízia Maria” (fotografia: Anna Bottesi).

41 Anna Bottesi, “O Museu Indígena ‘Anízia Maria’: etnicidade, território e patrimonialização”, *Confluente* 13, n.º 2 (2021): 201-225.

42 Fundada pelos Padres Lotário e Aristides, com o objetivo de viabilizar a organização dos festejos e sistematizar as funções paroquiais, a Obra Kolping é uma organização da sociedade civil sem fins lucrativos com atuação em 70 municípios no Piauí e com sede na capital, Teresina. A ONG desenvolve programas de inclusão social, atuando no combate à pobreza por meio da formação e do trabalho. Atualmente, a Kolping Brasil desenvolve cinco programas sociais centrados no desenvolvimento de crianças e adolescentes, formação de jovens e adultos, combate à fome e à seca, promoção integral da família e desenvolvimento comunitário. *Apresentação da Obra Kolping*. Disponível em <http://www.kolpingpiaui.org.br/a-obra>. Acesso em 27 de janeiro de 2020.

Embora mais apropriado que o anterior, este espaço ainda não era percebido como aquele definitivo para hospedar o acervo. Isso ocorria em virtude de a comunidade ansiar pela concretização de um compromisso firmado pelo Governo do Estado do Piauí, fruto das reivindicações e mobilizações indígenas, que consistia na promessa de construção de um espaço em que fosse possível abrigar o Mia Maria com uma estrutura maior. O termo de compromisso em questão foi firmado durante o III Fórum Nacional de Museus Indígenas, entre o Governo do Estado do Piauí e as lideranças indígenas presentes.

É pertinente mencionar outra iniciativa de grande impacto e receptividade na comunidade. Trata-se da realização do primeiro de dois seminários de espiritualidade, ministrados pelo Pajé Barbosa (Raimundo Carlos da Silva), liderança pertencente ao povo Pitaguary (*in memoriam*), nos dias 1 e 2 de setembro de 2018. O objetivo do encontro era repassar para os integrantes do movimento indígena uma série de preceitos e conhecimentos necessários para estabelecer um contato privilegiado com os encantados – entidades ancestrais que acompanham e guiam os povos indígenas nas suas vidas – através da realização da dança do Toré⁴³, na época já realizada em Nazaré, porém de forma ainda parcial. Dentro de uma perspectiva antropológica, compreende-se o Toré como um ritual através do qual os grupos indígenas do Nordeste empreendem seu “caminho até os encantados”⁴⁴, redescobrimo as raízes profundas do seu “ser indígena”⁴⁵ e, ao mesmo tempo, afirmam-se no cenário político graças à componente performativa e ao poder representativo que a implementação dessa dança possui no processo de identificação e de diferenciação étnica. De fato, o toré começou a ser compreendido como “expressão obrigatória de indianidade”⁴⁶ desde as primeiras décadas do século XX, ocasião em que os primeiros movimentos de emergência ét-

43 Kelly Emanuely de Oliveira, “Os Terreiros de Toré: o diálogo entre religião e política no fortalecimento do povo Xucuru do Ororuba (PE)”, *Cadernos do LEME* 1, n.º 1 (2009): 47-66; Marco Tromboni de Souza Nascimento, “O tronco da Jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do Nordeste. O caso Kariri” (tese de doutorado, Universidade Federal da Bahia, 1994).

44 Arruti, *O Reencantamento*, 66.

45 Nascimento, “O tronco da Jurema”, 24.

46 Arruti, “A árvore Pankararu”, 19.

nica começaram a se manifestar. Isto num contexto marcado pela necessidade de muitas comunidades serem juridicamente reconhecidas pelos órgãos indigenistas e marcado pelo desejo de despertar formas de espiritualidade adormecidas, apesar de percebidas pelas mesmas comunidades como constitutivas da própria identidade indígena.

Essas duas primeiras pesquisas colaborativas deram um grande impulso ao movimento indígena Tabajara e Tapuio-Itamaraty em termos de organização interna do movimento, ganho de visibilidade e maior confiança para a execução de várias outras ações nos anos seguintes. Em 2019, houve o ingresso de algumas lideranças do movimento indígena na coordenação Regional da Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME), uma das maiores organizações indígenas não governamentais, sem fins lucrativos, criada em maio de 1990 com o objetivo de defender a regularização dos territórios indígenas da região e demais direitos indígenas. Quando, em 2022, foram oficializados os novos coordenadores da Microrregional Piauí, a escolha caiu no cacique Henrique Manoel Tabajara como coordenador e na jovem liderança Elayne Tabajara compondo a coordenadoria da juventude. Até o momento presente, esta coordenadoria desenvolveu vários trabalhos e projetos voltados para o fortalecimento e avanços das políticas públicas para a população indígena piauiense, como, por exemplo, a organização de encontros, assembleias, seminários e diversas outras atividades.

Em abril de 2022, os povos Tabajara e Tapuio-Itamaraty alcançaram umas de suas maiores conquistas, obtendo a doação por parte do governo estadual de uma porção de território de 160 hectares, que foi renomeada “Território Morro Belo” e destinada a uso coletivo dos membros da associação indígena. Nesse espaço foram implantados, até o ano de 2024, vários projetos no âmbito da agropecuária para beneficiar e subsidiar parte dos moradores da comunidade indígena. Contudo, é importante ressaltar que esse resultado foi obtido após demandas e solicitações por parte da comunidade, já que o “Relatório de Qualificação de Demanda Territorial – Terra Indígena Morro Belo”, resultante do estudo que compõe o estudo de demarcação indígena, produzido pela Funai, remete ao ano de 2018.

O ano de 2019 também viu a organização de outros eventos importantes para o fortalecimento do movimento indígena, especificamente, do grupo de jovens: as oficinas de língua Tupi-Nheengatu e a organização e participação no I e no II Encontros da Juventude Indígena do Estado do Piauí. Com relação ao primeiro conjunto de atividades, por perceberem a presença de léxicos das línguas tradicionais indígenas na língua falada pela comunidade – principalmente o tupi –, algumas pessoas da comunidade sentiram a necessidade de conhecer a língua tradicional Tupi-Nheengatu e começaram a cogitar a ideia de uma formação linguística. A oportunidade surgiu quando a liderança indígena Teka Potiguara, da aldeia Mundo Novo, município de Monsenhor Tabosa - CE, convidou algumas lideranças da comunidade da Nazaré para assistirem a um curso ministrado pelo professor linguista Edilson Baniwa, do estado do Amazonas⁴⁷. Atendendo o convite, no período de 20 a 29 de julho de 2019 ocorreu o primeiro contato com as regras de funcionalidade da língua Tupi-Nheengatu. No final do curso, os Tabajara participantes foram instigados a fazer um levantamento do léxico da comunidade de Nazaré e um comparativo com o Tupi-Nheengatu. Além disso, fez-se um planejamento para trazer a mesma formação e com o mesmo professor para a comunidade indígena piauiense. No período de 10 a 15 de dezembro de 2019 foi, assim, realizado o primeiro curso de Tupi-Nheengatu em Nazaré, que resultou em uma discussão sobre a retomada da língua na comunidade e a produção de um material didático pedagógico para Educação Infantil e 1.º ano do Ensino Fundamental.

Enquanto isso, havendo também a necessidade de fortalecimento dos jovens indígenas das comunidades do estado do Piauí, os Jovens Indígenas de Nazaré Tabajara e Tapuio (JOINT), em colaboração com outros parceiros e apoiadores da causa indígena, se mobilizaram para realizar o I Encontro de Juventude Indígena do Estado do Piauí. O mesmo ocorreu entre os dias 29 de novembro a 1 de dezembro de 2019, tendo como objetivo incentivar a troca de experiências entre os grupos de jovens das várias etnias do estado a fim de criar vínculos e juntar

47 O município de Monsenhor Tabosa situa-se a aproximadamente 200 quilômetros da sede municipal de Lagoa de São Francisco.

as forças para ocupar um espaço cada vez maior perante a sociedade piauiense. A continuidade dessas ações mencionadas foi dada no ano de 2021, quando foi realizado o segundo módulo do curso de língua Tupi-Nheengatu⁴⁸. Entre os dias 31 de janeiro a 4 de fevereiro, o professor Edilson Baniwa visitou a aldeia acompanhado pelo aluno Jardel Potyguara, da cidade Monsenhor Tabosa-CE, facilitador para algumas das atividades desenvolvidas que também ministrou uma oficina e roda de memória sobre histórias indígenas, contemplando os processos organizativos vividos por seu povo.

No mesmo ano, no dia 7 de novembro, também foi organizado o II Encontro de Juventude Indígena do Estado do Piauí na comunidade Canto da Várzea, a 12 km da cidade de Piripiri, para reafirmar o compromisso com outras comunidades indígenas do estado engajadas na luta pelos direitos. Entre as atividades desenvolvidas ao longo desse segundo encontro houve oficinas e momentos de práticas de culturas, como o “toré”, oficinas de pintura, produção de vários tipos de artesanatos. A produção de artesanato tem sido, de fato, há alguns anos, uma das atividades nas quais tem se concentrado mais um grupo de jovens artesãs, chamado *Umunhã Pu*, com o objetivo de transmitir e manter vivas as tradições que já mencionamos acima e que não são mais tão difundidas na comunidade. Atenção especial foi dedicada à confecção de pulseiras, colares e brincos com miçangas, sementes e penas; cocares feitos de linhas e penas de galinha ou outras aves; maracas feitas em cabaças, pedaços de madeira e sementes para serem usadas como instrumentos musicais durante os rituais. Entre os materiais mais usados na produção de artefatos para uso e para venda, encontramos também o coco babaçu. No específico é reaproveitado o caroço para fazer colares e brincos e a folha da palmeira que, trançada, é usada para confeccionar cofos⁴⁹, abanos, esteiras – a importância do coco babaçu na prática artesanal fez com que ele se tornasse, para o povo Tabajara, um símbolo de resistência (Nascimento *et al.* 2024).

48 Essas duas atividades inserem-se em um amplo conjunto de atividades de formação e pesquisa viabilizados pelo projeto “Salvaguarda e aquisição de acervo do Museu indígena Anízia Maria dos Tabajara Tapuio-Itamaraty (Lagoa de São Francisco, PI)”.

49 O cofo é um cesto de tamanhos variados e utilizações diversas, normalmente empregado para armazenar alimentos e utensílios domésticos.

Um conjunto de atividades que merece ser mencionado são as atividades de formação e gestão cultural relacionadas ao projeto “Salvaguarda e aquisição de acervo do Museu Indígena Anízia Maria dos Tabajara Tapuio-Itamaraty (Lagoa de São Francisco, PI)”, coordenado pela arqueóloga, antropóloga e historiadora Helane Karoline Tavares Gomes, com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado do Piauí (SECULT / PI). Um projeto de pesquisa colaborativa ocorreu em consonância com o projeto de pesquisa anterior, coordenado pela pesquisadora Helane Karoline Tavares Gomes, intitulado “Salvaguarda, registro e documentação dos lugares de memória dos povos Tabajara e Tapuio Itamaraty de Lagoa de São Francisco (PI)”. Os projetos tiveram duração de aproximadamente um ano e meio (entre maio do ano de 2021 a dezembro de 2022). O primeiro teve como objetivo apoiar a ação museológica dos povos Tabajara e Tapuio, através do financiamento para a aquisição de equipamentos visando uma melhor gestão do acervo físico e a atualização do ambiente multimídia do Mia Maria. Os eixos de implementação do projeto foram os seguintes: promoção de um programa de formação e pesquisa voltado à capacitação de indígenas para a gestão museológica, com ênfase na pesquisa, registro e salvaguarda do patrimônio cultural; aquisição de equipamentos para a gestão; e desenvolvimento de atividades pedagógicas e de registro do patrimônio cultural para fortalecer a ação do novo núcleo de gestão do museu (resultado da união dos antigos Núcleos Gestor e Educativo)⁵⁰. O segundo buscou dar continuidade ao projeto de registro e salvaguarda do patrimônio material e imaterial, a partir da identificação, registro, documentação e divulgação do patrimônio cultural indígena dos Tabajara e Tapuio-Itamaraty da comunidade de Nazaré. Buscamos contemplar as memórias associadas aos lugares de memória, bem como o registro das narrativas relacionadas aos locais associados à ancestralidade indígena e à promoção de diálogos intergeracionais que contemplassem a juventude indígena, as lideranças indígenas e os anciões, visando a transmissão de saberes e a troca de experiências.

50 Gomes *et al.*, “Trajetórias e processos”.

No dia 12 de agosto de 2021 sentámos junto aos integrantes do núcleo de gestão do museu para decidir coletivamente quais materiais e atividades priorizar a partir de uma lista geral de demandas relativas ao processo museológico. Uma parte do recurso foi destinada à compra de materiais técnicos e tecnológicos, outra para a realização de seminários e oficinas de capacitação sobre museus e outros temas relacionados ao movimento indígena. Além do segundo módulo do curso de língua Tupi-Nheengatu e da oficina e roda de conversa sobre histórias indígenas, mencionados anteriormente, vale a pena referir a realização das oficinas de expografia, de patrimônio material e imaterial e a oficina de espiritualidade e cosmovisão indígena. A oficina de expografia ocorreu no dia 5 de setembro de 2021 e foi ministrada por Anna Bottesi (na época, doutoranda). Nessa ocasião, a participação foi restrita aos integrantes do núcleo de gestão do museu, pois a discussão focou especificadamente na construção de narrativas através de uma linguagem museológica e museográfica e nos tipos de relações que se estabelecem entre os objetos de um acervo no momento em que eles são dispostos em uma determinada maneira⁵¹.

Um aspecto que surgiu com bastante clareza nesse período de vida do museu foi a necessidade de aquisição de “mais espaço” para incluir no acervo novas peças que representassem a identidade indígena dos povos a que o museu estava vinculado. Esse processo nos parece fundamental, pois ilustra como a luta de afirmação étnico-política e o processo museológico são aspectos profundamente vinculados, uma vez que os avanços do primeiro influenciam nos modos de compreender e organizar a estrutura física e conceitual do segundo que, por sua vez, funciona como apoio para a rearticulação contínua de memórias e experiências constitutivas da identidade Tabajara e Tapuio-Itamaraty. Se, por um lado, esse processo mostra que há “faltas” que devem ser sanadas; por outro, é fundamental entender que essa “incompletude”⁵² não

51 As ações mencionadas nesse parágrafo integraram o projeto “Salvaguarda e aquisição de acervo do Museu Indígena Anízia Maria dos Tabajara Tapuio-Itamaraty (Lagoa de São Francisco, PI)”.

52 Sobre a noção de “incompletude”, ver o trabalho do antropólogo italiano Francesco Remotti, *Fare umanità: i drammi dell'antropo-poiesi* (Bari: Laterza, 2013).

tem nada a ver com o fato destes “não serem suficientemente indígenas” – perspectiva atrelada à classificação dos povos indígenas com base em modelos coloniais de “indianidade”⁵³ – e sim com o fato de os Tabajara e Tapuio estruturarem-se enquanto grupo étnico em constante transformação, capazes de pensar seu presente e se projetar no futuro. Nesse contexto, a construção de uma nova estrutura para o museu indígena se tornou uma necessidade urgente. Entretanto, apesar das solicitações feitas pelos representantes do movimento indígena, bem como por alguns dos seus apoiadores, sobre a construção dessa nova estrutura, as notícias recebidas pela comunidade eram que as assertivas relacionadas com os procedimentos para a obtenção dessa nova estrutura do museu indígena, acordada entre o governo do estado do Piauí e os Tabajara e Tapuio, que incluem a elaboração do projeto e processos relacionados com a construção efetiva do museu indígena encontravam-se parados.

A segunda oficina, sobre patrimônio material e imaterial, ocorreu no dia 26 de setembro de 2021 na Oca e foi também ministrada por Anna Bottesi. Contrariamente à primeira, aqui toda a comunidade foi convidada a participar, pois o objetivo era justamente discutir sobre o significado do conceito de “patrimônio material e imaterial” e sobre o que poderia ser identificado como tal em Nazaré. Foram identificados vários “conjuntos patrimoniais”, entre eles os saberes tradicionais relacionados à cultura material (confirmando os resultados das pesquisas anteriores), as práticas relacionadas ao Toré e à espiritualidade e os “lugares de memória”. Ao longo do evento, jovens, adultos e idosos levantaram para compartilhar suas lembranças e contar sobre suas próprias experiências de vida a partir dos elementos que, aos poucos, iam se definindo como patrimônio da comunidade. A memória coletiva ia surgindo e conectando tempos e espaços, se materializando nos objetos do museu, deixando manifesta a rede de relações existentes sobre o território.

Por fim, houve a segunda edição do seminário sobre espiritualidade indígena, ministrado pelo Pajé Barbosa nos dias 2 e 3 de outubro de

53 José Maurício Arruti, “A emergência dos ‘remanescentes’: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas”, *Mana* 3, n.º 2 (1997): 7-38.

2021. Retomando a discussão do primeiro encontro, a conversa com o Pajé foi voltada principalmente para o esclarecimento de dúvidas sobre atendimento espiritual, rezas, a prática da pajelança em si e o caminho a ser seguido pela comunidade. Embora o uso de ferramentas materiais (ervas, raízes, velas, amuletos, cruces...) e fórmulas (orações, evocações aos santos, cânticos...) seja regulamentado a determinados momentos e de determinadas maneiras, o Pajé ressaltou que a comunidade mantém certa liberdade na construção de seu próprio caminho espiritual. Isso ocorre porque o “caminho até os encantados”⁵⁴ é traçado com base na história da própria comunidade, tão como no conhecimento e na interação que ela estabelece com as formas divinas que habitam o território em que ela vive e com a sua natureza. Vivenciámos experiências únicas durante todo esse processo, em cada etapa de execução desse conjunto de atividades, passando pelos diálogos conjuntos que perpassam os aprendizados provenientes das lembranças dos saberes e memórias silenciadas que atravessavam as discussões a respeito da cultura material, permeada pelas histórias de vida e de resistência dos mais velhos, das discussões conceituais e estruturais sobre o caráter das exposições e dos projetos políticos trilhados e almejados pela comunidade. Destacamos as experiências únicas vividas na oca com o Pajé Barbosa, a força dos encantados presente nas falas, ações e escutas durante a realização da oficina de espiritualidade. No geral, as atividades conjuntas dos projetos de formação e gestão cultural e o projeto de pesquisa desempenharam um papel importante, dando continuidade aos ciclos de formação e às pesquisas associadas aos indígenas Tabajara e Tapuio, corroborando com a valorização da cultura indígena através do registro e da salvaguarda do patrimônio histórico-cultural, da transmissão de conhecimento, das trocas de saberes e experiências.

2022-2023. A construção do MUPI: fases e problemas

No final, em abril de 2022, foi iniciada a construção de uma estrutura maior para hospedar o Museu Indígena “Anízia Maria”. Ao nos depa-

54 Arruti, “O reencantamento do mundo”, 66.

rarmos com a fachada de entrada do prédio que abriga o MUPI, observamos uma enorme inscrição que abriga as seguintes palavras: “Museu Indígena Anízia Maria dos Povos Tabajara Tapuio Itamaraty” (figura 4). Entretanto, pouco resta do museu original, tanto em termos físicos quanto epistemológicos.



Figura 4: O MUPI, quarta sede do Museu “Anízia Maria” (fotografia: Anna Bottesi).

Além da criação de um grande espaço central que possibilitasse a exposição da coleção, o projeto estrutural, elaborado por funcionários do estado, incluiu uma sala de computadores, uma sala de reuniões, um banheiro, uma sala destinada à acomodação de hóspedes e, finalmente, um espaço ao ar livre para ser usado em oficinas de artesanato. Em poucos meses, a obra encontrava-se finalizada. Contudo, apenas no mês de abril de 2023 o governo enviou, para a comunidade de Nazaré, o arquiteto de uma empresa contratada especificamente para criar a exposição do MUPI e inaugurar o prédio em abril do mesmo ano (essa data foi adiada e o MUPI foi inaugurado no mês de agosto de 2023).

Marcados pelas passadas experiências colaborativas e cientes do que querem repassar para o público sobre a comunidade, os Tabajara e

Tapuío demandaram que o processo fosse conduzido em parceria com a comunidade, discutindo em encontros e rodas de conversa cada detalhe a ser inserido no percurso narrativo do museu. Nos meses seguintes houve, de fato, algumas visitas e discussões coletivas, além do envolvimento de pesquisadores e pesquisadoras que atuam entre os povos indígenas do estado do Piauí, com vasta experiência na produção de legendas e textos informativos.

O principal elemento de novidade introduzido pela proposta do arquiteto foi a inclusão de outras etnias na exposição (como as etnias Akroá Gamella, os Kariri, os Gueguê do Sangue, os Tabajara de outras comunidades, os Guajajara e os Warão), fato que não tinha sido discutido em períodos anteriores ou mesmo na elaboração do projeto. De todo modo, a comunidade indígena de Nazaré acolheu a ideia. O último censo do IBGE registrou a existência, no Piauí, de 7.198 indígenas; um número significativo para um estado que, até algumas décadas atrás, propagava a premissa de inexistência e extermínio dos povos indígenas no território piauiense. Dedicar uma parte do museu que contemplasse as narrativas e histórias de luta de outros povos, por meio da exibição de sua cultura material, foi encarado como um passo importante para o movimento indígena organizado do estado e não parecia prejudicar a trajetória dos indígenas habitantes da comunidade Nazaré, que teriam um espaço maior e com infraestrutura para visibilizar e contar suas histórias e tradições por meio da cultura material. Contudo, algumas circunstâncias e atitudes impediram, em parte, o sucesso de um projeto que tinha as condições prévias para realmente se tornar um lugar em que fosse possível guardar as lembranças e os momentos marcantes da história de luta dos povos indígenas do estado do Piauí.

Em primeiro lugar, a falta de atenção real às demandas das comunidades, apesar das discussões coletivas que realmente ocorreram, e a insistência em implementar um projeto concebido *a priori* sem conhecer as diferentes realidades que deveriam retratar – e, evidentemente, construído a partir de ideias pré-concebidas associadas à caracterização dos povos indígenas e aos modos como estes deveriam ser expostos no museu. Isso surge com clareza não apenas dos relatos de alguns dos

indígenas envolvidos no projeto, mas também da configuração atual do museu. Atravessando a exposição, o olhar de quem compartilhou parte de sua trajetória com as comunidades indígenas do estado do Piauí percebe imprecisões, erros, escolhas apressadas e superficiais, feitas para não deixar o trabalho “inacabado” no pouco tempo disponível, ao custo de ter que revisá-lo posteriormente. Ao contrário do que se esperava, após a inauguração nenhum membro da equipe técnica retornou à comunidade de Nazaré para finalizar os detalhes esquecidos durante os últimos e frenéticos estágios de montagem da exposição.

Por exemplo, a seção dedicada ao que já foi um dia o Mia Maria carece de vários objetos que a comunidade considera fundamentais para contar sua própria história e trajetória política. Além disso, a organização das peças da exposição não respeita as categorias indígenas que discutimos anteriormente neste texto, tendo sido estabelecida arbitrariamente por agentes externos à comunidade. Ao menos as coleções Tabajara e Tapuio encontram-se presentes na exposição. De alguns povos indígenas que habitam as regiões sudoeste e sudeste do estado do Piauí (como os indígenas Akroá Gamella, Gueguê do Sangue e Kariri) nem há objetos capazes de representá-los porque a falta de tempo tirou a oportunidade de coletá-los. Eles são substituídos por artefatos de populações de outros estados adquiridos pelos curadores, não se sabe bem como, aonde e por quê. Para citar um exemplo, na seção dedicada aos indígenas Akroá Gamella é possível observar a presença de objetos dos Krahó-Canela, uma população amazônica que habita o estado de Tocantins. Os povos indígenas não são todos iguais. Representar determinados povos por meio da utilização da cultura material de outros povos e admitir essa possibilidade, apenas por que os etnônimos soam semelhantes, revela uma perspectiva profundamente imbuída de uma visão colonial homogeneizadora e estereotipada dessas sociedades.

A existência dessa perspectiva colonial e estereotipada das populações indígenas na narrativa construída pelos curadores nomeados pelo governo estadual também é evidenciada pela tendência, em certos espaços, de privilegiar objetos e imagens consideradas “mais indígenas” ou “autenticamente indígenas” do que outras. Com relação a isso, é

exemplar a dinâmica que acompanhou a criação da galeria de fotos interna. Durante a campanha fotográfica, de fato, algumas pessoas foram excluídas porque suas características somáticas não pareciam “suficientemente indígenas”⁵⁵.

A partir do exposto não é possível afirmar que o processo de construção da exposição tenha sido colaborativo e que representa a narrativa da comunidade indígena Tabajara e Tapuio, responsável pela fundação do primeiro museu indígena do estado do Piauí e que estabeleceu sua expografia a partir de suas próprias categorias étnicas. É possível afirmar apenas que essa comunidade compartilha o mesmo espaço físico. Não houve momentos reais de discussão e escuta das comunidades sobre como esses povos almejavam ser retratados, como suas histórias deveriam ser contadas e quais os objetos de maior valor simbólico que deveriam obter atenção especial na expografia criada durante o período anterior à inauguração do MUPI. Seria melhor afirmar que estamos mais diante de um “Museu sobre os Povos Indígenas do Piauí” do que propriamente diante de um “Museu dos Povos Indígenas do Piauí”, tendo em vista que grande parte dos indígenas não se identificam com o que foi exposto no museu, tendo inclusive dificuldade em se orientar, em seguir uma narrativa a partir da expografia. Apesar da construção dos textos ter sido realizada, em parte, por pesquisadores e acadêmicos que na sua maioria possuem contato e vivência com as comunidades indígenas retratadas nos textos, a leitura da expografia realizada pelo público leigo incita questionamentos por não direcionar o público. Trata-se de um conjunto de textos escritos, bem escritos, dispostos em uma sequência que aparentemente não obedece a ordem alguma. A expografia, portanto, não cumpre a função de direcionar o público. Parte da comunidade possui, inclusive, dificuldade em se orientar.

Uma das peculiaridades dos museus indígenas comunitários, ou pelo menos do que tem apoiado o movimento de reivindicação política em Nazaré, desde 2016, é que as pessoas criam uma relação de proximidade, quase de intimidade, com os objetos que guardam suas memó-

55 Comunicação pessoal feita a Anna Bottesi, dezembro de 2023.

rias. As lembranças e as experiências estão escritas no tipo particular de um trançado de palha, na decoração de um vaso, no formato de uma lamparina, no movimento da roda do engenho para fiar... Em mais de uma ocasião, durante as visitas ao Mia Maria, as pessoas tocavam os objetos enquanto contavam coisas sobre eles, os manipulavam, mostravam como eram usados; às vezes ajustavam partes deles. A interação com o objeto é fundamental no processo de evocação de memórias, conhecimento, conexões entre pessoas, coisas e lugares envolvidos, na criação de algo. De fato, é a partir dessa mesma interação que o tecido social da comunidade é reconstruído cada vez mais, que sua história é revivida e uma série de conhecimentos ligados a um determinado conjunto de saberes são evocados. Assim, o objeto adquire importância em sua visualização, mas também, e acima de tudo, em sua materialidade, uma vez que a relação emocional estabelecida com ele não pode ser separada da relação física. A construção do MUPI nas modalidades que já descrevemos enfraqueceu essa relação.

Além disso, a inauguração do MUPI resultou na criação de um novo tipo de responsabilidade, em termos de gestão dos espaços indígenas que não foi acompanhado do apoio necessário à nova diretoria, como é o caso da responsabilidade financeira em gerir uma estrutura que requer uma manutenção diferenciada, da necessidade de maiores cuidados e maior investimento de recurso para a execução das atividades. Como manter esse espaço aberto diariamente para o público e garantir a manutenção dessa estrutura sem a perspectiva de recebimento de uma verba que garanta as atividades do MUPI? O MUPI vem hoje se mantendo através do trabalho quase voluntário do grupo de jovens indígenas, parte do antigo Núcleo Educativo. Eles são os próprios gestores e atuam na coordenação do espaço, desde a manutenção, o agendamento de visitas, as visitas guiadas, as atividades desenvolvidas e outros projetos iniciados. Os pontos elencados devem ser levados em consideração, bem como a responsabilidade política e cultural, na capacitação desses jovens, uma vez que ampliando a narrativa aos outros povos do estado do Piauí, é preciso saber falar sobre esses outros grupos étnicos, é preciso conhecer suas histórias e suas demandas – já que

estes não encontram-se fisicamente presentes nesse espaço e não foram disponibilizados meios e recursos adequados.

Estabelecer um espaço no qual vários grupos indígenas, além da comunidade em que o museu está localizado, possam se contar e ser contados certamente revela boas intenções por parte do governo, porém isso não é suficiente para criar um museu que seja realmente inclusivo e representativo da multiplicidade de histórias e perspectivas na origem de cada processo de afirmação étnica, política e cultural. A construção do MUPI foi, de fato, uma grande conquista para os povos indígenas do Piauí, mas é necessário um trabalho constante de diálogo, escuta, comparação, negociação, avaliação de possibilidades e limitações (pessoais, econômicas, administrativas), abertura e disposição para produzir um discurso que respeite as demandas e posições daqueles que lutaram pela sua criação desde o início (os Tabajara e Tapuio-Itamaraty) e daqueles que se aproximaram mais recentemente. Sem isso, o MUPI representará mais um instrumento de propaganda política, mais útil para alcançar resultados positivos na próxima eleição do que um instrumento para promover atitudes e narrativas não hegemônicas e reequilibrar relações de poder assimétricas. Concluimos esse texto afirmando que não há motivos para nos alarmarmos. Os povos indígenas têm sido mestres na agência e na resistência nos últimos quinhentos anos e têm aprendido a subverter situações impostas e voltadas ao seu silenciamento (consciente ou inconsciente) e, no MUPI, o processo de (re)apropriação e “indigenização”⁵⁶ efetiva de seus espaços encontra-se em andamento.

56 James Clifford, *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century* (Cambridge: Harvard University Press, 2013).

BIBLIOGRAFIA

Abreu, Regina, e Mário de Souza Chagas, eds. *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond e Minc-Iphan-Demu, 2007.

Almeida, Maria Regina Celestino de. *Os índios na história do Brasil*. Rio de Janeiro: FGV, 2010.

Ames, Michael. “Cannibal Tours, Glass Boxes and the Politics of Interpretations”. Em *Interpreting Objects and Collections*, ed. Susan M. Pearce, 98-106. Londres: Routledge, 2003.

APOINME. *Censo demográfico dos povos indígenas do Piauí*. Lagoa de São Francisco, Piauí, 2021.

Arruti, José Maurício. “O reencantamento do mundo: trama histórica e arranjos territoriais Pankararu”. Dissertação de mestrado, Universidade Federal de Rio de Janeiro, Museu Nacional, 1996.

Arruti, José Maurício. “A emergência dos ‘remanescentes’: notas para o diálogo entre indígenas e quilombolas”. *Mana* 3, n.º 2 (1997): 7-38.

Arruti, José Maurício. “A árvore Pankararu: fluxos e metáforas da emergência étnica no sertão do São Francisco”. Em *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*, editado por João Pacheco de Oliveira, 229-278. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria – LACED, 1999.

Bennet, Tony. *Museum, Power and Knowledge*. Abdingdon e Nova Iorque: Routledge, 2018.

Bottesi, Anna. “‘Se esconder para resistir, aparecer para existir’: autorepresentação e resgate dos saberes tradicionais no Museu Indígena ‘Anízia Maria’ da comunidade Tabajara e Tapuio de Nazaré, Brasil”. Dissertação de mestrado, Università degli Studi di Torino, 2019.

Bottesi, Anna. “O Museu Indígena ‘Anízia Maria’: etnicidade, território e patrimonialização”. *Confluenze* XIII, n.º 2 (2021): 201-225.

Chagas, Mário. “Museu do Índio: uma instituição singular e um problema universal”. Em *Antropologia e patrimônio cultural. Diálogos e desafios contemporâneos*, ed. Manuel Ferreira Lima Filho, Cornelia Eckert e Jane Felipe Beltrão, 175-198. Blumenau: Nova Letra, 2007.

Clifford, James. *The Predicament of Culture*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1988.

Clifford, James. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty-First Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.

Costa, João Paulo Peixoto. “A farsa do extermínio: reflexões para uma nova história dos índios no Piauí”. Em *Patrimônio arqueológico e cultura indígena*, ed. Áurea Pinheiro e Luis Jorge Gonçalves, 140-161. Teresina: EDUFPI, 2011.

Cunha, Manuela Carneiro da. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu, 2017.

Fabietti, Ugo, e Vincenzo Matera. *Memorie e identità: simboli e strategie del ricordo*. Roma: Meltemi, 1999.

Freire, Paulo. *Pedagogia degli oppressi*. Turim: Edizioni Gruppo Abele, 2018.

Gomes, Alexandre Oliveira. “‘O passado vai tá sempre na frente do presente’: museus indígenas em rede, etnografia em processo”. Em *Direitos indígenas no museu. Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão*, ed. Marília Xavier Cury, 195-217. São Paulo: ACAM Portinari, 2016.

Gomes, Alexandre Oliveira. *Pesquisa e registro sobre saberes e conhecimentos tradicionais associados à cultura material dos povos Tabajara e Tapuio-Itamaraty de Nazaré (Lagoa de São Francisco, Piauí)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio, 2018.

Gomes, Alexandre Oliveira, e Ana Amália Rodrigues de Oliveira. “A construção social da memória e o processo de resignificação dos objetos no espaço museológico”. *Museologia e Patrimônio* 3, n.º 2 (2010): 42-55.

Gomes, Helane Karoline Tavares. “Etnicidade e mobilização social indígena: estratégias de reivindicação e demarcação das áreas indígenas no Estado do Piauí (1990-2019)”. Trabalho de Conclusão de Curso, Universidade Estadual do Piauí, 2020.

Gomes, Helane Karoline Tavares, Anna Bottesi, e Elayne da Silva Nascimento. “Trajetórias e processos no Museu Indígena Anízia Maria da comunidade Tabajara e Tapuí-Itamaraty, estado do Piauí”. *Anais do I Fórum Internacional Indígenas na História* (novembro de 2021): 1-15.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

Marcus, George E. “The Use of Complicity in the Changing Mise-en-Scène of Anthropological Fieldwork”. *Representations* 59 (1997): 85-108.

Monteiro, John. *Tupis, tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo*. Campinas: IFCH-Unicamp, 2001.

Nascimento, Marco Tromboni de S. “O tronco da Jurema: ritual e etnicidade entre os povos indígenas do Nordeste. O caso Kariri”. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, 1994.

Nascimento, Maria Lucinete do, Elayne da Silva Nascimento, João Paulo Peixoto Costa, Helane Karoline Tavares Gomes, e Anna Bottesi. “Esteira de palha de coco babaçu: trançado de palha, raízes de nossas vivências (Os Tabajara e Tapuí-Itamaraty da comunidade Nazaré, Lagoa de São Francisco, PI)”. Em *Narrativas indígenas e cultura material: Piauí e Maranhão*, eds. Síria Emerenciana Nepomuceno Borges, Marleide Lins de Albuquerque e Deusdedit Carneiro Leite Filho. Teresina: Avant-Garde Edições, 2024.

Oliveira, Carlos Estevão de. “O ossuário da ‘gruta do padre’, em Itaparica e algumas notícias sobre remanescentes indígenas no Nordeste”. *Boletim do Museu Nacional* 14-17 (1942).

Oliveira, João Pacheco de. *A viagem de volta: etnicidade, política e reelaboração cultural no Nordeste indígena*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 1999.

Oliveira, João Pacheco de. *A presença indígena no Nordeste: processos de territorialização, modos de reconhecimento e regimes de memória*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2011.

Oliveira, Kelly Emanuely de. “Os terreiros e o toré: o diálogo entre religião e política no fortalecimento do povo Xucuru do Ororuba (PE)”. *Cadernos do LEME* 1, n.º 1 (2009): 47-66.

Pollak, Michael. “Memória, esquecimento, silêncio”. *Estudos Históricos* 2, n.º 3 (Rio de Janeiro: FGV, 1989): 3-15.

Ramos, Alcida Rita. “Disengaging Anthropology”. Em *A Companion to Latin American Anthropology*, ed. Debora Poole, 466-484. Oxford: Blackwell, 2008.

Rappaport, Joanne. “Beyond Participant Observation: Collaborative Ethnography as Theoretical Innovation”. *Collaborative Anthropologies* 1 (2008): 1-31.

Remotti, Francesco. *Fare umanità: i drammi dell'antropo-poesi*. Bari: Laterza, 2013.

Ribeiro, Gustavo Lins, e Arturo Escobar. *Antropologías del mundo: transformaciones disciplinarias dentro de sistemas de poder*. Cidade do México Colombia: Universidad IberoamericanaPopayán, 2009.

Sampaio, José Augusto Laranjeiras. “De caboclo ao índio: etnicidade e organização social e política entre povos indígenas contemporâneos no Nordeste do Brasil; o caso Kapinawá”, *Cadernos do LEME* 3, n.º 2 (2011): 88-191.

Stocking, George W. Jr. *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Vidal, Lux B. “O Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque-Kuahí: gestão do patrimônio cultural pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá”. Em *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento*, ed. Maria Cristina Oliveira Bruno e Kátia Regina Felipini Neves, 173-181. Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008.

Referência para citação:

Bottesi, Anna, Elayne da Silva Nascimento, e Helane Karoline Tavares Gomes. “De Museu Indígena Anízia Maria a Museu dos Povos Indígenas do Piauí: Processos Museológicos Colaborativos, Contra-Narrativas e Protagonismo Político dos Tabajara e Tapuio - Itamaraty/PI”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 69-103. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.35917>.

**Julia Nolasco de Moraes, Bruna Pinto Monteiro e
Carolina de Oliveira Silva**

**Encruzilhadas e itinerários da escrita multivocal de exposições no
Museu Histórico Nacional: em favor de quê e/ou de quem?**

Este artigo aborda a participação de segmentos sociais historicamente invisibilizados ou subalternizados em museus, adotando como cenário de estudo e análise o Museu Histórico Nacional no Brasil e, mais especificamente, as exposições *Brasil decolonial: outras histórias*, *10 objetos: outras narrativas* e *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*. Os enunciados expositivos são investigados como frutos de processos de experimentação institucional que buscam romper com a perspectiva absoluta e celebratória da História Nacional. Primeiramente, apresenta a problemática da participação social no contexto dos museus a partir das transformações de seu papel no decorrer do tempo. Questiona-se: em favor de quê e/ou de quem são mobilizados os processos de participação social em museus? Posteriormente, busca sintetizar a trajetória do Museu Histórico Nacional, que suscitou movimentos de revisão e reformulação das narrativas institucionais que desaguaram na produção das três exposições em análise. Por fim, observam-se os três enunciados expositivos mencionados. Palavras-chave: participação social em museus; curadoria compartilhada; escuta e conexões em museus; Museu Histórico Nacional.

**Crossroads and Itineraries of the Multivocal Writing of
Exhibitions at the National Historical Museum (Brazil): In Favour
of What and/or Whom?**

This article discusses the participation of historically invisible or subalternized social segments in museums. The National Historical Museum in Brazil and, more specifically, the exhibitions *Decolonial Brazil: Other Histories*, *10 Objects: Other Narratives* and *Íandé: Here We Were, Here We Are*, are observed as the study and analysis scenario. The exhibition statements are investigated as the fruit of processes of institutional experimentation that seek to break with the absolute and celebratory perspective of National History. Firstly, it presents the problem of social participation in the context of museums based on the transformations of their role over time. The question is: for what and/or for whom are the processes of social participation in museums mobilized? Subsequently, it seeks to summarize the trajectory of the National Historical Museum, which gave rise to movements to revise and reformulate institutional narratives that led to the production of the three exhibitions under analysis. Finally, we look at the three exhibition statements mentioned. Keywords: social participation in museums; shared curatorship; listening and connections in museums; National Historical Museum.




Encruzilhadas e itinerários da escrita multivocal de exposições no Museu Histórico Nacional: em favor de quê e/ ou de quem?

Julia Nolasco de Moraes, Bruna Pinto Monteiro
e Carolina de Oliveira Silva*

Introdução

Este artigo aborda a participação de segmentos sociais historicamente invisibilizados ou subalternizados em museus, adotando como cenário de estudo e análise o Museu Histórico Nacional (MHN) do Brasil. Para isso, observa-se de maneira mais específica os desdobramentos expositivos oriundos do processo de revisão de narrativas institucionais no contexto de comemorações do centenário da sua criação. O MHN é situado na região central do Rio de Janeiro e foi criado em 1922, com o intuito de forjar uma identidade nacional brasileira coesa a partir da narrativa histórica enunciada por representantes de segmentos específicos da sociedade.

A fim de fundamentar o percurso de reflexões e considerações será, primeiramente, apresentada a problemática da participação social no contexto dos museus, a partir das transformações do papel desses

* Julia Nolasco de Moraes (julia.moraes.unirio@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0002-2362-6175>. UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Av. Pasteur, 296 - Urca – CEP: 22290-240, Brasil; Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rua General Bruce, 586, Bairro Imperial de São Cristóvão, Rio de Janeiro – RJ; Bruna Pinto Monteiro (bruna.pinto.monteiro@edu.unirio.br).  <https://orcid.org/0009-0004-1832-3366>. UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins; Carolina de Oliveira Silva (carolina.silva@edu.unirio.br).  <https://orcid.org/0009-0009-5383-6833>. Escola de Museologia da UNIRIO, Av. Pasteur, 458 – Prédio do CCH – Sala 405, CEP: 22290-240. Artigo original: 13-05-2024; artigo revisto: 23-08-2024; aceite para publicação: 11-12-2024.

espaços e experiências socioculturais no decorrer do tempo. Evidenciar as reverberações da participação social no *modus operandi* das instituições permite identificar complexidades, desafios e controvérsias que se apresentam à dilatação da dimensão pública dos museus.

Dessa forma, com o fito de situar o MHN e as exposições que são objeto de análise deste artigo, é traçada uma breve síntese da trajetória que pautou a construção de narrativas da instituição. Posteriormente, são observados três enunciados expositivos que resultam do processo de reformulação de narrativa do MHN, a partir de exercícios de escuta, tensão e algum nível de compartilhamento de autoridade que deram origem às exposições *Brasil decolonial: outras histórias*; *10 objetos: outras histórias*; e *Îandé: aqui estávamos, aqui estamos*.

O artigo se debruça sobre essas exposições, considerando-as iniciativas decorrentes do processo de experimentação institucional que buscou romper com a perspectiva absoluta e celebratória da História Nacional. Deste modo, interessa evidenciar as movimentações institucionais que desaguaram e/ou foram geradas a partir das exposições mencionadas. Os percursos que levaram à construção dos enunciados narrativos apontam para um reposicionamento do MHN em relação à escrita de suas narrativas, exigindo outras práticas e relações com a sociedade, descortinando novos desafios e controvérsias.

Veredas da participação social nos museus

Na esteira de transformações em curso desde os anos 1960 e 70, os museus vêm sendo provocados a experimentar uma miríade de relações com a sociedade, propiciando a emergência de interações e performances diversas com/de seus públicos: desde as mais tradicionais, sustentadas na contemplação e na reatividade, até as mais contemporâneas, instituídas a partir de compartilhamentos, protagonismos diversos ou mesmo contestações. No cerne dessas mudanças está o questionamento em torno do papel social dos museus e a constatação de que esses podem e devem atuar junto à sociedade, e até mesmo como instrumentos em favor de lutas por equidade, especialmente em contextos territoriais

e populacionais marcados por profundas desigualdades. Em paralelo, amplia-se o reconhecimento de que os museus, como instituições de poder e de memória, também podem operar violências simbólicas. Neste sentido, entendendo a musealização como um direito¹ em disputa no campo social, é preciso ponderar: considerando as especificidades de cada território, em favor de quê e/ou de quem atuam os museus?

Nesse cenário, o papel dos profissionais vem sendo reorientado na direção de atuarem como agentes de mediação, vetorizados pela criação de mecanismos de escuta e valorização da diversidade cultural e, ainda, pela promoção de espaços e oportunidades de construção de narrativas mais inclusivas e interculturais. Face às relações heterogêneas que emergem desse contexto, os museus vêm sendo provocados a rever as vozes dos sujeitos e segmentos sociais que representam e amplificam, e as práticas que adotam, colocando em xeque o *modus operandi* normativo que durante séculos deu-lhes sustentação.

De acordo com Brulon², enraizado nos ideais iluministas, o *modus operandi* mais tradicional dos museus foi instaurado a partir de um conjunto de ações técnicas sobre os objetos, reificando e materializando a separação entre cultura e sociedade, patrimônio e seus usuários, reforçando lógicas de dominação, servindo de base ao projeto colonialista. Assim, o autor defende ser necessário “descolonizar o pensamento” e operar uma revisão das “gramáticas museais” que propicie a disputa de patrimônios e museus por um maior número de atores, “materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes”³.

A complexidade que invariavelmente está envolvida em promover institucionalmente e de maneira contínua e constante a escuta e a

1 Marília Cury, “O protagonismo indígena e museu: abordagens e metodologias”, *Museologia & Interdisciplinaridade* 10, n.º 19 (2021): 14-21, <https://periodicos.umb.br/index.php/museologia/article/view/38267>.

2 Bruno Brulon, “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”, *Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-210, <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>.

3 Bruno Brulon, “Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus”, *Anais Museu Paulista: História e Cultura Material* 28 (2020): 5, <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>.

participação da sociedade em museus é algo que não pode ser menosprezado. É preciso muito mais do que desejo, iniciativas pontuais ou a atuação de um ou outro setor individualmente. Dessa forma, convém atentar para assimetrias que estão na base das sociedades e, conseqüentemente, nos museus, influenciando regimes de valoração diversos e aprofundando o antagonismo histórico entre aqueles que vêm exercendo o direito de escrever suas narrativas e aqueles que, ao longo do tempo, vêm sendo invisibilizados ou silenciados nas narrativas escritas por terceiros.

Sob esta perspectiva, fica claro que a participação social não é um exercício tranquilo ou prescritivo, tampouco pode ser compreendida de maneira descolada das controvérsias e da realidade cultural de cada instituição, território ou dos grupos sociais envolvidos. A maneira como as decisões, as agendas e os fluxos criativos, implementativos, avaliativos e ressignificativos são costurados é orientada pelos regimes de valor em disputa e negociação nas encruzilhadas e nos itinerários levados a cabo pelos diferentes agentes sociais implicados. Por isso, tal maneira irá variar conforme os sujeitos a direcionar e/ou protagonizar, ao longo do tempo, os alicerces epistemológicos e parâmetros para deliberações e avaliações, a viabilidade de implementações e as soluções imaginativas em cada realidade institucional e territorial.

Apesar de ser um exercício indubitavelmente dificultoso e não prescritível, Alderoqui⁴ e Cury⁵ defendem a importância da participação social para os museus. Para a primeira autora, criar junto aos públicos permite produzir algo completamente novo, relacional, que os profissionais de museu ensimesmados jamais seriam capazes de produzir. Já Cury⁶ afirma que as dinâmicas participativas são positivas tanto aos museus quanto aos públicos, pois provocam o exercício da tolerância, escuta ativa e propõem indagações e argumentações. Embora

4 Silvia Alderoqui. “El museo de los visitantes”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 4, n.º 7 (2015): 30-42, <https://doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16771>.

5 Marília Cury, “Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão”, *Cadernos CIMEAC* 7, n.º 1 (2017): 184-211, <https://doi.org/10.18554/cimeac.v7i1.2199>.

6 Cury, “Lições indígenas para a descolonização dos museus”, 197.

talvez seja possível dizer que a participação social é uma via capaz de aproximar os museus da democracia, materializar museus efetivamente democráticos não é tarefa simples, visto que há muitos valores sociais em plena disputa. Conforme define Stotz⁷, a participação social assinala a importância da adesão dos indivíduos na organização da sociedade por meio dos processos decisórios, sendo o conceito solidário da problemática do poder e sempre envolvendo a ampliação ou a restrição das necessidades individuais e coletivas.

À medida que, conforme alertam Amigo e Inchaurreaga⁸, “a participação não é uma tendência exclusiva do museu ou do setor cultural, mas parte de uma realidade mais ampla, de uma economia participativa, na qual as conexões sociais ofuscam o consumo”, chama atenção o constante risco de esvaziamento e manipulação acerca do termo e de suas práticas. Querol⁹ expressa sua preocupação em relação a esse momento de “desassossego participativo em que o termo raramente passa de uma expectativa, de uma promessa, ou de uma prática pontual que dificilmente se prolonga no espaço e no tempo, mantendo a navegação sob níveis democráticos de baixa intensidade”. Neste sentido, a autora provoca refletir sobre as situações em que “a ação que acompanha o discurso resulta verdadeiramente efetiva, verdadeiramente plural, verdadeiramente capaz de responder à diversidade de mundos que formam as sociedades atuais”¹⁰.

Entre os autores que estudam a participação social e compõem nossos referenciais, é frequente o reconhecimento de que não há uma forma única de participação, sendo possível identificar diferentes níveis e dimensões para melhor compreensão das potências e tensões que atra-

7 Eduardo Stotz, “Redes sociais e saúde”, in *Informação, saúde e redes sociais: diálogos de conhecimentos nas comunidades da Maré*, ed. Regina Maria Marteleto e Eduardo Navarro Stotz (Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Ed. Fiocruz e Ed. UFMG, 2009), 27-42.

8 Macarena Cuenca Amigo e Zaloa Zabala Inchaurreaga, “Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo”, *Her & Mus. Heritage & Museography* 19 (2018): 124, <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/336115>.

9 Lorena Sancho Querol, “PARTeCIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus”, *EtniceX: revista de estudos etnográficos* 8 (2016): 84, <https://hdl.handle.net/10316/90534>.

10 Querol, “PARTeCIPAR”, 84.

vessam suas aplicações. As estratificações revelam disposições variáveis de escuta, trocas, intervenção e agências na construção de representações e narrativas museais.

Elencar algumas dessas estratificações ajuda a compreender a complexidade, os desafios, as controvérsias e as riquezas que se apresentam à dilatação da dimensão pública dos museus com vista à construção de narrativas compostas por vozes diversas. As sistematizações apresentadas evidenciam que entre os níveis mais baixos de participação, os quais denotam controle narrativo por parte dos museus, e os mais altos, que rumam em direção à autogestão, há muitas nuances que merecem ser observadas.

Querol¹¹ sistematiza uma série de dimensões, níveis ou “degraus” de participação, partindo do cruzamento entre diferentes autores e campos do conhecimento, para compreender e destrinchar o conceito no rol de sua aplicação aos museus. Destacando a diferenciação entre participação passiva (baseada no “tomar parte de”) e participação ativa (baseada no “fazer parte de”), a autora elenca disposições que envolvem processos de escuta, como (I) informação; (II) consulta facultativa; (III) consulta obrigatória; (IV) elaboração/recomendação; e aquelas que se sustentam em intervenção mais profunda e estruturante: (V) cogestão; (VI) delegação; e (VII) autogestão.

As estratificações anteriores, de certa maneira, estão em acordo com a chamada “escada da participação” cunhada por Arnstein, em 1969¹², que indica: em uma primeira dimensão, caracterizada como não participação: (I) Manipulação e (II) Terapia; em uma segunda dimensão, abrangendo práticas de inclusão superficial, interesseira e falaciosa, mais sustentada numa boa imagem do que em trocas significativas: (III) Informação, (IV) Consulta, (V) Pacificação; e em uma terceira dimensão, mais profunda, o exercício descentralizado do poder cidadão: (VI) Parceria, (VII) Delegação de poder e (VIII) Controle cidadão.

Destaca-se que, atualmente, alguns museus têm feito esforços em direção a processos de consulta e de escuta, principalmente em relação a

11 Querol, “PARTeCIPAR”, 83-100.

12 Querol, “PARTeCIPAR”, 83-100.

“detentores de saber”, ou, ainda, parcerias a partir da perspectiva da autorrepresentação. Entretanto, ainda são poucos aqueles que aprofundam e sustentam processos participativos de maneira contínua e constante, transformando suas estruturas de maneira mais contundente e porosa ao território e às populações a que servem/com quem trabalham e/ou estimulando e ajudando a fortalecer ações museais autogestionadas.

Também Querol, Mendonça e Miguel¹³ propõem uma escala de participação cultural no domínio do patrimônio cultural, distinguindo: (I) participação dirigida, desconectada dos interesses das realidades locais e dos grupos detentores do conhecimento, atendendo aos interesses de um ou mais grupos dominantes; (II) participação concedida, quando há níveis diversos de comunicação entre os envolvidos, entretanto o poder decisório não é compartilhado; e (III) participação emancipadora, construída a partir de comunicação multivocal, decisão compartilhada, implementação coletiva e produção de benefícios socialmente transformadores para a população local.

Dentre as modulações citadas pelas autoras, convém destacar aquelas que se configuram como “formas ilusórias de participação” ou de concessão, não envolvendo poder significativo de influência ou decisão. Deste modo, depreendem-se níveis de participação que podem funcionar como mecanismos mais ou menos sutis para ludibriar ou exercer dominação. Esses podem se revelar relativamente frequentes em instituições museais que adotam práticas participativas muito mais como forma de concessões controladas/dirigidas com fins de negociação em cenários drásticos ou de autopromoção “marqueteira”, ao invés de uma política institucional verdadeiramente comprometida com a cidadania, as transformações sociais e a dilatação de sua ressonância e dimensão pública.

Ademais, é válido chamar a atenção, ainda, para as chamadas metodologias colaborativas extrativistas, as quais imputam aos sujeitos

13 Lorena Sancho Querol, Elizabete de Castro Mendonça e Ana Flavia Miguel, “A participação cidadã nos processos de inventariação do patrimônio cultural imaterial: casos de Brasil e de Portugal”, *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares* 22, n.º 1 (2020): 21-51, <https://doi.org/10.12957/irei.2020.51163>.

“detentores de saber” o papel de portadores de informações sem que haja o reconhecimento de suas capacidades de interação e agenciamentos, não havendo, portanto, uma relação mútua de partilha e de produção de conhecimentos em comum. De acordo com Fasanello, Nunes e Porto¹⁴, o sentido fundamental das metodologias colaborativas não extrativistas passa por:

[...] construir conhecimentos junto com os excluídos concretizados em diversas pessoas, comunidades e movimentos sociais do “Sul Global”, articulados com as lutas sociais por dignidade em curso e que considerem e fortaleçam os sujeitos enquanto portadores de direitos, saberes e capacidade de agenciamento.

Nesta medida, os autores situam que as metodologias colaborativas não extrativistas compreendem a pesquisa para além de “devolução, partilha, troca ou *empowerment* junto aos sujeitos sistematicamente excluídos ou tutelados”. Elas avançam em direção a “uma ‘co-criação’ para a produção de conhecimentos ‘co-labor-ativos’, assim como a intervenção no mundo uma ‘co-responsabilidade’ decorrente do trabalho conjunto, um ‘colaborar’ de natureza simultaneamente ética, política e epistemológica”¹⁵. Em vista disso, os autores identificam as metodologias colaborativas não extrativistas entre aquelas que não podem prescindir de interação criativa, reconhecimento e legitimidade dos saberes das comunidades com vista na construção de enunciados que fortaleçam sujeitos oprimidos envolvidos em lutas emancipatórias por reconhecimento e dignidade.

Nas últimas décadas, vêm sendo configuradas formas de articular e conceber projetos expositivos que permitem e fomentam performances

14 Marina Fasanello, João Arriscado Nunes Tarnowski e Marcelo Firpo Porto, “Metodologias colaborativas não extrativistas e comunicação: articulando criativamente saberes e sentidos para a emancipação social”, *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde* 12, n.º 4 (2018): 401, <https://doi.org/10.29397/reciis.v12i4.1527>.

15 Fasanello, Tarnowski e Porto, “Metodologias colaborativas não extrativistas e comunicação”, 401.

dos públicos nos museus não mais restritas à visitação, mas instituídas a partir da colaboração, cocriação, coautoria, parceria, agências criativas, mediações contracuratoriais, entre outras. Neste movimento, surgem as chamadas curadorias compartilhadas ou, ainda, curadorias colaborativas e cocriativas (com suas nuances terminológicas e agenciativas), que a partir de diferentes disposições, dimensões e níveis de participação social funcionam como estratégias possíveis para os museus compartilharem a autoridade sobre as narrativas que apresentam a partir de discursos expositivos, sobretudo os de imagem institucionalizada mais tradicional. Neste ponto, evocando a discussão sobre metodologias colaborativas não extrativistas, vale retomar o questionamento inicial deste item: desenvolver curadoria compartilhada para escrita de narrativas em favor de quem?

O que talvez seja possível afirmar com segurança é que inexistente uma fórmula única para a participação social em todo e qualquer museu. Além disso, admite-se a necessidade de as instituições estarem em constante aprendizado e sensibilização a partir das experiências vividas e do exercício de escuta, identificando os melhores métodos conforme seus objetivos e, sobretudo, sua ressonância social. Deste modo, é importante reconhecer que não há percursos lineares ou isentos de contradições. Entre os desafios presentes na maior parte das realidades estão a sustentabilidade institucional através do tempo, por vezes, a falta de disponibilidade e prática dos profissionais de museus de trabalharem participativamente sob a ótica da horizontalidade e entraves burocráticos que limitam as ações das instituições.

Realizado este movimento de fundamentação, o artigo observa as iniciativas de escuta e de diálogo que propiciaram e/ou se desdobraram nas/das exposições recentes do MHN, a fim de verificar na prática dessa instituição centenária como vêm sendo pavimentadas vias para a representação de outras histórias brasileiras, a partir de algum nível ou dimensão de participação social.

Percursos da escrita da história no Museu Histórico Nacional

Em artigo que pretende discutir acerca dos desafios de gerir o MHN em tempos de obscurantismo no Brasil, Fernanda Castro e Aline Ma-

galhães, duas ex-diretoras interinas que assumiram a instituição no ano de seu centenário, em 2022, descrevem a peleja em curso:

Ciente de sua função social e da importância da escuta e do diálogo para a reflexão sobre sua própria história e daquela contada com seu acervo nas exposições, catálogos, redes sociais etc., o MHN faz um movimento duplo e paralelo de introspecção e de abertura. Um olhar crítico para o seu funcionamento interno no que diz respeito à gestão, planejamento e avaliação de atividades e práticas curatoriais, por um lado. Por outro, um interesse em ouvir seus diferentes públicos e com eles dialogar sobre as possibilidades de construção coletiva de representações históricas do país, tendo em vista a polissemia e a polifonia do conceito de “nacional” que nomeia e caracteriza o museu¹⁶.

Se o conceito de nacional, como bem indicam as autoras, potencializa a complexidade de atuação de qualquer que seja o museu, quando adicionamos a qualificação histórica – Museu Histórico Nacional – o desafio parece afastar-nos ainda mais da possibilidade de concretude proposta pelo título institucional. Afinal, certamente uma infinidade de micro-histórias existem naquele conjunto de narrativas que conformam o que pode ser compreendido como História Nacional, especialmente em um país de dimensões continentais como o Brasil, tão profundamente marcado por desigualdades. Neste ponto, antes de abordar as exposições do MHN e como essas foram mobilizadas pelo movimento “duplo e paralelo de introspecção e de abertura” citado pelas autoras, é importante situar brevemente a instituição.

O MHN integra hoje o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, órgão do Governo Fe-

16 Fernanda Santana Rabello de Castro e Aline Montenegro Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo: o caso do Museu Histórico Nacional”, *Museologia e Patrimônio* 9 (2023): 351.

deral, sendo considerado um dos mais antigos, importantes e maiores museus de história do Brasil, com um acervo de mais de 300 mil itens. Fundado em agosto de 1922, o MHN teve como primeiro diretor Gustavo Barroso, o qual esteve no cargo até 1930, fazendo uma gestão marcada pela formação das primeiras coleções da instituição. À época, foi negociada a cessão de diversos objetos recolhidos do Arquivo Nacional, Biblioteca Nacional, Museu Nacional, Museu Naval e Escola Nacional de Belas-Artes, e realizou-se uma campanha de estímulo à doação de objetos por particulares. Conforme esclarecem Castro e Magalhães:

Os objetos recolhidos por Gustavo Barroso, bem como as exposições produzidas, enfatizavam uma história do Estado, especialmente o monárquico, da aristocracia, da Igreja Católica e dos oficiais militares. Armas, moedas, pinturas de história, arte sacra, fragmentos de construção, prataria, mobiliário, condecorações comprovavam a narrativa, ao mesmo tempo que a compunham nas galerias¹⁷.

A segunda gestão de Barroso, de 1932 a 1959, foi marcada pela ampliação da área física do MHN, pelo aumento do acervo e pelas modificações no circuito de exposição permanente, fazendo com que, junto às salas representativas dos grandes acontecimentos, períodos e personagens históricos, figurasse a memória dos patronos da instituição. Deste modo, tal como descreve Costa¹⁸, em sua proposta original, o MHN servia como “instrumento para lembrar o passado imperial e educar as novas gerações a amar a pátria”, buscando “(re)definir a nação, o povo brasileiro e seu passado comum”. As narrativas ali construídas ajudavam a forjar de maneira unívoca a identidade nacional brasileira.

17 Castro e Magalhães. “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 357.

18 Carina Martins Costa, “Visitas ao Museu Histórico Nacional: registros de memória e ficção”, *Anais do Museu Histórico Nacional* 57 (2023): 2, <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/252>.

Abreu¹⁹ indica, ainda, que a ideia de criação do MHN havia partido de uma visão ligada ao processo civilizatório, que entendia o museu como instrumento para servir o modelo adequado de civilização para as “massas rudes e barulhentas”, que, em última instância, deveriam ser atraídas para aquela casa da “civilização” e do “bom gosto”.

Sendo assim, pode-se dizer que até por volta da década de 1980, os regimes de valoração e as articulações tecidas pela Direção conduziam autocraticamente as decisões sobre o acervo e as exposições. O acúmulo de objetos e as narrativas buscavam consagrar e celebrar histórias hegemônicas – abordando, por exemplo, grandes feitos do Estado e seus ilustres personagens. Segundo o texto da exposição *online Indumentária de Aziri Tobosi (Iemanjá)*, “no início, as aquisições do MHN pautavam-se em valores ligados às elites, e buscavam ensinar um passado glorioso através dos objetos. A expografia exaltava heróis nacionais, homens do Estado, aristocracia e círculos militares, ficando negros e indígenas em posições subordinadas”²⁰.

A partir da década de 1980, no contexto dos movimentos de redemocratização no Brasil e dos debates coetâneos nos campos da História e da Museologia, sob a direção da museóloga Solange Godoy (1985-1989), o MHN promoveu o início da mudança de perspectiva sobre os grupos sociais e as histórias ali representados. A partir disso, tentou incluir objetos que materializassem narrativas de segmentos da sociedade até então sub-representados. Assim, operou-se uma mudança de critérios de aquisição de acervos, incorporando elementos de outras camadas sociais, buscando ampliar a representatividade social brasileira das coleções.

Castro e Magalhães²¹ indicam que foi na década de 1980 que ficou estabelecido que a ciência da História deveria fundamentar as ações do

19 George de Abreu, “Novas vozes na narrativa do Museu Histórico Nacional: uma análise da requalificação do módulo Cidadania na exposição de longa-duração” (Trabalho de conclusão de curso, Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2020), 13.

20 Museu Histórico Nacional, “Indumentária de Aziri Tobosi (Iemanjá): o traje da divindade das águas”, *Google Arts&Culture*, 2023, <https://artsandculture.google.com/story/owXR-6da3Imm7JQ?hl=pt-BR>.

21 Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 359-360.

MHN e que “o fato de existirem outros museus referentes a períodos ou temas da História do Brasil não invalidava que no MHN se procurasse refletir a História nacional por inteiro. A instituição apresentava-se como museu-síntese da história nacional”. Foi nesse período que o circuito expositivo de longa duração deixou de ter uma organização cronológica para se estabelecer em módulos temáticos, como acontece ainda hoje.

Nas últimas décadas do século XX e nas primeiras do XXI, o MHN vivenciou um processo de “adequação da narrativa histórica produzida nas salas de exposição às concepções da moderna historiografia”²². Neste sentido, conforme o espírito do tempo, foram postas em prática ações que buscaram redimensionar a sacralidade dos objetos museológicos, os quais passaram a ser encarados como fontes de informação sobre o passado e não mais de culto celebratório de uma memória absoluta. Esse foi um importante movimento para possibilitar o giro em direção à promoção de iniciativas de escuta e de diálogo décadas depois:

Nesses anos, houve uma mudança nos critérios de aquisição de acervo da instituição, com a formalização, em relatório concluído em 1994, revisto em 2005 e depois em 2014, de uma Política de Aquisição e Descarte de Acervos. Nesse relatório é reconhecida a dificuldade da instituição em dar conta da história nacional como um todo, sem recortes, e a necessidade de rompimento com uma história gloriosa desempenhada pelos grandes personagens e acontecimentos. O Museu passou a ser entendido como um lugar de memórias nacionais, onde se procurava corrigir “distorções” e pôr em cena elementos “esquecidos” na narrativa tradicional. Assim, objetos representativos de grupos e atividades sociais antes não inseridos no MHN passaram a ser coletados pelos técnicos da instituição²³.

22 Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 361.

23 Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 361.

Desse modo, destaca-se que, ainda que objetos de grupos sociais marginalizados da narrativa histórica do MHN tenham sido incorporados à coleção naquele momento, o processo de abertura para construção de narrativas mais plurais e diversas apenas se iniciava, perdurando por décadas e estando ainda em curso, de maneira flutuante. Isto porque a plena integração desses objetos à narrativa do MHN presume outro *modus operandi*, o qual pressupõe novas formas e protagonismos de produção de conhecimentos e outras modalidades de interações sociais ainda não absorvidas na *práxis* do dia-a-dia institucional.

Abreu²⁴ assinala que, na primeira década dos anos 2000, é percebida uma disposição maior do museu em abordar temas sociais principalmente no viés da cidadania. A conjuntura política, econômica e sociocultural era favorável à dilatação da dimensão pública e cidadã dos museus, graças à criação e ao fortalecimento de uma política nacional para os museus no país. Nessa delimitação, em 2009, foi inaugurado como extensão da exposição de longa duração o módulo temático *Cidadania em Construção*, que apresentava o contexto de criação da República a partir de processos de afirmação dos direitos políticos, civis e sociais no Brasil e seus movimentos sociais²⁵. No entanto, o módulo não apresentava de fato a diversidade da massa social, sendo restrito aos rostos de presidentes ou de alegorias femininas da República.

Assim, da década de 1980 até meados de 2010, o MHN fez movimentos significativos de incorporação de acervo que iriam lançar luz sobre lacunas narrativas, porém as alternativas de agenciamentos para enfrentá-las somente irão se concretizar de maneira mais sistemática a partir de exercícios de escuta da segunda metade da década de 2010.

Em 2015, pela primeira vez, assumiu a direção do MHN um candidato aprovado em processo de seleção lançado por chamada pública, o historiador Paulo Knauss (2015-2020). O diretor buscou redimensionar a maneira como diferentes grupos sociais eram representados no MHN,

24 Abreu, “Novas vozes na narrativa do Museu Histórico Nacional”.

25 Museu Histórico Nacional, “Brasil decolonial: outras histórias. A história de Maria Cambinda”, Google Arts&Culture, 2016, 39, <https://artsandculture.google.com/story/KgVRV6el-ZHh-dw?hl=pt-BR>.

com foco no incentivo às pesquisas sobre o acervo e na reformulação do módulo expositivo temático *Cidadania em construção*. De acordo com Castro e Magalhães²⁶, “a gestão de Knauss foi marcada externamente pelo recuo das políticas públicas para o campo dos museus e da cultura em geral, mas, internamente por propostas inovadoras de abertura do MHN para o diálogo com a sociedade civil e os movimentos sociais”. Neste período, e mais especificamente a partir de 2017, foram realizadas rodas de conversa e experiências compartilhadas, com o fito de “promover diálogos que pudessem resultar na ampliação e decolonização da representação desses grupos no museu, a partir de outros olhares sobre os objetos preservados na instituição, bem como novas aquisições que incrementem esse processo”²⁷.

Nesse contexto, em 2018, acontecem as duas primeiras rodas de conversa com representantes de movimentos negros, resultando na (re) qualificação da coleção Zaira Trindade, sustentada em diretrizes da Museologia e da História, mas também em saberes sagrados associados ao candomblé. É importante mencionar que a referida coleção foi doada em 1999 ao MHN pela própria praticante da religião de matriz africana, Zaira Trindade. Entretanto, seus itens, durante muito tempo, não foram tratados tecnicamente e somente passaram a ser expostos em 2021. Cabe, então, refletir: qual teria sido a justificativa para o preterimento técnico e institucional da referida coleção por quase vinte anos?

Segundo Knauss, Bezerra e Magalhães²⁸, “as razões para a carência de informações a respeito do acervo adquirido vão desde o pequeno número de servidores até à falta de especialistas no tema no quadro técnico da instituição”. Destaca-se, nesse sentido, o reconhecimento da equipe técnica de sua ignorância e da insuficiência da História e da Mu-

26 Castro e Magalhães. “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 362.

27 Castro e Magalhães. “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 362.

28 Paulo Knauss, Rafael Zamorano Bezerra e Aline Montenegro Magalhães, “Trabalho colaborativo em museus: notas sobre o Museu Histórico Nacional”, em *A colaboração entre museus: ações educativas, pesquisa e produção de conhecimento*, org. Andréa Fernandes Costa et al. (Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2019), 69, <https://rubi.casaruiarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/15046>.

seologia para darem conta de narrativas que valorizassem esses objetos e culturas, tornando incontestável a necessidade de participação de sujeitos representantes da religião na musealização desse patrimônio. De outro lado, o tempo em que a coleção esteve suspensa, em termos de valores documentais e religiosos na instituição, descortina a possível existência de preconceitos estruturais ainda incrustados no corpo técnico e gestor, que optou por não privilegiar esforços para o seu tratamento técnico como um gesto político institucional.

A partir de rodas de conversa com representantes de movimentos negros realizadas em 2018, o MHN passou a contar com a atuação de Tat'etu Lengulukenu, dirigente espiritual do terreiro Inzo Unsata Ria Inkosse, dando ensejo ao tratamento técnico dos itens mediante sua consulta e colaboração. Sobre a relação de Tat'etu com a referida coleção, Knauss, Bezerra e Magalhães abordam o intuito do museu ao contatar o babalorixá:

Solicitamos a ele que viesse ao museu para nos orientar na revisão da identificação das peças; identificar se o sagrado ainda estava presente no acervo, o que nos impossibilitaria de dar a esses objetos um tratamento museológico, portanto laico, sem desrespeitar os fundamentos da religião. Enfim, estava em questão indicar possibilidades e impossibilidades de tratamento e exposição da coleção, uma vez que em se constituindo assentamentos de orixás (Ogum, Obaluaê, Iemanjá e Oxum) deveriam ter sido destruídos ao serem encerradas as atividades do terreiro ou diante da morte da Ialorixá, segundo os preceitos do candomblé.

O acervo foi preparado no espaço da reserva técnica do MHN para a visita do Babalorixá que, na ocasião, identificou a relação das peças com a liturgia do candomblé, os respectivos orixás que os assentamentos se relacionam e os elementos materiais que devem ser preservados na conservação preventiva. Identificou também que o sagrado ainda

está presente nos objetos, o que não impede sua exposição, uma vez que o sagrado ali está “adormecido” e a própria doadora, com o ato de transferir para o museu a responsabilidade sobre os objetos, já possibilitou tornarem-se, de fato, acervos museológicos. Todos esses procedimentos estão sendo documentados e inseridos nos dossiês de musealização dos objetos. O projeto de exposição dos objetos do sagrado, no módulo relativo à construção da cidadania no período republicano, tem sido elaborado por uma curadoria compartilhada, liderada pelo Babalorixá Rogério Elisiário²⁹.

Como desdobramentos do processo, em 2021, Tat’etu Lenguluke-nu foi responsável pela apresentação dos itens da referida coleção na reformulação do módulo expositivo *Cidadania em construção* e, em 2022, pela indicação da sequência das camadas de saias, guias e da maneira de amarrar a indumentária de Iemanjá, na exposição temporária *10 objetos: outras narrativas*.

Outras iniciativas de escuta e de diálogo junto a diferentes segmentos sociais também podem ser citadas ao longo deste período. Foi o caso, por exemplo, da interlocução realizada com Stella Lizarra, que levou à doação de coleções com itens da transformista e multiartista Rogéria. Outro exemplo foi a doação de acervos da companhia aérea brasileira pioneira no Brasil, a Panair. Além desses, é possível citar a articulação com o Museu das Remoções, que desaguou na doação de acervo da Vila Autódromo, incorporando à narrativa do MHN as violências operadas pelo Estado, neste caso, sob a forma das repercussões de processos de desapropriação habitacional. Vale destacar, entretanto, que essa última interlocução foi marcada pela quebra de expectativas dos sujeitos associados à Vila Autódromo, revelando tensões de diversas ordens que a comunidade e o MHN vêm tendo que gerenciar.

Verifica-se, assim, que os caminhos percorridos ao longo da década de 2010 foram importantes para construir algum nível de aproximação

29 Knauss, Bezerra e Magalhães, “Trabalho colaborativo em museus”, 69.

(nem sempre tranquila e horizontal) com grupos sociais historicamente subalternizados ou invisibilizados das narrativas oficiais, seja para admitir a ignorância sobre determinadas culturas, reparar distorções e/ou valorizar a diversidade de vozes capazes de gerar narrativas históricas mais abrangentes. O percurso ao longo desse período foi marcado, ainda, pela oxigenação do quadro de servidores, com desligamento ou aposentadoria de alguns e redistribuição e ingresso de outros, além de um quadro político externo ao MHN de profundas instabilidades e retrocessos no Ministério da Cultura (o qual foi extinto à época) e no país.

A partir de 2020, o museu passou por um período delicado em razão do fechamento durante a pandemia de Covid-19 e dos conflitos internos que levaram à sucessão de uma série de diretores substitutos. O cenário, no entanto, possibilitou um maior empoderamento de parte dos servidores que expuseram seu desejo de tomar à frente alguns processos de tomadas de decisão, respaldados em esforços de maior participação social dos membros da sociedade. Neste percurso, o museu buscou intensificar a autocrítica e, a partir disso, exercitar a escuta e ampliar o diálogo com grupos sociais pouco representados nos acervos e narrativas, a fim de incorporar histórias mais abrangentes e representativas da diversidade brasileira. Com isso, tentou ressignificar ou mesmo contrastar com alguns dos ecos de sua criação, embora tal disposição não tenha implicado, necessariamente, a inexistência de tensões e contradições ou um itinerário estável e linear.

No contexto de proximidade da celebração do centenário do MHN, foi criado um grupo de trabalho voltado a pensar ações pertinentes à efeméride. Sobre o plano de trabalho que derivou da mobilização institucional, Castro e Magalhães contam que:

A proposta apresentava desdobramentos de ações que já vinham sendo realizadas pelo museu, como as rodas de conversa [...]. Propunha também o estabelecimento de parcerias e de processos participativos. [...] A síntese dessa composição, elaborada por cerca de um ano e meio, foi um

projeto que reconhece os 100 anos de história do MHN e sua importância para a museologia nacional e cujo eixo conceitual anuncia o museu que se quer seguir construindo, de forma colaborativa, nos próximos 100 anos³⁰.

Verifica-se, assim, um importante movimento de olhar simultaneamente para dentro e para fora da instituição e construir ações de interfaces múltiplas, na tentativa de exercitar e aprofundar ações de escuta, conexão e promoção de outras histórias. Os termos que denotavam desejos de ação passaram então a intitular o que se tornou um dos eixos principais da celebração do centenário do MHN e que se desdobrou em diversas frentes de ação. O projeto *Escuta, conexão e outras histórias*, dedicado a promover rodas de conversa, foi lançado em 2021, dando prosseguimento às experiências iniciadas em 2017, agora com um caráter mais sistemático, abarcando diversos segmentos sociais “mal representados ou ausentes da narrativa do museu, seja pela inexistência de acervo representativo, seja pela invisibilização de suas histórias”³¹.

Inicialmente, a proposta abarcou rodas de conversa temáticas com segmentos sociais distintos. Porém, constatando que o distanciamento entre uma primeira conversa e a concretização do envolvimento dos diferentes segmentos sociais seria um entrave ao aprofundamento e aos possíveis desdobramentos dessas relações, o MHN admitiu que o mais estratégico seria investir esforços para construir laços mais fortes com apenas alguns desses segmentos e, pouco a pouco, ir ampliando o escopo de participações.

De acordo com Castro e Magalhães:

O projeto envolveu a participação de trabalhadores dos diversos setores do museu e uma diversidade de temá-

30 Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 369.

31 Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 373.

ticas que não esgota, mas pretende dar conta de diferentes segmentos sociais que representam públicos, agentes culturais e a própria sociedade brasileira. [...] a participação nos eventos e os desdobramentos em ações são abertos a todos os trabalhadores e ao público, que se torna parceiro. O projeto aborda diferentes questões da atualidade e **baseia-se na ideia de participação social e curadoria compartilhada** [grifo nosso]. Toda a proposta envolve um pensar conjunto sobre como deve se dar a relação do museu com a sociedade, em especial no que diz respeito à escuta e à coleta de demandas e propostas. Respeitadas as funções técnicas dos profissionais do museu, a nova forma de conexão com a sociedade que se pretende alcançar visa um **maior controle e direcionamento social das ações do museu** [grifo nosso], respeitando sua função de salvaguarda do patrimônio nacional e seus documentos orientadores. Nesse sentido, para além de um projeto comemorativo do centenário, as rodas de conversa agora são uma aspiração de interação com a sociedade que o MHN pretende levar a cabo daqui por diante, como parte de sua política institucional³².

Foi no contexto dessas transformações na maneira de o MHN compreender e viabilizar a escrita das histórias do Brasil que foram idealizadas e inauguradas, entre maio de 2022 e fevereiro de 2023, as exposições sobre as quais este artigo irá se debruçar a seguir.

Reescrevendo as histórias no Museu Histórico Nacional

As exposições *Brasil decolonial: outras histórias*, *10 objetos: outras narrativas* e *Iandé: aqui estávamos, aqui estamos* resultam do movimento duplo do MHN de olhar para dentro – operando uma revisão crítica – e para fora – reconhecendo a necessidade de tornar-se mais

³² Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 375.

poroso diante da pluralidade e da diversidade de histórias nacionais, e das transformações do mundo e dos campos da História e da Museologia –, desembocando no estranhamento e na reformulação de suas próprias narrativas institucionais. Tal processo não se constituiu sem controvérsias ou disputas, porém é preciso admitir um reposicionamento institucional (ao menos momentaneamente) face a tantas transformações endógenas e exógenas.

Considerando que cada exposição nasce de objetivos diferentes do MHN, embora as três tenham surgido no contexto das comemorações do centenário da instituição, cada uma delas será apresentada por um viés específico. Ao fim e ao cabo, pretende-se lançar luz sobre os reposicionamentos do MHN frente à construção de suas narrativas, ensejados pela disposição institucional de suscitar algum nível ou dimensão de participação social.

Brasil decolonial: outras histórias

A exposição *Brasil Decolonial: outras histórias* foi inaugurada em 19 de maio de 2022, surgindo de uma parceria entre o MHN e a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) por meio do projeto Echoes (Modalidades do Patrimônio Colonial Europeu em Cidades Entrelaçadas). Consistiu em 17 intervenções artísticas e textuais ao longo do circuito expositivo de longa duração do MHN, penetrando-o a partir de “provocações e proposições de outras leituras sobre temas e objetos relativos à Diáspora Africana na história do Brasil contada pelo MHN”³³. Ao friccionar as narrativas produzidas pelo próprio MHN por meio de suas coleções e exposições, a exposição-intervenção busca chamar a atenção para a colonialidade e para o imperialismo estruturantes do discurso institucional. Além disso, procura desmistificar personagens considerados heróis de acordo com a historiografia hegemônica. Em razão da limitação de espaço, este artigo irá se debruçar sobre apenas duas dessas intervenções.

33 Museu Histórico Nacional. “Brasil decolonial: outras histórias. A história de Maria Cambinda”, *Google Arts&Culture*, 2022, <https://artsandculture.google.com/story/KgVRV6el-ZHh-dw?hl=pt-BR>.

Entre os objetos expostos friccionados pela exposição-intervenção está a escultura Maria Cambinda, item presente no módulo expositivo temático *Portugueses no Mundo*. Magalhães e Palazzi³⁴ apontam algumas hipóteses sobre seu uso originário muito antes de compor a coleção do MHN: anunciadora de festas; arrecadação de recursos para as festividades da Irmandade ou outras necessidades da Igreja; espanto de maus presságios; e semelhança com objetos sagrados de rituais religiosos. Maria Cambinda, uma coroa e um cetro do Reinado da Irmandade, e um tambor, conhecido por Caxambu, foram doados em 1928 por Odorico Neves, então juiz da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos de Ouro Preto, para Gustavo Barroso, então diretor do MHN, enquanto inspecionava a obra de restauração da igreja a serviço do Governo do Estado de Minas Gerais. Gustavo Barroso então incorporou-a ao acervo do MHN em fase de formação de suas primeiras coleções.

Segundo Magalhães e Ramos³⁵, sabe-se que os objetos estiveram em 1930 no chão da Sala Antônio Prado Junior, que “não era propriamente uma sala, mas sim um pequeno hall, área de passagem”, não sendo expostos em vitrines, “nem ao menos um suporte para elevá-los à altura do olhar. Foram expostos ao alcance de mãos e pés dos visitantes, e sem uma etiqueta de identificação”. Como provoca o texto da exposição *Brasil decolonial: outras histórias*, “sua localização no chão demonstra um ‘não lugar’ dos objetos na exposição”.

Deste modo, ausente das exposições durante muitas décadas, Magalhães e Ramos³⁶ destacam que as dimensões de uso da referida escultura foram invisibilizadas na documentação do MHN, graças à sua identificação apenas como “Deusa da fertilidade”. Assim, seu uso originário foi obliterado da narrativa, sendo valorizada apenas sua di-

34 Aline Montenegro Magalhães e Solange Palazzi, e “Maria Cambinda: máscara, boneca, escultura”, em *Histórias do Brasil em 100 objetos do Museu Histórico Nacional, 1922-2022*, org. Aline Montenegro Magalhães *et al.*, vol. 1 (Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022), 217-218.

35 Aline Montenegro Magalhães e Francisco Ramos, “No meio do caminho tinha uma vitrine: a escrita de Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional”, *Lugares e Práticas Historiográficas: escritas, museus, imagens e comemorações*, org. Ana Paula Sampaio Caldeira e Douglas Attila Marcelino (Curitiba: CRV, 2021), 74.

36 Magalhães e Ramos, “No meio do caminho tinha uma vitrine”, 62.

menção alegórica. Magalhães e Palazzi³⁷ afirmam que Maria Cambinda foi restituída à exposição somente em 2009, quando passou a integrar o módulo *Portugueses no mundo*. Nele, passou a ser exposta em vitrine como alegoria do continente africano, juntamente a objetos representativos da expansão marítima portuguesa, sendo referenciada na legenda apenas como escultura do século XIX.

Por meio da intervenção de *Brasil decolonial: outras histórias*, ainda que a escultura continue na mesma vitrine do módulo *Portugueses no Mundo* (Figura 1), permanecendo de alguma forma subjugada à expansão colonialista de Portugal, deu-se destaque à Maria Cambinda na vitrine, numa estrutura em elevação no tom vermelho. Ao lado do texto de suporte interpretativo dos objetos em vitrine, incluiu-se um novo texto no qual o MHN admite que “mais do que uma alegoria ao continente africano, Maria Cambinda é vestígio da história de resistência à escravidão, solidariedade e sociabilidade dos negros de Ouro Preto, que atuaram na Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos”³⁸.



Figura 1 – Fotografia da intervenção *Maria Cambinda, protagonismos negros no Brasil* localizada no módulo *Portugueses no Mundo*. Autoria: Bruna Monteiro

37 Magalhães e Palazzi, “Maria Cambinda”, 217.

38 Museu Histórico Nacional, “Indumentária de Aziri Tobosi”.

Dessa forma, o deslocamento de Maria Cambinda da reserva técnica para o circuito expositivo de longa duração e seu lugar de elevação e destaque na vitrine representam, além da reparação da localização dos objetos expostos, a mudança dos regimes de valoração que constroem as narrativas e parametrizam seus sujeitos protagonistas. O fato de a parceria entre o MHN e a UNIRIO adotar Maria Cambinda como símbolo da exposição-intervenção revela uma disposição para reorientar antigas decisões do MHN e, nas palavras de Magalhães, Castro e Kimura³⁹ “(re)construir passados”. Assim, ainda que de maneira tímida e discreta para o olhar de visitantes mais apressados, a presença e localização do objeto na composição geral da vitrine e a complementação por texto crítico-provocativo buscaram chamar a atenção para coleções e narrativas inferiorizados ao longo da história institucional, de modo a suscitar novas conexões e relações junto aos visitantes.

A segunda intervenção destacada, *Romantização, nostalgia e o apagamento da escravidão*, foi instalada na antiga Sala Antônio Prado Junior, posteriormente chamada Luís Gama. Na Figura 2, é possível observar a escultura do imperador brasileiro Dom Pedro II, alvo da ação crítico-revisionista. Por meio do texto de suporte interpretativo da escultura, a exposição-intervenção apontou que, apesar de popularmente atrelado ao abolicionismo, o imperador não o defendia de fato, convivendo durante todo o seu reinado com a existência da escravidão e dispondo confortavelmente do serviço de dezenas de pessoas escravizadas em suas residências. Logo, a intervenção deslocou o protagonismo do evento histórico da abolição no Brasil dos agentes da monarquia em direção a um processo repleto de tensões, disputas e luta de povos escravizados e seus apoiadores. A partir disso, buscou questionar a atribuição do feito ao homem branco e colonizador como salvador e abolicionista, valorizando a luta de africanos escravizados e seus descendentes pela liberdade.

39 Fernanda Santana Rabello de Castro, Aline Montenegro Magalhães e Simone Kimura, “(Re) construir passados em museus? O Museu Histórico Nacional em foco (1922-2022)”, *Anais do VII Encontro Museus Casas Literárias*, São Paulo, 2022, <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/arquivos/vii-encontro/magalhaes-aline-montenegro-castro-fernanda-kimura-simone-re-construir-passados-em-museus.pdf>.

Ademais, outro aspecto que merece destaque e que ficou claro na Figura 2 é o espaço físico do MHN utilizado para exposição de seu acervo. A intervenção *Romantização, nostalgia e o apagamento da escravidão* tensionou esse fato: a mesma Sala Antônio Prado Junior, que na década de 1930 foi espaço dedicado a objetos afrodiáspóricos sob uma perspectiva alegórica se tornando posteriormente lugar de passagem, passou a servir novamente de espaço para exposição de acervo, uma escultura do imperador Dom Pedro II, suscitando um movimento de reparação histórica.



Figura 2: Imagem da Sala Antônio Prado Junior em 2023 com a escultura do Imperador Dom Pedro II e a intervenção *Escravidão e Romantização, nostalgia e o apagamento da escravidão*. Autoria: Bruna Monteiro

Apesar de não ser, essencialmente, fruto de uma curadoria compartilhada em termos de pautas e decisões travadas cooperativamente, a exposição *Brasil Decolonial: outras histórias* adveio de um momento de revisão crítica do MHN para que, nas palavras de Magalhães, Castro e Kimura⁴⁰, não se perdesse em seu tempo. Teve origem num esforço de escuta mobilizado pelas rodas de conversa com diferentes agentes, assim como de visitantes que, durante as visitas, demonstravam insatisfações, estranhamentos e contestações sobre a representação das populações negras nas narrativas expositivas do museu.

40 Castro, Magalhães e Kimura, “(Re)construir passados em museus?”, 9.

As conversas com lideranças e grupos sociais já vinham sendo realizadas na segunda metade da década de 2010, e foram impulsionadas na virada da década, descortinando uma cobrança social por discursos mais críticos acerca da narrativa em torno da escravidão. Adicionalmente, revelaram tensões e disputas em torno da representação das culturas afro-brasileiras, para além de objetos relativos à tortura e à escravidão. Salienta-se também que o projeto *Bonde da História* do MHN vinha buscando, desde 2018, refletir nas visitas mediadas a presença e o protagonismo dos negros na história brasileira, tensionando discussões a partir do contato dos públicos e, assim, identificando lacunas, preconceitos e contradições envoltos na narrativa.

Desta maneira, as 17 intervenções nos módulos expositivos buscaram friccionar diferentes debates, entre eles: (I) o epistemicídio e imperialismo português, questionando figuras de poder como Dom Pedro II, constantemente atribuído como salvador abolicionista, e Duque de Caxias, proprietário de pessoas escravizadas, frequentemente referenciado como símbolo nacional; (II) a ressignificação contemporânea de personagens históricas negras; (III) a escravidão moderna e o racismo que perduram na sociedade brasileira; (IV) as memórias e relações ancestrais da cultura africana no Brasil; dentre outras.

Nota-se que o MHN buscou com a exposição-intervenção reconhecer a invisibilização e subalternização de memórias negras na narrativa institucional, abrindo caminhos para reorientar seu discurso expositivo institucional. Entretanto, vale mencionar que a narrativa da exposição também incorre em contradições importantes para o debate contemporâneo sobre a diáspora africana. Um exemplo disso é a reiteração da apresentação supervalorizada de instrumentos de tortura, utilizados para violentar pessoas escravizadas, em detrimento ao gesto de expor produções criativas de artistas negros, da ancestralidade da cultura africana no Brasil e do legado africano no Rio de Janeiro, ensejos que poderiam mobilizar as intervenções, apontando para aspectos que dignificam a resistência, a sensibilidade e a criatividade negras.

Além disso, outro aspecto significativo a se destacar é o fato de alguns representantes de pautas negras integrarem o processo de escuta

e consulta para a proposição da exposição, mas não terem protagonizado o poder decisório e criativo sobre a narrativa no âmbito das tratativas interinstitucionais. A parceria entre duas instituições simbolicamente elitizadas, museu e universidade – espaços em que pessoas negras sempre contaram com muitas barreiras para acessar e infiltrar decisões – é que parametrizou as definições. Neste sentido, cabe também refletir sobre as relações entre o MHN e a UNIRIO e em que medida as disputas e negociações entre as instituições influenciaram na construção discursiva da exposição e na maneira de os diferentes agentes participarem desse processo.

10 Objetos: outras narrativas

Assim como *Brasil Decolonial: outras histórias*, a exposição *10 objetos: outras narrativas* foi inaugurada em 19 de maio de 2022. De caráter temporário, a mostra não pode ser desvinculada da exposição *Rio-1922*, a qual foi inaugurada um dia antes. Evidência disso é que *10 objetos: outras narrativas* ocupou um espaço contíguo às salas da exposição *Rio-1922*, firmando-se metaforicamente como uma espécie de novo capítulo da história do MHN. É válido mencionar ainda que as exposições partilharam uma mesma publicação que deu origem a seus catálogos, diagramados um de ponta cabeça em relação ao outro. Na referida fonte de pesquisa, *10 objetos: outras narrativas* foi apresentada da seguinte maneira:

Dando prosseguimento às comemorações do centenário do Museu Histórico Nacional, apresentamos a continuação da exposição *Rio-1922*, que faz uma ponte histórica entre o Rio de Janeiro do tempo da criação do nosso museu e os dias atuais.

Em *Rio-1922* trouxemos uma forma de expor e uma temática a partir do que vem sendo desenvolvido pelo MHN desde os seus primeiros anos. Agora revelamos novas ideias e novas atitudes do museu, que, ao se repensar, convida a

todos e todas para um processo de escuta, conexão e construção de outras histórias.

No nosso primeiro centenário, apresentamos 10 objetos que contam nossa história e apontam para o novo caminho que queremos trilhar⁴¹.

A exposição apresentou 10 objetos escolhidos para “representar nossa história – do Museu Histórico Nacional, mas também do Brasil e de todos e todas nós”⁴². Grande parte dos itens foi exposta pela primeira vez, embora alguns tenham sido adquiridos décadas atrás. Neste sentido, é preciso refletir a razão desses objetos terem sido adquiridos há anos, mas nunca terem sido efetivamente incorporados à narrativa expositiva institucional.

Entre os objetos selecionados estão: camisa LGBTQIAPN+ do time de futebol Vasco da Gama, remetendo à luta contra a homofobia em um esporte ainda considerado espaço de reprodução de preconceitos; bandeira do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), movimento de ativismo político e social brasileiro que tem como missão reivindicar a luta pela terra, a reforma agrária e uma sociedade mais justa; rede pertencente ao grupo indígena Kalapalo, reivindicando respeito e valorização da memória e afirmação do protagonismo indígena na contemporaneidade do país; traje de Iemanjá, evocando o respeito às religiões de matriz africana e outras crenças não cristãs, tangenciando pautas da intolerância religiosa e do racismo estrutural; medalha comemorativa da Redenção do Ceará, remetendo às greves contra o sistema escravocrata no Ceará no início da década de 1880, lançando luz sobre as tensões e as lutas sociais pelo fim da escravidão; primeira edição da revista *Manchete*, cuja foto da capa retratou o MHN, suscitando abordagem sobre fontes de notícias e conhecimentos em diferentes tempos históricos; Clarinha, uma boneca com traços de síndrome de Down, inspirada em personagem de telenovela de grande repercussão

41 Museu Histórico Nacional, *Catálogo da exposição 10 objetos: outras histórias* (Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022).

42 Museu Histórico Nacional, *Catálogo da exposição 10 objetos*.

no cenário brasileiro, remetendo à relevância de brinquedos representarem a diversidade humana, assim como dos fabricantes de escala industrial se comprometerem prioritariamente com este valor social; Carteira de Trabalho de Áurea Lara da Fonseca, apontando para a constante luta por direitos dos trabalhadores e a presença feminina no mercado de trabalho; Estatueta de Gênero, evocando a repressão do desejo e prazer sexual feminino; Placa de Rua de Marielle Franco, que remete ao assassinato de Marielle Franco, socióloga, ativista e vereadora assassinada em 2018, bem como de Anderson Gomes, seu motorista, refletindo a luta do povo preto e favelado (Figuras 3 e 4). Junto a maior parte dos objetos, foi disponibilizado algum suporte ou recurso voltado a pessoas com deficiência visual, demarcando o compromisso da exposição com o debate e os mecanismos concretos de inclusão social.

A proposta da exposição foi potencializada por perguntas geradoras que provocavam os visitantes a refletirem e estranharem as narrativas contadas pelos museus, estimulando o rompimento de uma performance meramente contemplativa ou reativa. De acordo com Magalhães, Castro e Kimura:

[...] antes de acessar textos explicativos, o visitante toma contato com os objetos acompanhados de questionamentos, como uma forma não só de desestabilizá-lo, fazendo-o buscar sentidos, referências e relações que não estão dados, mas também de ter autonomia e participação na produção de histórias, trazendo muitas vezes as suas próprias para o espaço do museu, que “é nosso, de todas e todos”⁴³.

Ao final do percurso, a exposição convidava o visitante a registrar sua voz no museu e a interagir a partir de um quadro de giz com a pergunta: “Quais objetos contam sua história?” De acordo com informações obtidas junto à equipe técnica do MHN, de tempos em tempos, foram feitos registros fotográficos do painel, o qual tinha suas inscrições

43 Castro, Magalhães e Kimura. “(Re)construir passados em museus?”, 20.

apagadas e reiniciadas. Contudo, até o momento de fechamento deste artigo, não tivemos informações se a instituição chegou a realizar um estudo sobre as respostas dos visitantes.

Ao fim da visita, a exposição convocava a “um novo começo”, propondo ao visitante entretecer sentidos a partir do conjunto de objetos expostos. No texto final da mostra, evidenciava-se a importância do processo de escuta e o quanto esse é capaz de produzir estranhamentos que precisam ser naturalizados entre os diversos e não silenciados e/ou combatidos:

De nossa parte, construímos tais sentidos graças a uma escuta atenta de diferentes grupos sociais, associados a certa dose de estranhamento, natural entre os diversos. Queremos instigar você a ponderar sobre o reconhecimento do outro como outro, com todas as suas complexidades, conhecimentos e fazeres, mas sendo, ainda assim, um sujeito como você.

Tal abertura reflexiva do museu nos leva a outra questão: que outras histórias mais podemos contar? Quais histórias você quer contar no Museu Histórico Nacional?⁴⁴



Figura 3 – Registro fotográfico da exposição *10 objetos: outras narrativas*.
Autoria: Bruna Monteiro

44 Museu Histórico Nacional, *Catálogo da exposição 10 objetos*.



Figura 4 – Registro fotográfico da exposição *10 objetos: outras narrativas*.
 Autoria: Bruna Monteiro

Desse modo, *10 objetos: outras narrativas* nasceu vertida pelas rodas de conversa do projeto *Escuta, conexão e outras histórias*, materializando o desejo e a tentativa expressos do MHN de apresentar narrativas mais inclusivas e representativas da História Nacional. Propositivamente, os objetos em exposição fizeram referência à maior parte dos segmentos que estavam na base do projeto inicial de rodas de conversa, entre eles: povos indígenas, pessoas LGBTQIA+, mulheres, representantes do movimento negro, pessoas com deficiências, trabalhadores e movimento sindical, e praticantes de religiões de matriz africana. De acordo com Castro e Magalhães⁴⁵, a exposição representou uma “nova política de aquisição e os novos olhares sobre a representatividade e narrativas na instituição”.

Na sala de exposição foram destacadas pautas contemporâneas de representatividade e em defesa da diversidade e da inclusão culturais. No entanto, sublinha-se que, ainda que a exposição tenha sido mobilizada pela escuta, como que num processo de regurgitação institucional necessária à sua revisão crítica, a mostra não se deu como um processo de dimensões mais profundas de participação social. Sustentou-se na escuta, porém não avançou em direção à autorrepresentação ou co-

⁴⁵ Castro e Magalhães, “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo”, 372.

criação, por exemplo. O controle da narrativa e a criação discursiva permaneceram integralmente sob as mãos do corpo técnico e diretivo da instituição. Tal como aconteceu em *Brasil Decolonial: outras histórias*, a exposição sustentou-se em exercícios de escuta que não foram realizados diretamente em razão da exposição, mas que, ao serem digeridos institucionalmente, foram tão importantes para o MHN que transbordaram em direções diversas, alcançando narrativas expositivas variadas.

Îandê: Aqui estávamos, aqui estamos

Ainda no contexto do centenário do MHN, em 9 de fevereiro de 2023 foi inaugurado o módulo expositivo temático *Îandê: Aqui estávamos, aqui estamos*. A mostra propôs um novo olhar do MHN sobre a trajetória dos povos originários brasileiros desde antes da chegada dos portugueses colonizadores até os dias atuais. Segundo a instituição, “realizada pelos núcleos técnicos do museu, consultores e curadores externos, a exposição convida à reflexão sobre a nossa própria história sem deixar de lembrar que, a todo tempo, muitas outras estão sendo construídas”⁴⁶.

A exposição dividiu-se em dois grandes eixos: *Aqui estávamos*, com forte apelo na Arqueologia, trazendo vestígios e legados da ocupação originária no território que hoje reconhecemos como brasileiro, e *Aqui estamos*, dedicado ao panorama atual dos povos indígenas, “abrindo espaço para suas memórias, vozes e lutas, destacando ainda a arte indígena como elemento contemporâneo das culturas ancestrais”⁴⁷. Ainda que toda a exposição tenha contado com a participação de agentes externos ao MHN, interessa tratar particularmente neste artigo sobre o segundo eixo, o qual contou com dimensões variadas de interlocução com indígenas. Diante disso, fica estabelecido o recorte de análise sobre o eixo *Aqui estamos*, o qual foi organizado em seis submódulos.

46 Museu Histórico Nacional (@museuhistoriconacional), “Nova exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional. Iandê, aqui estávamos, aqui estamos”, Instagram, 3 de fevereiro de 2023, <https://www.instagram.com/p/CoM-oa1O5Hw/?igsh=MXVvbHQ5Yms4NjFhcg==>.

47 Museu Histórico Nacional, “Nova exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional”.

Após percorrerem o eixo *Aqui estávamos*, os visitantes acessam *Aqui estamos* e são confrontados com um MHN que se posiciona textualmente em reconhecimento à necessidade de escuta, diálogo e conexão com os povos indígenas no Brasil para, somente assim, tê-los representados em suas narrativas. Além disso, enaltece os valores e as forças indígenas diante da realidade brasileira e mundial. Este viés tem como intuito enunciar um processo de reorientação institucional.

Para a interlocução com diferentes indígenas, o MHN realizou rodas de conversa do projeto *Escuta, conexão, outras histórias*, abertas a diferentes públicos, tendo como convidados indígenas de diferentes povos. Entre os objetivos das rodas estava o suscitar de reflexões, críticas e abordagens diferenciadas para a requalificação do módulo expositivo de longa duração anterior, intitulado *Oreretama*, o qual narrava a presença indígena no Brasil por uma perspectiva mais etnográfica. A partir dessa movimentação, o MHN desfiou negociações para empréstimos e doações. Criou, também, espaços e momentos de escuta e diálogo a partir de eventos e seminários que realizou, convidando pessoas indígenas para protagonizá-los, sejam sobre temáticas diretamente vinculadas a pautas indígenas ou não.

Conforme relatos da equipe técnica, o MHN valeu-se, ainda, de ensejos criados a partir de redes de contatos indígenas que foram possibilitando o acesso a interlocutores mais distantes, além de diálogos com artistas, ativistas e lideranças de museus indígenas. Vale destacar que o museu iniciou contato com diversos grupos indígenas, porém somente alguns tiveram desdobramentos mais concretos compatíveis com a agenda de inauguração da exposição. Entre as razões para esse fato estiveram desde as demandas prioritárias dos grupos contatados; a indiferença em relação à sua representação em uma instituição tão distante e alheia à cultura e à realidade de alguns; até à impossibilidade do MHN suprir contrapartidas solicitadas (exemplo: apoio técnico), sugerindo um posicionamento político desses indígenas que remete ao alerta e à resistência a metodologias colaborativas extrativistas.

Tendo em vista a limitação de páginas deste artigo, optou-se por descrever os submódulos da exposição e identificar brevemente as

soluções encontradas para deslocar o protagonismo da narrativa da abordagem etnográfica em direção às pautas e demandas de interesse indígenas contemporâneos, ao menos em alguns submódulos. Contudo, não será possível abordar detalhadamente aspectos relacionados às interlocuções estabelecidas entre o MHN e as pessoas indígenas, o que já foi anteriormente explorado em outro artigo das autoras⁴⁸.

O primeiro submódulo de *Aqui estamos, Povos originários hoje* (Figura 5) contou com obras de artistas indígenas, que abordam sua própria trajetória, afirmando “uma única história: este lugar que pisamos sempre foi terra indígena”⁴⁹. Entre os artistas está o renomado Denilson Baniwa, que foi também responsável pela produção do texto autoral de apresentação dos objetos que ele próprio selecionou. Embora Baniwa tenha escolhido os acervos expostos e redigido o texto, é importante destacar que o MHN o abordou inicialmente apresentando a proposta da exposição e comissionando uma seção de arte indígena com o objetivo de revelar sua contemporaneidade. Assim, apesar de o artista ter razoável liberdade criativa, observa-se que sua participação no contexto geral de decisões e agências da exposição foi limitada.



Figura 5 – Registro fotográfico do submódulo *Povos originários hoje*.
Autoria: Bruna Monteiro

48 Julia Nolasco Moraes, Bruna Monteiro e Carolina Oliveira Silva, “Entre (des)encontros, controvérsias e inovações: a participação social em museus a partir da exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*”, *Memória em Rede* 16, n.º 31 (2024): 12-46, <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/27149>.

49 Museu Histórico Nacional, “Nova exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional”.

O submódulo *Diversidade* expôs fotografias que retratam pessoas ou atividades indígenas. Entre os fotógrafos estão três indígenas e um não-indígena. Junto às fotografias, apresentam-se biografias que abordam o povo com o qual o autor se identifica, sua experiência e a indicação de seu perfil no Instagram, como forma de dar visibilidade e facilitar o acesso direto dos visitantes aos próprios fotógrafos.

É válido mencionar, ainda, que durante o evento *Encontro com educadores: possibilidades educativas no MHN*, realizado em 22/03/2023, acompanhado por uma das autoras desse artigo, uma indígena presente expressou descontentamento com a seleção fotográfica do submódulo. Ela observou que as fotografias apresentavam exclusivamente indivíduos com pinturas corporais e plumagem, o que não refletia sua própria identidade. Assim, reivindicou a inclusão de imagens que apresentassem membros LGBTQIAPN+ e pessoas sem adornos de plumas e pinturas corporais. Na ocasião, o técnico do MHN presente explicou a dificuldade de expor fotografias devido ao direito de imagem, esclareceu que a exposição foi idealizada para promover alternância de fotografias e obteve o contato da representante indígena para discussões futuras.

No submódulo *O Brasil é indígena* (Figura 6), onde destacam-se objetos de origem indígena que fazem parte do cotidiano dos brasileiros, observa-se a pintura da artista Aline Rochedo Pachamama, historiadora e escritora pertencente ao povo Puri, que participou do seminário do MHN com o tema *Independências num museu centenário: outros 200, outras histórias*. Além disso, em vitrine, são apresentados objetos de diversos povos indígenas que integram a coleção do MHN, tais como um cachimbo dos Kanindé, povo com quem o MHN firmou parceria a ser mencionada mais adiante, e um *kimono* criado pela estilista indígena Dayana Molina. Junto a este último objeto, verifica-se legenda que contextualiza como Dayana utiliza a moda como ferramenta de luta e inclusão social e a adesão à campanha *#descolonizeamoda*, além de outra com provocação direta aos visitantes: “Quantos criativos indígenas você conhece, trabalha ou admira?”



Figura 6 – Visão do submódulo *O Brasil é indígena*.
Disponível em: <https://mhn.museus.gov.br/index.php/oreretama/>

Entre os submódulos *O Brasil é indígena* e *Museus Indígenas*, aproximadamente no meio do percurso expositivo, situa-se o espaço chamado “meia-lua”, concebido para acomodar cadeiras e *puffs* e promover conversas e trocas entre convidados, participantes das atividades, visitantes e equipe técnica do museu (Figura 7). Trata-se de estratégia que reafirma que exposições se fazem nos encontros. Foi ali que se deu a roda de conversa que marcou a inauguração do módulo expositivo, entre outras atividades de escutas e conexões que atravessaram e foram atravessadas pela exposição. No momento, objetos Yanomami estão expostos em uma vitrine adjacente, acompanhados por um texto breve que aborda a invasão de terras Yanomami por garimpeiros, bem como um convite a todos os visitantes para se indignarem e defenderem os direitos dos povos indígenas no Brasil.

O submódulo *Museus Indígenas* foi concebido para abarcar a transitoriedade das narrativas dos museus, recebendo intervenções temporárias mobilizadas por interlocuções, colaborações e parcerias do MHN com diferentes museus indígenas. Primeiramente, o espaço foi dedicado ao Memorial Museu Indígena Kanindé, o qual se estabelece no centro de uma Rede de Museologia Indígena Nacional. Os objetos expostos nesse módulo foram selecionados e doados pelos próprios Ka-

nindé, que priorizaram a presença de objetos das diferentes classificações dos guardiões da memória. Os textos que ajudam a organizar a interpretação do módulo foram inteiramente elaborados por eles. Cabe destacar que uma representante indígena ligada ao Museu Kanindé participou do Seminário anual do MHN de 2023, com o tema *Ausências e protagonismos: acervo, pesquisa e curadoria em debate*, integrando a mesa *Práticas curatoriais compartilhadas e inclusivas*. O convite à representante reforça e atualiza o pacto de parceria entre o MHN e as lideranças Kanindé.



Figura 7 – Fotografia do evento *O povo Kanindé (CE)* na exposição *Iandé: aqui estávamos, aqui estamos*. A roda de conversa se deu no espaço “meia-lua”. Autoria: Carolina Oliveira

O submódulo *Representações indígenas no MHN* buscou suscitar reflexões acerca das relações entre os povos originários e o Estado brasileiro, reunindo peças cujos processos de incorporação ao MHN revelam diferentes perspectivas e olhares sobre a presença indígena na história e no museu. Todas as peças expostas foram doadas ao MHN, entretanto em circunstâncias completamente distintas, deslindando as diferentes maneiras de a instituição lidar com narrativas acerca da presença indígena diante da história nacional. Destacamos aqui a presença de um colar Yawanawá, doado por representantes desse povo ao museu durante uma roda de conversa em 2022.

O submódulo *Cultura Material indígena*, ancorado na perspectiva etnográfica de pesquisadores indigenistas, aborda a diversidade da cultura material dos povos originários no Brasil por meio da coleção Tsiipré, doada nos anos 1980 ao MHN. Para este módulo, não houve uma interação direta específica do MHN com representantes indígenas.

Conforme foi possível verificar, diferentes relações, por meio de variados canais de comunicação, foram estabelecidas entre representantes indígenas e o MHN: de participações em rodas de conversa e seminários até reuniões *online*, passando por mensagens de WhatsApp ou perfis de Instagram, indo em direção à interlocução mediada por visita educativa ou, ainda, consultoria, colaboração ou tratativas mediante contrapartidas de apoio técnico. Meios como rodas de conversa e participação em seminários foram fundamentais para ter representantes indígenas no MHN, todavia isso também implicou uma cobrança para que o museu estivesse de prontidão para estar em território indígena, o que tensiona a instituição a ir fisicamente ao encontro dos grupos para conhecer seus territórios e sua realidade, além de aprofundar relações.

Outro aspecto que merece ser notado é a maneira como a dimensão de tempo e o fluxo das agências se estabeleceram de forma diferente do *modus operandi* tradicional dos museus. Exemplo disso foi a relação estabelecida com um povo específico, em que a cada decisão, impreterivelmente, era necessário realizar consulta ao Cacique. Esse lidava com prazos e decisões de maneira bastante distinta do tempo do capitalismo neoliberal, gerando instabilidades nos fluxos institucionais que precisaram ser contornadas mediante ao reconhecimento de que os contratos firmados ali se sustentavam na dignidade cultural e não no cumprimento de metas autocentradas no museu.

Considerações finais

O cenário de comemorações do centenário do MHN se apresentou como imperioso para a instituição refletir criticamente sobre os caminhos trilhados até então e vislumbrar o museu que deseja se firmar nas próximas décadas. Ao se projetar ao futuro, o MHN parece ter compreen-

dido, ao menos momentaneamente, que a participação social pode ser uma poderosa forma de agência criadora e reformuladora de narrativas mais plurais e diversas, considerando diferentes níveis e dimensões das intervenções multivocais em processos decisórios e criativos.

Esta mobilização institucional, entretanto, não pode ser compreendida de maneira descolada dos debates emergentes no campo da História e da Museologia e dos embates políticos e socioculturais vigentes. Nas últimas décadas, as instituições de memória, e mais especificamente os museus, têm sido socialmente pressionados a proceder a uma revisão crítica acerca da representação de grupos historicamente invisibilizados ou subalternizados, bem como a tensionar os protagonismos narrativos. Se o direito de memória, supostamente, seria de todos, e se, tal como define Chagas, “a musealização é sempre resultado de um ato de vontade”⁵⁰, quem são aqueles sujeitos e segmentos sociais que efetivamente expressam suas vontades e exercem o direito de musealização nos museus? Como as narrativas criadas se entrecruzam e interagem com tantas outras?

Se nos primeiros anos de sua existência, o MHN se instituiu a partir da narrativa gloriosa em torno da Monarquia e do Estado, mais recentemente tem se disposto a promover processos de escuta e conexões que ajudam a reconhecer fatos, conhecimentos e protagonismos diversos que conformam as diversas histórias brasileiras, muitas delas invisibilizadas ou subalternizadas nas narrativas hegemônicas. Neste sentido, o MHN parece caminhar mais pendente à representação e valorização da diversidade cultural e de histórias mais abrangentes. Tal itinerário, no entanto, não é retilíneo e constante, sendo possível notar avanços e retrocessos conforme vão se apresentando encruzilhadas e a renovação ou não de contratos sociais junto a seus interlocutores.

A década de 2010 foi importante para o MHN experimentar relações com os públicos que anunciavam disposições criativas, colaborativas e até mesmo contestatórias a partir de algum nível ou dimen-

50 Mário de Souza Chagas, “No museu com a turma do Charlie Brown”, *Cadernos de Sociomuseologia* 2 (1994): 49-65, <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/535>.

são de participação social na construção das narrativas institucionais. Contudo, é preciso assinalar que tais interações sociais nem sempre se estabeleceram de maneira harmoniosa e virtuosa, sendo possível identificar tensões e um certo nível de desconfiança, que apontam para a organização e o enfrentamento de diferentes grupos contra metodologias extrativistas. A pauta da participação social hoje está colocada; porém, a maneira como as instituições vêm se posicionando em relação à sua penetração nos *modi operandi* ou blindando suas estruturas mais sólidas é bastante heterogênea.

Os diferentes métodos utilizados pelo MHN para suscitar a participação dos públicos na construção dos enunciados expositivos, tais como rodas de conversa, aquisição de acervos, curadoria compartilhada, parcerias, consultoria, entre outros, contribuem para ventilar inovações ao MHN e demonstram um desejo institucional discursivo em fortalecer a conexão entre o museu e diferentes grupos sociais. Todavia, é preciso ressaltar a natureza não prescritiva da participação social, a qual está intrinsecamente ligada à dinâmica específica de cada instituição, território e projeto dos grupos sociais envolvidos.

Portanto, é fundamental que os museus se engajem em um processo contínuo de aprendizado, adaptando seus métodos conforme necessário, e se comprometam a identificar e rechaçar abordagens extrativistas, evitando discursos e promessas falaciosos e/ou que não se sustentam e se reconfiguram com o passar do tempo. Para tanto, precisam olhar para fora de si e pactuarem genuinamente com as populações e os territórios que servem, reconhecendo as assimetrias e posicionando-se em prol da equidade. Assim, o ideal é que a participação não seja meramente discursiva e transitória, dependente de gestões ou de suas brechas, mas que seja uma política institucional perene em favor da democratização e do direito à memória multivocal. Afinal, em favor de quê e/ou de quem são mobilizadas as dinâmicas participativas?

BIBLIOGRAFIA

Abreu, George de. “Novas vozes na narrativa do Museu Histórico Nacional: uma análise da requalificação do módulo Cidadania na exposição de longa-duração”. Trabalho de conclusão de curso, Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2020.

Alderoqui, Silvia. “El Museo de los Visitantes”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 4, n.º 7 (2015): 30-42. <https://doi.org/10.26512/museologia.v4i7.16771>.

Brulon, Bruno. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. *Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-210. <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/722>.

Brulon, Bruno. “Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus”, *Anais Museu Paulista: História e Cultura Material* 28 (2020). <https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>.

Castro, Fernanda Santana Rabello de, e Aline Montenegro Magalhães. “Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo: o caso do Museu Histórico Nacional”. *Museologia e Patrimônio* 9 (2023): 351-383.

Castro, Fernanda Santana Rabello de, Aline Montenegro Magalhães, e Simone Kimura. “(Re)construir passados em museus? O Museu Histórico Nacional em foco (1922-2022)”. *Anais do VII Encontro Museus Casas Literários*, São Paulo, 2022. <https://www.casaguilhermedealmeida.org.br/arquivos/vii-encontro/magalhaes-aline-montenegro-castro-fernanda-kimura-simone-re-construir-passados-em-museus.pdf>.

Chagas, Mário de Souza. “No museu com a turma do Charlie Brown”. *Cadernos de Sociomuseologia* 2 (1994): 49-65. <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/caderno-sociomuseologia/article/view/535>.

Costa, Carina Martins. “Visitas ao Museu Histórico Nacional: registros de memória e ficção”. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, 57 (2023): 1-21. <https://anaismhn.museus.gov.br/index.php/amhn/article/view/252>.

Cuenca Amigo, Macarena, e Zaloa Zabala Inchaurreaga. “Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo”. *Her & Mus. Heritage & Museography* 19 (2018): 122-135. <https://raco.cat/index.php/Hermus/article/view/336115>.

Cury, Marília. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. *Cadernos CIMEAC* 7, n.º 1 (2017): 184-211. <https://doi.org/10.18554/cimeac.v7i1.2199>.

Cury, Marília. “O protagonismo indígena e museu: abordagens e metodologias”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 10, n.º 19 (2021): 14-21. <https://periodicos.umb.br/index.php/museologia/article/view/38267>.

Fasanello, Marina; João Arriscado Nunes Tarnowski, Marcelo Firpo Porto. “Metodologias colaborativas não extrativistas e comunicação: articulando criativamente saberes e sentidos para a emancipação social”. *Revista Eletrônica de Comunicação, Informação & Inovação em Saúde* 12, n.º 4 (2018). <https://doi.org/10.29397/reciis.v12i4.1527>.

Knauss, Paulo, Rafael Zamorano Bezerra, e Aline Montenegro Magalhães. “Trabalho colaborativo em museus: notas sobre o Museu Histórico Nacional”. Em *A colaboração entre museus: ações educativas, pesquisa e produção de conhecimento*, organizado por Andréa Fernandes Costa, Aparecida Marina de Souza Rangel, Fernanda Castro, Isabel Aparecida Mendes Henze, Maria Esther Valente, Ozias de Jesus Soares, 62-72. Rio de Janeiro: Museus Castro Maya, 2019. <https://rubi.casaruibarbosa.gov.br/handle/20.500.11997/15046>.

Magalhães, Aline Montenegro, e Francisco Ramos. “No meio do caminho tinha uma vitrine: a escrita de Gustavo Barroso no Museu Histórico Nacional”. *Lugares e práticas historiográficas: escritas, museus, imagens e comemorações*, organizado por Ana Paula Sampaio Caldeira e Douglas Attila Marcelino, 65-84. Curitiba: CRV, 2021.

Magalhães, Aline Montenegro, e Solange Palazzi. “Maria Cambinda: máscara, boneca, escultura”. Em *Histórias do Brasil em 100 objetos do Museu Histórico Nacional, 1922-2022*, organizado por Aline Montenegro Magalhães, André Amud Botelho, Maria Isabel Lenzi e Rafael Zamorano Bezerra, volume 1, 216-219. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022.

Moraes, Julia Nolasco, Bruna Monteiro, e Carolina Oliveira Silva. “Entre (des) encontros, controvérsias e inovações: a participação social em museus a partir da exposição Iandê: aqui estávamos, aqui estamos”, *Memória em Rede* 16, n.º 31 (2024): 12-46. <https://periodicos.ufpel.edu.br/index.php/Memoria/article/view/27149>.

Museu Histórico Nacional. *Catálogo da exposição 10 objetos: outras histórias*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2022.

Museu Histórico Nacional. “Indumentária de Aziri Tobosi (Iemanjá): O traje da divindade das águas”. *Google Arts&Culture*, 2023. <https://artsandculture.google.com/story/owXR6da3Imm7JQ?hl=pt-BR>.

Museu Histórico Nacional. “Brasil decolonial: outras histórias. A história de Maria Cambinda”. *Google Arts&Culture*. <https://artsandculture.google.com/story/KgVR-V6elZHh-dw?hl=pt-BR>.

Museu Histórico Nacional. “Nova exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional. Iandê, aqui estávamos, aqui estamos”. Instagram, 3 de fevereiro de 2023. <https://www.instagram.com/p/CoM-oa1O5Hw/?igsh=MXVvbHQ5Yms4NjFheg==>.

Querol, Lorena Sancho. “PARTeCIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus”. *Etnicex: revista de estudos etnográficos* 8 (2016): 83-100. <https://hdl.handle.net/10316/90534>.

Querol, Lorena Sancho, Elizabete de Castro Mendonça, e Ana Flavia Miguel. “A participação cidadã nos processos de inventariação do patrimônio cultural imaterial: casos de Brasil e de Portugal”. *Interseções: Revista de Estudos Interdisciplinares* 22, n.º 1 (2020): 21-51. <https://doi.org/10.12957/irei.2020.51163>.

Stotz, Eduardo. “Redes sociais e saúde”. In *Informação, saúde e redes sociais: diálogos de conhecimentos nas comunidades da Maré*, editado por Regina Maria Marteleto e Eduardo Navarro Stotz, 27-42. Rio de Janeiro e Belo Horizonte: Ed. Fiocruz e Ed. UFMG, 2009.

Referência para citação:

Moraes, Julia Nolasco de, Bruna Pinto Monteiro e Carolina de Oliveira Silva. “Encruzilhadas e itinerários da escrita multivocal de exposições no Museu Histórico Nacional: em favor de quem e/ou de quem?”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 105-147. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.36261>.

**Sibelle Barbosa da Silva
e Vanessa Barrozo Teixeira Aquino**

**A coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio
– Hermínio Bittencourt (Porto Alegre, RS): quando a
musealização proporciona experiências colaborativas**

O futebol no Brasil, além de ser uma prática esportiva, é também um fenômeno sociocultural. Uma parte considerável dos clubes, desde a primeira metade do século XX, possuem salas de troféus, memoriais e museus dedicados a apresentar narrativas comemorativas, voltadas, sobretudo, para o futebol de homens. Contudo, a formação das coleções e acervos clubísticos não contemplou uma série de perspectivas sobre os clubes e seus atletas, invisibilizando a participação das mulheres. Nesse sentido, o artigo apresenta os processos de musealização aplicados na coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt, localizado em Porto Alegre (RS), através de um trabalho multidisciplinar que proporcionou dinâmicas de novas ações colaborativas do clube com as atletas, ex-atletas, torcedoras e pesquisadores da agremiação, mediadas pelo museu. Como resultado, esse processo colaborativo tem contribuído para sensibilizar e destacar a potência do museu como lugar e fonte de pesquisas, escuta e atuação social. Palavras-chave: processo de musealização; Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt; futebol de mulheres; museologia colaborativa.

**The Women’s Football Collection at Grêmio Museum – Hermínio
Bittencourt (Porto Alegre, RS): When Musealization Provides
Collaborative Experiences**

In Brazil, soccer is not only a sporting practice but also a sociocultural phenomenon. Since the first half of the 20th century, a significant number of clubs have had trophy rooms, memorials, and museums dedicated to presenting celebratory narratives, primarily focused on men’s soccer. However, the formation of club collections and archives has not included a range of perspectives on the clubs and their athletes, rendering women’s participation invisible. In this context, the article presents the musealization processes applied to the women’s soccer collection at the Grêmio Museum – Hermínio Bittencourt, located in Porto Alegre (RS), through a multidisciplinary effort that fostered new collaborative dynamics between the club and female athletes, former athletes, fans, and researchers associated with the institution, mediated by the museum. As a result, this collaborative process has contributed to raising awareness and highlighting the museum’s potential as a space and source for research, dialogue, and social engagement.


Keywords: musealization process; Grêmio Museum – Hermínio Bittencourt; women’s football; collaborative museology.

A coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt (Porto Alegre, RS): quando a musealização proporciona experiências colaborativas

Sibelle Barbosa da Silva
e Vanessa Barrozo Teixeira Aquino*

1 – Um museu clubístico e seus múltiplos percursos de musealização

Com o passar dos anos, o futebol no Brasil ultrapassou as linhas dos gramados, tornando-se um verdadeiro fenômeno sociocultural, em que as disputas não se limitam às partidas, estendendo-se, também, ao âmbito simbólico. Pensando nessa modalidade esportiva como bem simbólico, o pesquisador Arlei Damo¹ propõe o conceito de “futebóis”, para destacar a pluralidade do esporte que vai além do modelo espetacularizado promovido pela mídia hegemônica. Embora o futebol profissional de homens tenha maior visibilidade, outros formatos coexistem, como o futebol de mulheres, dos indígenas, o de várzea, entre outros. Essa

Sibelle Barbosa da Silva (museu@gremio.net). <https://orcid.org/0009-0003-7819-8010>. Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt, Av. Padre Leopoldo Brentano, 110/2100, Humaitá Porto Alegre/RS – Brasil – CEP 90250-590 / 90251-903, Brasil; Vanessa Barrozo Teixeira Aquino (vanessa.barrozo@ufrgs.br).  <https://orcid.org/0000-0003-3428-7428>. Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rua Ramiro Barcelos, 2705 – Campus Saúde Brasil – Porto Alegre – RS – CEP 90.035-007. Artigo original: 1-04-2024; artigo revisto: 18-10-2024; aceite para publicação: 28-11-2024.

1 Arlei Sander Damo, “Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França” (Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005).

diversidade de práticas carrega identidades e culturas sociais e locais, mostrando que o futebol abrange várias expressões culturais.

Nessa concepção, os clubes futebolísticos costumam dispor, em seus estádios ou centros de treinamento, de salas de troféus, memoriais e museus para exibir suas conquistas materializadas em troféus, medalhas, fotografias e diversos outros objetos que revelam as conquistas da agremiação. No entanto, esses espaços constantemente privilegiam a exposição de elementos que narram as conquistas do futebol de homens, desconsiderando, na maioria das vezes, a participação ativa das mulheres que praticaram e praticam essa modalidade.

Sendo assim, este artigo pretende apresentar e problematizar um estudo de caso realizado no Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt, que fica localizado no Estádio da Arena do Grêmio em Porto Alegre (RS)². Trata-se de um recorte de uma dissertação realizada no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa/UFRGS), que investigou a constituição e a musealização da coleção do futebol de mulheres deste museu³. Cabe salientar que o espaço museológico pesquisado tem como objetivo principal expor e pesquisar as conquistas do futebol de homens, mesmo que em seu passado clubístico diversas modalidades esportivas tenham existido, como remo, ciclismo, atletismo, xadrez, bolão, entre tantas outras. Nessa perspectiva, daremos destaque ao modo como ocorreu o processo de musealização da coleção de futebol de mulheres, criada em 2018, enfatizando a importância da interlocução com as atletas e ex-atletas do Grêmio, através do projeto *Narrando Histórias*⁴ (2017). Essa iniciativa uniu o

2 O estádio Arena do Grêmio fica localizado na zona norte de Porto Alegre, na Avenida Padre Leopoldo Brentano, 110, Bairro Farrapos.

3 Sibelle Barbosa Silva, “A presença do futebol de mulheres no Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt: a musealização de uma coleção” (Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023).

4 O projeto foi criado em 2017, com a chegada da historiadora Bárbara Lauxen, que estruturou o setor de pesquisa histórica. O objetivo do projeto é evidenciar as memórias pessoais de participantes da história do Grêmio para constituir um acervo de depoimentos através de gravações de entrevistas em áudio e vídeo com recurso às metodologias da história oral. Essas gravações, por sua vez, são fontes que complementam a pesquisa histórica (documental e historiográfica), pois permitem a análise comparativa entre o conteúdo da entrevista e informações contidas em outras tipologias documentais, como o documento escrito e iconográfico, o audiovisual e o

setor museológico ao setor da pesquisa histórica, estabelecendo ações legítimas do que se compreende como museologia colaborativa⁵. Essas ações resultaram em uma significativa e contínua ação de pesquisa museológica, etapa essencial para o processo de musealização, que está em constante reconfiguração produzindo novos movimentos colaborativos entre o clube e as atletas, ex-atletas, torcedoras e pesquisadores do futebol, mediados pelo espaço museológico.

É significativo mencionar que a constituição de uma coleção específica voltada para o futebol de mulheres é resultado de uma série de exigências contemporâneas feitas aos clubes de futebol brasileiros frente a um necessário posicionamento sobre os casos de misoginia, racismo, homofobia e xenofobia que ocorrem nas arquibancadas dos estádios. Dessa forma, a partir de uma decisão curatorial da equipe do museu, em um movimento de diálogo com seus públicos, iniciou-se um processo para tentar visibilizar sujeitos que antes não tinham sido contemplados em suas exposições, como as atletas mulheres. Embora a nova exposição de longa duração, inaugurada em 2015, tenha contemplado, no formato de um grande painel, a história da Coligay (1977-1983), primeira e única torcida organizada composta de pessoas que se autodeclararam homossexuais, podemos supor, a partir desse fato, que o espaço museológico estava se encaminhando, ainda que paulatinamente, para ações de inclusão de grupos e coleções plurais.

Com a reativação do Departamento de Futebol Feminino, em 2017, houve a oportunidade de realizarmos uma pesquisa inicial e aplicada sobre o futebol de mulheres no Grêmio, pois o museu deveria fornecer

tridimensional. O projeto é dividido em seis eixos: Jogadores Veteranos; Futebol Masculino; Futebol Feminino; Dirigentes; Funcionários; e Diversos (atletas amadores, familiares de personalidades gremistas, pesquisadores, etc.). Foram realizadas pelo menos 15 entrevistas, não sabemos especificar o total, pois perdemos todo o material em um acidente que ocorreu nos servidores do Grêmio em 2019.

5 Lucille Maugez e Agnès Clerc-Renaud, “Uma experiência da museologia colaborativa: reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu”, *Museologia & Interdisciplinaridade* 10, n.º 19 (2021): 140-162; Marília Xavier Cury, “Narrativas museográficas e autorrepresentação indígena: a museologia colaborativa em construção”, *Revista de Antropología del Museo de Entre Ríos* 7, n.º 2 (2022): 73-82; Adriana Russi e Regina Abreu, “Museologia Colaborativa: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas”, *Horizontes Antropológicos* 25, n.º 53 (2019): 17-46.

ao setor de comunicação, através do seu setor de estatísticas, o número das atletas que chegavam ao clube. Na sequência, a historiadora do setor de pesquisa sugeriu que seria importante organizar e sistematizar as informações sobre as atletas, conversando e obtendo testemunhos através de entrevistas embasadas nas metodologias da história oral⁶. Dessa forma, ao iniciar essa atividade interdisciplinar entre setores da instituição, não se sabia a dimensão das proporções que o projeto tomaria, o que já evidenciava os primeiros passos da musealização de um acervo “desconhecido”.

Cabe salientar que o Museu do Grêmio, embora tenha sido oficialmente aberto ao público em 11 de dezembro de 1984, já desenvolvia movimentos de preservação da sua memória clubística desde a primeira metade do século XX, reunindo troféus, obras de arte, periódicos veiculados pelo Grêmio, relatórios internos do clube e atas administrativas. De acordo com relatórios produzidos pelo antigo historiador do espaço museológico, Raimundo Bordin, a história do museu tem início quando o Grêmio Foot-Ball Porto Alegrense obteve seu primeiro prêmio, o troféu *Wanderpreiss*, conquistado em 1906. Esse período, mencionado por Bordin, refere-se à primeira galeria de exibição das conquistas do Grêmio, nomeada Galeria de Prêmios e Objetos de Arte (1920-1958)⁷.

Conforme os troféus eram recebidos pelo clube, em virtude de algum título, esses artefatos eram expostos ao olhar e recebiam etiquetas de identificação. Esse primeiro espaço de exposição também recebia doações de seus sócios, como é destacado no “Diário” que pertenceu ao sócio Luiz Pinto Chaves Barcellos (Figura 1), objeto doado ao Museu do Grêmio em 2022 pelo seu bisneto Luiz Paulo Rodrigues Chaves Barcellos. A existência de tal espaço expositivo se comprovou não só

6 De acordo com Verena Alberti, “o trabalho com a história oral consiste na gravação de entrevistas de caráter histórico e documental com atores e/ou testemunhas de acontecimentos, conjunturas, movimentos, instituições e modos de vida da história contemporânea. Um de seus principais alicerces é a narrativa”. A metodologia seguida pelo Museu do Grêmio é a gravação das entrevistas, seguida da transcrição, da leitura do texto pelo interlocutor e, por fim, o acesso total da entrevista pelos pesquisadores. Verena Alberti, *Ouvir contar: textos em História Oral* (Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004), 78.

7 Raimundo Bordin, *A verdadeira história do Grêmio: complementos & suplementos* (Porto Alegre: Grêmio, 2000).

pelas memórias de Luiz Chaves Barcellos, documentadas em seu diário, mas também através de notícias na imprensa local, como o *Correio do Povo*, jornal de circulação popular na capital gaúcha que, já em 1924, divulgava mostras com as relíquias do Grêmio nas vitrines de livrarias da cidade.



Figura 1. Página do diário de Luiz Chaves Barcellos contendo a reportagem que destaca a doação à Galeria de Prêmios e Objetos de Arte. Fonte: Acervo do Museu do Grêmio.

No intuito de historicizar as muitas histórias e memórias vinculadas ao Museu do Grêmio, identificou-se a existência do Museu Tricolor (1959-1982). Essa configuração institucional é citada em inúmeras fontes do clube, como a *Revista do Grêmio* (1959), em reportagens, em relatórios de eventos (1962), em fotografias do próprio espaço e em um relatório de gestão do Presidente do Grêmio na época, Flávio Obino (1971), que formalizou institucionalmente o setor e indicou “Ramiro Bernd” como primeiro diretor.

Na década de 1980, o clube organizou a chamada Sala de Troféus (1984-1987) (Figura 2), reunindo, em um primeiro momento, todos os

troféus e taças do Grêmio. As vitrines eram separadas por modalidade esportiva e continham todos os prêmios, fossem eles da categoria masculina ou feminina, como é realizada a separação de gênero no esporte de forma geral. Devido ao sucesso de público, a Sala de Troféus passou por uma ampliação para a inclusão de réplicas dos primeiros uniformes de futebol, foram acrescentados painéis com fotografias e textos apresentando números, entre outros dados. Portanto, devido à ampliação do espaço expositivo, a diretoria alterou novamente a nomenclatura do lugar, que se tornou Museu da História do Grêmio (1988-1999).



Figura 2. Solenidade de inauguração da Sala de Troféus em 1984.

Fonte: Acervo do Museu do Grêmio.

É significativo pontuar que os museus clubísticos integram uma tipologia muito específica no campo dos museus e adquiriram outras perspectivas museais ao longo do tempo, já que enfrentam o constante desafio de manterem seus acervos e exposições atualizadas, especialmente nas mostras de longa duração. Como o futebol é um esporte que está em contínuo movimento, torna-se necessário revisitar e atualizar informações em suas salas de troféus, museus e memoriais ao longo da temporada, caso o clube conquiste um novo título. Nesses casos, é necessário incluir novos objetos, como troféus, corrigir as estatísticas e incluir os ou as atletas que fizeram parte do campeonato, garantindo

que a exposição esteja sempre em sincronia com a história recente do clube e com as requisições dos públicos⁸.

Com o Museu do Grêmio não foi diferente. Em 1999, o museu foi fechado novamente para reformas⁹, embora continuasse atendendo de forma remota o público externo de pesquisadores, informando principalmente dados de estatísticas do clube. O espaço reabre após alguns anos, com uma nova nomenclatura, passando a denominar-se Memorial Hermínio Bittencourt (2004-2012). A justificativa para o uso do termo “Memorial” foi em razão da equipe de profissionais da época, que acreditava que o termo “memorial” daria um tom mais moderno para a instituição, visto que a palavra “museu” era considerada ultrapassada¹⁰. Já a homenagem a Hermínio Bittencourt justifica-se por toda sua trajetória no clube, tendo ele sido um dos dirigentes que criou o espaço enquanto presidente do Grêmio, em 1968.

Cabe salientar que, em 2008, quatro anos após a reconfiguração do Memorial do Grêmio, foi criado o Museu do Futebol (SP)¹¹, importante instituição museológica que visa reunir as muitas histórias do esporte no país. Assim como ocorreu no Grêmio, no Museu do Futebol de São Paulo também se observou um tipo de conduta semelhante por parte de seus criadores, que entendem os museus como espaços estáticos, lugar de coisas velhas, um mausoléu¹². Porém, o que se observou, ao longo da trajetória do espaço museológico, foi uma expansão de abor-

8 Daniela Alfonsi e Clara Azevedo, “A patrimonialização do futebol: notas sobre o Museu do Futebol”, *Revista de História: São Paulo* 163 (jul.-dez. 2010): 275-292.

9 O museu foi fechado para reformas devido ao volume de itens adicionados às coleções, em razão do período frutífero em títulos locais, nacionais e internacionais que o Grêmio conquistou com as modalidades esportivas ativas, especialmente o futebol de homens. A reestruturação dessa época do museu seria, nesse sentido, para incorporar a história recente da agremiação.

10 Cabe destacar um projeto de pesquisa desenvolvido, em 1987, pelo museólogo e professor Mário Chagas (UNIRIO), realizado em diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro com 341 pessoas participantes, de diferentes faixas etárias e níveis de escolaridade, que foram questionadas sobre o significado do termo “museu”. Alguns dos termos mais associados, naquele momento, foram os de passado, coisas antigas e velharias. Uma das premissas dos museus contemporâneos é estabelecer conexões e diálogos entre o passado, o presente e o futuro, visando garantir a função social dessas instituições culturais em um mundo cada vez mais plural e diverso. Mário Chagas, “Museu: coisa velha, coisa antiga”, *Cadernos de Pesquisa* (1987): 1-20.

11 Para saber mais, acesse: <https://museudofutebol.org.br/>.

12 Daniela Alfonsi, “Réplicas originais: um estudo sobre futebol nos museus” (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2017).

dagens, que antes contavam apenas a história do futebol de homens, para progressivamente incluir discursos ausentes, como o das mulheres que atuaram no futebol, a partir da pioneira exposição colaborativa “Visibilidade para o Futebol Feminino” (2015).

Em 2012, o Museu do Grêmio, então Memorial, localizado no Olímpico Monumental, foi fechado devido à mudança de estádio, saindo da zona sul da capital para a nova Arena do Grêmio localizada na zona norte, quase no limite com a cidade de Canoas. Essa última configuração, agora nomeada como Museu do Grêmio, é uma das mais complexas da trajetória do espaço, com destaque para a exposição de longa duração, que foi inaugurada em 2012 com apenas 50% de seus espaços expositivos previstos concluídos, tendo sido aberta à visitação em dezembro de 2015. Dentro desse contexto de nova reconfiguração do museu, iremos apresentar e analisar a inclusão das mulheres na exposição de longa duração e sua relação com a criação de uma coleção específica voltada ao futebol de mulheres e o seu processo de musealização em uma perspectiva colaborativa e contemporânea.

2 – Coleção sobre futebol de mulheres no Museu do Grêmio: processos de objetos (in)visibilizados & (re)valorizados

Em uma tarde de primavera de novembro de 2017, o Museu do Grêmio recebeu, no seu espaço, quatro atletas mulheres do recém-reativado Departamento de Futebol Feminino do Grêmio. O objetivo da visita era que as atletas convidadas compartilhassem seus testemunhos sobre suas atuações profissionais no futebol para o projeto “Narrando Histórias”, criado naquele ano pela historiadora do Museu do Grêmio, Bárbara Lauxen. Entre elas, uma atleta em particular, a zagueira Aline de Borba Fermino¹³, trouxe consigo fotografias e medalhas que materia-

¹³ Aline de Borba Fermino, conforme seu relato, nasceu na cidade de Sapucaia do Sul no dia 1 de julho de 1983. Atuou como atleta do Grêmio entre os anos de 1997 e 2001 e era apelidada como “Ninja”. Como ela era um dos destaques do time, também foi uma das profissionais convocadas pela Seleção Brasileira. Pelo Grêmio foi campeã com vários títulos, sendo os mais importantes os Campeonatos Gaúchos de 2000 e 2001. Retornou ao clube em 2017 com a reativação do Departamento de Futebol Feminino, mas sua atuação foi breve e seu contrato se encerrou em dezembro do mesmo ano.

lizavam suas memórias e evidenciavam suas lutas, alegrias e momentos compartilhados ao lado de outras companheiras de profissão. As medalhas significam mais que um título conquistado, são vestígios materiais, objetos biográficos¹⁴ de uma mulher que dedicou sua vida à prática do futebol, ambiente que sempre questionou a sua presença. A partir desse episódio, a equipe reconheceu a necessidade de acolher as vivências pessoais de tantas atletas, ainda marginalizadas e esquecidas no meio do futebol, dentro do espaço museológico.

É significativo destacar que esse silenciamento e exclusão das mulheres nos acervos e narrativas dos museus de clubes também está relacionado a um contexto histórico, social, cultural e político que banuiu as mulheres brasileiras dos esportes durante muitos anos. Trata-se do Decreto-Lei n.º 3199, de 14 de abril de 1941, promulgado pelo então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, cuja revogação ocorreu somente em 1979, e, ainda assim, as mulheres não podiam se profissionalizar na área¹⁵. Depois de muitos anos de resistência e resiliência das mulheres futebolistas, de todas as regiões do Brasil, elas conquistaram a regulamentação definitiva da prática em 1983.

Nesse contexto, podemos observar que os inúmeros obstáculos enfrentados pelas mulheres na luta pelo direito a se apropriarem dos esportes têm reflexo não apenas na prática, mas também na representação simbólica de suas participações em competições e conquistas. O apagamento de um passado que comprova a existência dessas mulheres praticando futebol é visto como algo intencional e uma forma de aniquilação simbólica¹⁶. Reativar essas histórias e memórias, por meio dos museus, é um ato de conferir visibilidade e reparação histórica da atuação dessas

14 Igor Kopytoff, “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”, in *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*, ed. Arjun Appadurai (Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008), 89-121; Thierry Bonnot, “Itinerário biográfico de uma garrafa de sidra”, in *Museus e patrimônio: experiências e devires*, org. Manuêlina Maria Duarte Cândido e Carolina Ruoso (Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Massangana, 2015), 121-151; Olivia Silva Nery, “Objetos: pontes de memória, passado e presente”, in *Objetos, memória e identidade: os objetos biográficos de Lyuba Duprat* (Rio Grande: Editora da FURG, 2020), 23-45.

15 Brasil, Decreto-Lei n.º 3.199, de 14 de abril de 1941 (Brasília: Presidência da República, 1941).

16 Museu da UFRGS, “Mulheres na REMAM: diálogo entre Silvana Goellner e Daniela Pava-ni”, Youtube, 11 de março de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qfVklwPFSKw>.

mulheres no meio do futebol. Trata-se, portanto, de um movimento inserido na pauta decolonial das instituições culturais contemporâneas¹⁷.

Dessa forma, ao narrar o episódio envolvendo a atleta Aline, compreendemos as atividades museológicas e os processos de musealização como potentes ferramentas para ressignificar práticas que ocorrem nos museus. Entre elas, o protagonismo da pesquisa museológica como etapa importante da cadeia operatória da museologia, inserida em uma perspectiva colaborativa, a partir dos diálogos estabelecidos e construídos com as atletas do futebol feminino do Grêmio. É válido mencionar que os casos de museologia colaborativa ocorrem com mais frequência nos últimos anos, especialmente nos museus de antropologia e de arqueologia em experiências de trocas com os povos indígenas, como exemplificado pela museóloga Marília Xavier Cury ao trabalhar em conjunto com os povos originários no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE – USP), através de ações museológicas e museográficas de curadoria compartilhada na construção de uma política de gestão dos acervos:

Todos aqueles que participam da curadoria, porque contribuem com a musealidade, são curadores. Os curadores são os agentes do processo, quais seriam *à priori*: 1. Os profissionais do museu – todos os envolvidos: arqueólogos, antropólogos, museólogos, educadores, conservadores, documentalistas, arquitetos, etc. 2. Os visitantes do museu. 3. Os *constituents* – de quem se fala no museu, os integrantes das culturas relacionadas ao museu. Neste texto, os povos originários no Brasil. 4. Os encantados que, desde a espiritualidade indígena, fazem suas contribuições, especialmente por meio dos pajés¹⁸.

17 Françoise Vergès, *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta* (São Paulo: Ubu Editora, 2023).

18 Marília Xavier Cury, “Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade museália, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena”, *Revista Museologia e Interdisciplinaridade do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília* 9, n.º 17 (2020): 139-140.

Nesse contexto, a colaboração das esportistas vai além de narrar as suas histórias e auxiliar na identificação de outras atletas em imagens ou na correção/complementação de informações na documentação museológica. No museu, elas têm autonomia para definir quais objetos as representam nas exposições, o que facilita um diálogo direto mais próximo com os públicos. Tais ações revelam um movimento contínuo de museologia colaborativa com as jogadoras e ex-jogadoras.

A exposição é a ponta do iceberg que é o processo de musealização, é a parte que visualmente se manifesta para o público e a grande possibilidade de experiência poética por meio do patrimônio cultural. É, ainda, a grande chance dos museus de se apresentarem para a sociedade e afirmarem sua missão institucional¹⁹.

Entretanto, como havíamos destacado, o Museu do Grêmio na Arena apresenta especificidades em relação às suas versões anteriores. Desde a primeira versão oficial do espaço museológico de 1984 até seu fechamento para reformas em 1999, havia ainda a exibição e um espaço para os prêmios conquistados pelas mulheres, ainda que fossem em outros esportes, como o atletismo. Existem, também, três atletas laureadas²⁰ pelo clube: Ilse Gerdau, em 1956, Íris dos Santos e Norma Rigon, em 1962, que estavam presentes nesses espaços expositivos localizados na antiga sede do clube. Com o passar dos anos e as transformações do museu, as mulheres foram “saindo de cena” e, conseqüentemente, caindo

19 Marília Xavier Cury, *Exposição: concepção, montagem e avaliação* (São Paulo: Annablume, 2005).

20 Conforme o Estatuto do Grêmio (2020), podem ser indicados como atletas laureados o esportista sócio que esteja em atividade no Grêmio e que possua um desempenho desportivo considerado notável. O título está previsto no artigo 9.º da Seção I, do Capítulo II, do Estatuto Social do Grêmio. Atualmente, para ser candidato à láurea, o atleta deve ser vinculado há pelo menos oito anos ininterruptos ao Grêmio. Entretanto, devemos chamar a atenção para o fato que, dos 65 atletas laureados, apenas três são mulheres. Ainda que o fator para obter o título seja os anos de permanência no clube, devemos nos perguntar: por que as mulheres não conseguiram permanecer mais tempo praticando esportes e usufruindo desse espaço? Grêmio Foot-ball Porto Alegrense, *Estatuto social do Grêmio Foot-ball Porto Alegrense* (Porto Alegre: Grêmio Foot-ball Porto Alegrense, 2020).

no esquecimento, conforme mostram as fotografias de exposições produzidas em diferentes períodos no Museu do Grêmio. A priorização do futebol de homens tornou-se cada vez mais evidente à medida que foi se transformando em um esporte de espetáculo e consumo²¹. Sobre isso podemos destacar, por exemplo, que, na estrutura administrativa do Grêmio, o museu está vinculado ao setor de Marketing. Nessa condição, podemos supor que o espaço deveria colaborar de alguma forma com a arrecadação e a sustentabilidade financeira da agremiação, mantendo ativa na memória coletiva as realizações do futebol, espetacularizado com projeções midiáticas e, nesse caso, o futebol de homens adquiriu maior destaque na contemporaneidade.

Nesse sentido, podemos perceber que, com as descontinuidades dos esportes amadores²² praticados no Grêmio, as peças que representavam as mulheres e outras modalidades esportivas acabaram sendo retiradas do rol da história clubística. Também devemos levar em consideração que entre os anos de 2000 e 2003 o museu estava fechado para reformas de ampliação, no mesmo período das vitórias importantes do futebol de mulheres no clube. Embora o futebol de mulheres estivesse fornecendo resultados, o departamento foi encerrado em 2003 com a intenção de conter custos, pois o Grêmio atravessava uma crise financeira interna que culminou em sua queda para a série B do Campeonato Brasileiro em 2004. Isso nos leva a constatar que vários clubes brasileiros, em momentos de instabilidade financeira, tendem a reduzir ou encerrar as atividades do futebol de mulheres em suas estruturas²³, impactando

21 Damo, “Do dom à profissão”; Gilmar Mascarenhas, “Encontros e desencontros na cidade: a reinvenção do estádio de futebol”, in *Futebol, linguagem, artes, cultura e lazer*, org. Elcio Cornelsen, Günther Augustin e Silvio Ricardo da Silva, vol. 2 (Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2017), 77-96.

22 Os esportes amadores eram praticados no Grêmio por sócios e sócias que utilizavam o espaço do clube para a realização de diversas modalidades e a participação em competições de nível local, estadual, nacional e internacional. Essas atletas representavam o distintivo do Grêmio, mas não recebiam remuneração pela prática esportiva que era realizada de forma abnegada.

23 Sobre esse aspecto, a Ata 04, do dia 04.02.2003, da Diretoria do Grêmio, decidiu por unanimidade suprimir as despesas do Departamento de Futebol de Mulheres. Foi acordado a substituição do departamento, encerrando as contratações das atletas pela escolinha, pois, assim, se exoneraria qualquer despesa e manteria uma escola para fins somente de recreação. Atualmente, essa situação segue ocorrendo conforme matéria veiculada pelo *Globo Esporte*, sobre o retrocesso vivenciado pelas atletas do clube Ceará Sporting Club em 2024, na qual diz o título do artigo “Campeão em 2022, não irá disputar série A2 do Brasileiro Feminino para focar

diretamente no desenvolvimento do setor e ampliando as desproporções entre a atividade exercida pelos homens e pelas mulheres, pois o futebol de homens é visto no mercado como a única modalidade que oferece retorno financeiro rápido e efetivo. Todavia, o futebol de mulheres no Brasil também se tornou uma necessidade para o futebol de homens, por meio de exigências de órgãos que balizam a participação dos clubes em campeonatos nacionais e internacionais. Logo, em 2017, o Grêmio reativou o Departamento de Futebol Feminino do clube e, desde então, diversos movimentos significativos de ampliação da presença das mulheres têm acontecido.

2.1 – (Re) descobrindo histórias: a formação da coleção de futebol de mulheres no Museu do Grêmio

Com a reativação do Departamento de Futebol Feminino, o museu percebeu, nessa iniciativa, a oportunidade de dar visibilidade ao futebol de mulheres. A partir do projeto “Narrando Histórias” e dos testemunhos das atletas, muitas lacunas sobre a presença das mulheres na história do futebol do clube foram sendo preenchidas, indicando, inclusive, que essa categoria no Grêmio teve início nos anos 1980, informação que a equipe até então desconhecia. Vale ressaltar que, através dessas entrevistas, tornaram-se evidentes as inúmeras dificuldades vivenciadas pelas atletas para conseguirem se dedicar ao esporte como profissão.

Diante desse cenário, a equipe presenciou um episódio específico, em 2019, que suscitou uma série de reflexões sobre a relevância das mulheres nas narrativas do clube. Essa situação se deu a partir da doação do primeiro objeto que marca esse retorno do futebol de mulheres ao Grêmio, o Troféu de Campeãs do Campeonato Gaúcho de 2018. Ao dar entrada no acervo, a peça recebeu o tratamento técnico necessário e houve o entendimento de que o objeto seguiria para a exposição de longa duração, por todo o seu apelo simbólico no âmbito das conquistas

no masculino”. Reportagem completa no link: <https://ge.globo.com/ce/futebol/times/ceara/noticia/2024/03/05/campeao-em-2022-ceara-nao-ira-disputar-serie-a2-do-brasileiro-feminino-para-focar-no-masculino.ghtml>. Acesso em março de 2024. Grêmio Foot-ball Porto Alegrense, “Ata 004 da diretoria do Grêmio Foot-ball Porto Alegrense”, 2003.

do clube. Porém, isso não ocorreu, já que alguns diretores solicitaram a vitrine confeccionada para o troféu das campeãs para a inclusão de outros objetos oriundos da conquista do futebol profissional de homens, como o título da Libertadores da América de 2017. Todavia, após um longo diálogo, essa divergência foi superada e a equipe do museu conseguiu incluir o troféu do “Gauchão” de 2018 na exposição de longa duração (Figura 3). É importante destacar que, com todos esses movimentos e posturas, também ficou claro que as mulheres, além de enfrentarem um descaso constante no seu cotidiano para praticar o futebol, também passam por constantes tentativas de apagamento histórico de suas conquistas, como se estas fossem algo sem relevância.



Figura 3. Troféu do Campeonato Gaúcho de 2018. Fonte: Acervo Museu do Grêmio.
Fotografia de Luciano Amoretti.

Portanto, precisamos compreender que o silenciamento das memórias das mulheres parte de uma construção social e que esse problema se estende aos museus²⁴ e a outros lugares de memória, provocando uma sequência, em “divisões simbólicas dos sexos”²⁵. Também ficou

24 Michelle Perrot, “Práticas da memória feminina”, *Revista Traverse* 40 (1989): 18-27.

25 Perrot, “Práticas da memória feminina”, 19.

evidente que, se não houvesse mulheres na equipe para questionar essa decisão inicial, talvez o Museu do Grêmio não tivesse dado esse passo de incluir esse prêmio na mostra. São episódios como esse que evidenciam o quanto não existe neutralidade quando falamos em museus e exposições; trata-se de um espaço de poder, arena de disputas políticas constantes²⁶.

A partir dessa sequência de fatos e tomadas de decisões da equipe do museu, teve início um processo de busca na coleção de troféus que estavam localizados em um depósito na Arena, onde constam, aproximadamente, 3500 peças subdivididas em modalidades esportivas que o Grêmio já praticou, inclusive futebol de homens. Todos esses objetos estão aguardando a sua musealização, para que sejam devidamente tratados e possam ser comunicados, principalmente através de exposições. A sala do depósito é ampla, não possui estantes nem janelas, os troféus e taças estão todos acondicionados no pavimento, embalados em plástico bolha, para proteção, com uma etiqueta fixada na parte superior de cada item, identificando a modalidade esportiva à qual pertence. Foi nessa imensidão de artefatos que foram localizados os primeiros objetos que tinham como identificação fixada na embalagem de plástico bolha “futebol feminino”; portanto, a crença inicial era que ali estavam todos os prêmios do futebol de mulheres do Grêmio. A partir dessa ação específica, foi elaborado um primeiro arrolamento dessa coleção, com a finalidade de identificar os títulos da modalidade e associá-los aos troféus e aos documentos arquivísticos encontrados, pois essas informações foram imediatamente compartilhadas com as jornalistas do setor de comunicação. No entanto, devido ao cotidiano carregado de atividades e demandas diversas, a pesquisa foi sendo realizada paulatinamente e, como o museu ainda não possuía uma reserva técnica adequada, os troféus permaneceram no depósito aguardando o devido tratamento técnico.

Após esse primeiro movimento de prospecção para se entender o contexto geral dos artefatos disponíveis no acervo, houve uma pausa

26 Mário Chagas, *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade* (Chapecó: Argos, 2006).

na pesquisa, a qual foi retomada em 2020, desta vez apenas por parte d museóloga da instituição, que trabalhou de forma isolada, visto que ainda era o período de distanciamento social devido à pandemia de covid-19. Dessa forma, foi localizada uma documentação com descrição sequencial, elaborada pelas equipes anteriores ao Museu do Grêmio instalado na Arena, na qual descobriu-se que os troféus do futebol de mulheres estavam diluídos na vastidão do depósito. Ou seja, além dos troféus mapeados, como mencionámos anteriormente, havia muitos outros “perdidos” naquele local.

Dessa maneira, esse arrolamento dos objetos permitiu, através dos números dos troféus, sair em busca dos artefatos. Porém, essa documentação evidenciou outras dificuldades, como a falta de detalhes de cada item, pois só havia um número e o título do campeonato do qual adveio o prêmio. Essa condição de falta de documentação museológica afeta não apenas os museus de clubes, mas também inúmeras instituições brasileiras. É válido salientar que a documentação é uma das etapas mais importantes do processo de musealização, pois “isto se dá porque a musealização é mais do que a entrada de objetos em museus, quando são registrados em documentação museológica: ela é também um processo dinâmico e nunca acabado, nunca estático”²⁷. Logo, como explica a pesquisadora, cada movimento do objeto no museu, ou em outros museus, quando emprestados ou transferidos, por exemplo, deve ser documentado, ou seja, esse processo é dinâmico e vivo. Essa ação evidencia como os artefatos são compartilhados socialmente e correspondem à escrita da sua própria trajetória depois de adentrar o acervo de um museu.

Nesse contexto de diagnóstico, investigação e mapeamento, aos poucos os troféus foram sendo encontrados e identificados, e eram prontamente encaminhados para os procedimentos básicos de conservação preventiva (higienização, acondicionamento e armazenamento) quando chegavam na sala de processamento técnico. Podemos entender, como

27 Ana Lourdes Costa, Ivan Coelho Sá e Bruno Brulon Soares, “Uma construção biográfica do vestido de Maria Bonita: musealização, remusealização e gênero”, *Anais do Museu Histórico Nacional* 55 (2021): 12.

abordado por Bruno Brulon Soares²⁸, que esses foram passos para a musealização desses objetos que antes estavam em estado de indefinição e que, a partir da sua potência museal, aliada às ações de pesquisa museológica, culminaram na salvaguarda necessária, com base nas suas especificidades materiais, com procedimentos característicos do campo de atuação. Nessa perspectiva, os museus devem estar em constante processo de questionamento e reflexão sobre suas ações cotidianas nesse jogo das identidades em disputa, “a ação transformadora dos museus começa pela reflexão nova que eles fazem sobre si mesmos”²⁹. A autocrítica é necessária, pois, assim, esses lugares, ao se questionarem frequentemente, abrem espaço para um maior envolvimento e diálogo com seus públicos, numa perspectiva de crítica e avaliação institucional. Nessa conjuntura, a partir das premissas de Waldisa Guarnieri, o conceito de musealização deve ser compreendido para além das ações de comunicação museológica, afinal, a musealização:

acarreta uma valorização, uma ênfase sobre certos objetos. A musealização repousa em pesquisas prévias, na seleção dos objetos, na documentação, na direção, na administração, conservação e, eventualmente, na restauração. Essa musealização recobre, portanto, ações muito diferentes que dependem de domínios científicos muito diversos³⁰.

De início, já podemos notar que a musealização dos objetos é um movimento, uma ação contínua, fundamentada no ato da pesquisa permanente. É visível como todos esses pesquisadores trazem a pesquisa para pensar esses conceitos no âmbito da museologia. Ao considerar essa perspectiva, é importante enfatizar o pensamento que agrega a essa di-

28 Bruno Brulon Soares, “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”, *Revista Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-209.

29 Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, “A interdisciplinaridade em Museologia (1981)”, in *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*, org. Maria Cristina de Oliveira Bruno (São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010), 123-126.

30 Waldisa Rússio Camargo Guarnieri, “Presença dos museus no panorama político-científico-cultural (1989)”, in *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*, 125.

nâmica a atribuição de valor aos objetos como algo subjetivo/cognitivo conforme as escolhas dos sujeitos inseridos em um determinado grupo e, até mesmo, o olhar dos profissionais diante desses objetos³¹. Em consonância com essa reflexão, podemos destacar Bruno Brulon Soares³² que reitera: “Musealizar é materializar, é dar matéria ao pensamento, e produzir musealidade é uma prática política que implica a criação de uma significação positiva, nas vitrines dos museus e nas sociedades que os concebem,” Podemos conjecturar, a partir dessa afirmação, que os processos museais estão sempre em negociações e disputas, desde a entrada dos objetos no museu, sua classificação, sua conservação e sua escolha, ou não, para comporem a narrativa das exposições.

Nesse contexto específico da constituição de uma nova coleção no Museu do Grêmio, também convém salientar que os museus promovem, em certa medida, um processo de “restauração” desses vestígios ao voltarem a fazerem sentido para os públicos e grupos, por isso, conforme a pesquisadora, “eventualmente de «reciclagem» proposta a essa mesma sociedade que descartou esses bens, de modo a que recuperem suas funções primárias, secundárias, simbólicas e significativas, muitas vezes re-funcionalizadas”³³. Trazendo essas considerações para o caso analisado neste artigo, entendemos que houve esse processo de “re-introdução” da coleção de troféus de futebol de mulheres no cotidiano do museu. Outra pesquisadora que trabalha com um tema semelhante ao nosso é Ana Lourdes Costa, que problematiza, em sua dissertação, a construção biográfica do vestido de Maria Bonita no Museu Histórico Nacional (MHN), utilizando o conceito de “remusealização”, pois o vestido em questão passou por diferentes processos dentro do MHN, tendo sido quase descartado do acervo:

31 Ana Paula Rocha e Bruno Brulon Soares, “Discutindo a musealidade ou «em meio a tantos gases lacrimogênicos ficam calmos»”, *XXIV Encontro do ICOFOM LAM* (2018): 169-194.

32 Bruno Brulon Soares, “Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus”, *Anais do Museu Paulista* 28 (2020): 23.

33 Maria de Lourdes Parreira Horta, “O «link» (ou relação) das coisas com os objetos, com os sujeitos, com os documentos, com o museu e o que isso tudo quer dizer”, *Mouseion: Canoas* 19 (dez. 2014): 49.

A sala não apresentava condições para garantir a segurança dos objetos menores, como o vestido de acervo têxtil e, por isso, ainda mais frágil que outros tipos de objetos musealizados. Ao considerarmos que um objeto museológico precisa passar por cuidados como a conservação preventiva, que envolve um bom acondicionamento em ambiente próprio, podemos chegar à conclusão que o vestido de Maria Bonita, na sala 111, não passava pelos cuidados necessários para continuar sendo um objeto musealizado. Para além dessas questões, entendemos que os processos de musealização pelos quais passa um objeto musealizado são diversos e podem se conectar e influenciar outros processos presentes em museus, a exemplo de exposições, pesquisas, publicações, ou outras maneiras de participação na cadeia operatória de musealização. Por isso, quando ficou na sala 111 já não era mais passível de ser selecionado para comunicar, no Museu Histórico Nacional, a sua existência. Entretanto, quando foi identificado e retirado da referida sala, voltou a fazer parte dessas possibilidades de musealização. Ou seja, quando retomou seu *status* de objeto musealizado, foi remusealizado, o que inclui o fato de voltar a receber os cuidados de conservação, necessários a um objeto têxtil, e passou a fazer parte, em diferentes momentos, de duas exposições de longa duração³⁴.

Nessa conjuntura, as abordagens de observação empírica são úteis para a construção do campo da museologia, auxiliando na percepção da quase intangível musealidade, que confere valor simbólico aos objetos. Essa valoração integra o processo de musealização desde o princípio, uma concepção que estará presente em todo o sistema de pesquisa envolvido do início ao fim desses procedimentos museológicos e museográficos. Percebemos, no relato da pesquisadora, que os objetos, sem contexto, perdem o valor

34 Ana Lourdes de Aguiar Costa, “Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero” (Dissertação de mestrado, UNIRIO/MAST, 2021), 17.

documental. Sobre isso, ela acrescenta: “O que estou dizendo é que musealizar ou remusealizar são processos sempre imbuídos de valores”³⁵.

A partir dessa linha de trabalho, dentro de uma cadeia operatória prática e teórica da museologia, a equipe compreendeu a necessidade de agregar mais informações e novos objetos para a coleção e, por isso, logo houve a retomada do projeto “Narrando Histórias”, visando estabelecer diálogos diretos com as atletas e ex-atletas do Grêmio.

Nesse processo, entram em cena duas ex-atletas que trouxeram outros elementos para consolidar o trabalho desenvolvido pela equipe do museu, que foram Karina Balestra e Marianita Nascimento. Karina Balestra, a artilheira com mais gols da história recente do Grêmio, foi inserida no time com a reativação do Departamento de Futebol Feminino em 2017 e atuou pelo clube até 2020, quando se aposentou. Ela foi uma das atletas que colaborou com o pedido de doação de objetos pessoais para a composição de mais itens para a coleção em processo de criação, pois até aquele momento tínhamos apenas os troféus da modalidade. Nesse sentido, em novembro de 2020, Karina efetuou uma significativa doação ao Museu do Grêmio de dois objetos do seu acervo pessoal, uma chuteira e uma braçadeira (Figura 4).



Figura 4. Detalhes dos objetos de Karina Balestra, 2020.
Fonte: Acervo do Museu do Grêmio. Fotografia: Sibelle Barbosa da Silva.

35 Costa, Sá e Soares, “Uma construção biográfica do vestido de Maria Bonita”, 18.

Aproveitando a sua presença na instituição, foi realizada uma entrevista com dezessete perguntas pré-definidas, a fim de agregar mais informações sobre sua trajetória profissional e sobre os objetos recém-doados. As informações biográficas da atleta são importantes, pois o primeiro passo para uma pesquisa de futebol de mulheres é buscar entender quem são esses sujeitos que atuaram profissionalmente pelo clube e como esse trabalho obteve reconhecimento em outras etapas da sua vida. Os museus de clubes sistematizam os dados sobre os atletas do futebol de homens, mas raramente o mesmo tratamento é realizado com o futebol de mulheres. Existe a falta dos nomes completos, apelidos de jogo, período de atuação, clube anterior e posterior da atleta, ou seja, existe uma lacuna na catalogação de dados da jogadora. Vale ressaltar que essas informações são importantes para agregar na documentação museológica desses objetos³⁶. A interlocução com a atleta beneficiou não apenas o projeto de história oral do Museu do Grêmio, bem como contribuiu para a contextualização da história dos objetos doados e as relações afetivas que ela estabeleceu com cada um dos artefatos ao longo de sua construção biográfica. Outro ponto interessante é que a ex-atleta, ao doar seus objetos, depositou no museu a confiança de que seus pertences seriam preservados adequadamente, além de manifestar o desejo de reencontrar os objetos em futuras exposições organizadas pelo Museu do Grêmio.

A relevância dessa doação foi além do esperado, pois, a partir dessa aproximação com a atleta, foram identificadas as lacunas que deveríamos preencher a longo prazo, particularmente no acervo tridimensional, que ainda carece de objetos. Nas palavras de José Neves Bittencourt (2005), sobre como é importante a pesquisa prévia dos objetos nas coleções, com a finalidade de entender quais lacunas se apresentam nos acervos, ele afirma que:

36 Ao dialogarmos com Karina, ela nos relatou que nasceu na cidade de Cachoeirinha (RS), em 1982, aos 14 anos ingressou na escolinha do Sport Club Internacional e logo passou a compor o time profissional com 15 anos, onde conquistou títulos. Foi convocada para a Seleção Brasileira em 2001 e em 2003 foi campeã dos Jogos Pan-Americanos realizados na República Dominicana, jogou ao lado de Formiga, Cristiane e Marta. Atuou ainda em grandes clubes como o Corinthians e o Ferroviária em São Paulo. Sua carreira internacional ocorreu em um clube sul-coreano entre os anos de 2010 e 2013.

Qualquer recolhimento implica em uma sistemática: identificação, contato, registro, tratamento técnico. Mas digamos de outra forma: algum doador contata a instituição, oferece o objeto, a instituição o aceita, registra, dá um mínimo tratamento de informação (o que nem sempre é possível, dependendo das condições de incorporação) e o deixa lá dentro. Esse é o recolhedor passivo. A instituição museológica assume a postura de não apenas ser procurada, eventualmente, por eventuais doadores, como também de não exercer a menor crítica sobre o objeto que está sendo oferecido. Apenas o aceita³⁷.

Essas observações levantadas pelo pesquisador são importantes, ao passo que esse comportamento é normalizado nos museus de clubes, ou seja, a falta de contexto histórico e simbólico sobre os objetos aceitos acaba por suscitar a perda de informações e/ou extravio/perda de acesso físico do objeto/documento dentro do próprio acervo, ocasionando, assim, sua conseqüente dissociação³⁸. Desse modo, a pesquisa museológica, no Museu do Grêmio, está sendo conduzida através do cruzamento de dados entre os documentos arquivísticos e museológicos, oferecendo resultados satisfatórios, com o acréscimo de informações aos objetos e coleções que antes tinham apenas uma identificação parcial. Nesse sentido, entendemos a ação da pesquisa museológica como um estímulo propulsor do processo de musealização, fazendo essa cadeia de atividades estar sempre em movimento. Nessa perspectiva, “a musealização não faz a comunicação museológica enfatizando determinados objetos, pelo contrário, repousa sobre a pesquisa prévia, a seleção dos objetos em si, na documentação, gestão, administração, conservação e eventualmente no restauro”³⁹.

37 José Neves Bittencourt, “A pesquisa como cultura institucional: objetos, política, aquisição e identidades”, in *Museu Instituição de Pesquisa* (Rio de Janeiro, RJ: MAST, 2005), 42.

38 Renata Cardozo Padilha, *Documentação museológica e gestão de acervo* (Florianópolis: FCC, 2014).

39 Vânia Maria Siqueira e Tereza Cristina Scheiner, “Museu, musealidade e musealização: termos em construção e expansão”, *Documentos de trabalho do 21º Encontro Regional do ICO-FOM LAM 2012* (nov. 2012): 65.

Após esses movimentos de pré-organização da coleção e retomada das entrevistas, foi possível avançar para a pesquisa, adensando o *corpus* documental museológico com a documentação arquivística do museu, à procura de vestígios nas clípagens de 1983, a fim de identificar se de fato existiu um time de futebol de mulheres no Grêmio naquela época. Surpreendentemente, mesmo com poucas reportagens, foram identificados alguns nomes e informações das semifinais e finais entre Grêmio e Internacional pelo Campeonato Gaúcho de 1983, o primeiro campeonato organizado oficialmente no Rio Grande do Sul. O interessante é que nem sempre essas matérias aparecem no espaço reservado aos esportes, mas em breves notas e em informações gerais. Por isso, é fundamental realizar a pesquisa em todas as páginas do jornal, pois algumas matérias podem estar localizadas em outras seções. Cabe mencionar que essa frequência de pesquisa detalhada, até então, era apenas dada ao futebol profissional de homens.

Após o contato com a pesquisa em jornais de 1983, a equipe do museu foi apresentada à diretora regional consular de São Paulo, Andrea Ladvig, que trabalhava voluntariamente no clube pelo reconhecimento e por melhores condições de prática do futebol de mulheres no Grêmio. Através da mediação de Andrea, consolidou-se a oportunidade de realizar uma entrevista preliminar, em abril de 2021, com uma das pioneiras do Grêmio, Marianita da Silva Nascimento (Figura 5). A partir da entrevista, ficou ainda mais evidente a história de vida singular dessa ex-atleta e suas emoções sobre esse capítulo de sua trajetória⁴⁰. Por meio da iniciativa do museu e da colaboração intensa da atleta, foi possível compreender não só aspectos de sua biografia, mas também

40 Em seu primeiro relato, Marianita Nascimento revelou que nasceu na cidade de Porto Alegre (RS) em 1960. Quando criança, foi inspirada pelo irmão mais velho para jogar futebol, Deco Nascimento, que atualmente é conselheiro do Grêmio, assim como o pai deles, Aymoré Nascimento, que atuou como jurista em Porto Alegre. Marianita iniciou sua carreira no futebol ainda jogando de forma amadora e treinando nos campos do Parque Marinha do Brasil. Ela foi responsável por fundar a primeira equipe no Grêmio em 1980 e a equipe de 1983, obtendo uma sala para preparar os treinos e depositar seus pertences e os das suas companheiras de time. As condições para jogar eram precárias, mas nada disso fez Marianita desistir do seu sonho de praticar futebol. Ela e outras atletas foram as pioneiras que abriram espaço para que atualmente as mulheres tenham acesso à modalidade, prática ainda muito invisibilizada, assim como as histórias dessas mulheres tão importantes.

como a modalidade teve início no Grêmio. Ela corrigiu nomes, posições das atletas que saíram incorretas nas matérias jornalísticas, dificuldades, desafios e citou os presidentes da agremiação que as apoiaram para que a equipe pudesse treinar. Marianita destacou, também, o nome de um vereador de Porto Alegre que a ajudou nesse processo político pela regulamentação da profissão, Valdir Fraga. Vale lembrar que, na época em que Marianita jogava, no final dos anos de 1970, a modalidade não era oficialmente reconhecida no Brasil e, como as jogadoras não tinham direitos trabalhistas nem acesso a competições oficiais, ela se destacou como uma das vozes que se levantaram em defesa do regulamento da modalidade, lutando por melhores condições para as atletas de sua equipe e, conseqüentemente, dos times do Brasil. Portanto, devido aos esforços de Marianita e de inúmeras outras atletas de todas as regiões do Brasil, o futebol de mulheres no país foi finalmente regulamentado em 1983, permitindo, assim, que jogadoras fossem registradas e pudessem participar de competições oficiais.



Figura 5. Recorte do Jornal *Zero Hora* de 1983 com destaque para uma imagem de Marianita. Fonte: Acervo do Museu do Grêmio. *Zero Hora*, domingo, 10 de julho de 1983, p. 56.

Todavia, Marianita não seguiu a sua carreira como atleta de futebol de mulheres em 1983. Devido às mudanças em sua vida profissional, ela se tornou treinadora de meninos, afastando-se do futebol de mulheres. Portanto, seu retorno ao cotidiano do Grêmio, ao restabelecer esse contato através do Museu, trouxe à tona inúmeras memórias individuais e coletivas

que agregaram novos significados ao acervo e ao próprio Museu do Grêmio. É importante ressaltar que Marianita não guardou fotografias ou objetos da época em que foi jogadora, mas isso não a impediu de sentir o desejo de doar algo seu para o Museu. Assim, em setembro de 2022, após uma noite singular para ela e para todas as mulheres gremistas, na qual foi a primeira ex-atleta a proferir um discurso de abertura das festividades de aniversário da agremiação diante dos membros do Conselho Deliberativo do Grêmio, Marianita fez sua primeira doação ao Museu do Grêmio. Na ocasião, entregou à equipe uma camiseta personalizada do seu acervo pessoal (Figura 6).



Figura 6. Marianita realizando a doação de sua camiseta ao museu (2022).
Fonte: Acervo do Museu do Grêmio – Flickr do Grêmio. Fotografia: Morgana Schuh.

A peça não fez parte da sua história na década de 1980, mas a ex-atleta viu nesse ato simbólico o marco de seu retorno ao clube. É interessante observar que a ação de doar sua camiseta ao museu vai além de entregar uma peça de vestuário que pertenceu à ex-atleta, trata-se, também, de um símbolo da luta das mulheres por espaço no futebol, um esporte historicamente dominado por homens. Tal fato nos remete à reflexão de Peter Stallybrass⁴¹ sobre o papel simbólico das roupas em nossas vidas. Para o autor, “as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais”.

41 Peter Stallybrass, *O casaco de Marr: roupa, memória e dor* (São Paulo: Editora Autêntica, 2004), 38.

Essa camiseta, um elemento da cultura material que carrega um significado imaterial, não pelo uso ou pela materialidade em si, mas por ser um objeto simbólico, capaz de estabelecer conexões entre passado, presente e futuro, foi doada ao museu com o objetivo de documentar um momento, perpetuar uma narrativa pessoal e preservar histórias de vida repletas de significados e de camadas simbólicas. Depois de receber a doação do objeto, o passo seguinte foi a aplicação dos procedimentos museográficos à peça, desde a coleta de dados básicos e conservação preventiva até sua inclusão na exposição de longa duração, ao lado de outros objetos da mesma coleção. Em seguida, ao término do tratamento técnico da peça, a equipe projetou a entrada da camiseta na exposição, após a data de aniversário de Marianita, em novembro de 2022. Para tanto, foi solicitado seu autógrafo na camiseta, prática comum para todos os objetos desta tipologia, para posterior inclusão do objeto na exposição de longa duração. Nessa conjuntura, a comunicação museológica, parte importante do processo de musealização, foi efetivada e continua acontecendo. Esses movimentos só foram possíveis mediante a compreensão do necessário diálogo com as protagonistas da história do clube e sua sensibilização e engajamento com o museu através de uma perspectiva colaborativa de pensar e fazer museologia no mundo contemporâneo.

3 – Desdobramentos da musealização: ações colaborativas para um museu contemporâneo

Ao refletir sobre as ações museológicas e museográficas desenvolvidas até o momento e sobre as perspectivas futuras de um museu de clube que busca contemplar outras narrativas de forma colaborativa, é importante destacar a atenção necessária a cada etapa do processo de musealização dos objetos que deve manter-se ativo e dinâmico. Nessa linha, as ações de pesquisa museológica evidenciam o seu potencial para a consolidação da criação da Coleção do Futebol de Mulheres. Ao promover uma aproximação direta com os documentos arquivísticos, bibliográficos e museológicos do Grêmio, foi possível descobrir várias atletas, gestoras e torcedoras que também fizeram parte da história do

clube. Nesse sentido, o projeto foi ampliado, adquirindo novos contornos que deram origem a um eixo de pesquisa denominado “Mulheres no Grêmio” (2022) subdividido, inicialmente, em três linhas de investigação: atletas, dirigentes e torcedoras. Recentemente, a equipe incluiu a linha voltada para as funcionárias, que contempla as memórias de inúmeras colaboradoras que narram a sua participação na construção administrativa do clube.

É significativo analisar o processo de musealização de uma coleção específica, voltada ao futebol de mulheres, como um ato de quebra de paradigmas até então produzidos pela instituição. A inserção do primeiro troféu na exposição de longa duração do Museu do Grêmio, após argumentações e negociações, consolida-se como um primeiro indício de subversão da ordem estabelecida, ou seja, uma tentativa de romper com uma história oficial contada por homens, que destaca outros homens como heróis, trazendo seus objetos e seus dados estatísticos que privilegiam sempre suas conquistas⁴². Nessa lógica, a partir da inclusão da pauta das mulheres na narrativa da exposição, mesmo que ainda seguindo moldes celebrativos de conquistas, foi possível estabelecer outros diálogos e conexões entre museu e público, abrindo espaço para novas formas de contar a história, que vão além de resultados e troféus, revelando também as resistências, lutas e invisibilidades das atletas mulheres.

Nessa perspectiva, um movimento que merece destaque, originado de projetos específicos do Museu do Grêmio, é o reconhecimento que o clube tem dado gradativamente às atletas pioneiras, especialmente à primeira capitã e fundadora do primeiro time de mulheres do Grêmio (1980), Marianita da Silva Nascimento. Ela foi a primeira mulher, após cento e dezenove anos de história, a proferir um discurso de abertura da solenidade de aniversário do Grêmio perante os integrantes do Conselho Deliberativo do Clube. Com seu retorno ao cotidiano da agremiação, a ex-atleta vem conquistando cada vez mais espaço, sendo convidada para campanhas de combate ao racismo, já que, como mulher negra, ela

42 Hilário Franco Júnior, “Futebol, sociedade, cultura: apontamentos a título de conclusão”, in *Futebol, objeto das ciências humanas*, org. Flavio de Campos e Daniela Alfonsi (São Paulo: Leya, 2014), 366-383.

é um símbolo de resistência numa época em que o futebol feminino sequer era permitido. Nesse sentido, Marianita tem se firmado como uma figura inspiradora e como uma liderança para as atletas mais jovens.

Em 2023, na semana de festividades de comemoração do aniversário do Grêmio, o futebol de mulheres foi citado nos discursos do então presidente Alberto Guerra, culminando com a inclusão da fotografia do primeiro time de mulheres do clube nos *banners* festivos posicionados em lugar de destaque ao redor do estádio. Essa ação, que pode parecer modesta, é, na verdade, significativa, pois, até pouco tempo atrás, algo dessa relevância não aconteceria, devido ao desconhecimento interno sobre as atletas do passado gremista. Ainda no mesmo ano, em novembro, Marianita assume, ao lado de Karina Balestra (Figura 7), a direção do Departamento de Futebol Feminino, fato também inédito na história do clube, com duas mulheres liderando o setor.



Figura 7. Marianita Nascimento e Karina Balestra assumindo a direção do Departamento de Futebol Feminino em 2023. Fonte: Acervo do Museu do Grêmio – Flickr do Grêmio. Fotografia: Morgana Schuh.

Alguns dias após esse acontecimento histórico na trajetória do futebol de mulheres do clube, foi organizado um evento pelo museu e pelo Departamento de Marketing, voltado às pioneiras do primeiro time de 1983. Elas foram homenageadas antes de um dos jogos mais importantes do ano. Com a Arena do Grêmio lotada, elas foram aclamadas

pela torcida, com seus nomes divulgados e anunciados no telão do estádio. Cada uma delas recebeu das mãos do presidente uma camiseta personalizada com seus nomes fixados no verso da peça. Em seguida, assistiram à partida entre Grêmio x Corinthians da Tribuna de Honra dos conselheiros do clube. No mesmo dia, algumas delas, como Dione Webber, Márcia Macalão e Sílvia Fattori, visitaram o museu (Figura 8) e conheceram mais detalhes da pesquisa desenvolvida pela equipe do espaço museológico.



Figura 8. Visita ao museu das pioneiras Dione (esquerda) e Sílvia (meio) e Márcia (na direita). Fonte: Acervo do Museu do Grêmio. Fotografias: Sibelle Barbosa da Silva.

Por fim, esse episódio despertou novas conexões, afetos e reencontros para as ex-atletas, seus familiares e a equipe técnica do museu. Para a torcida, a ação é importante, pois devolve a essas as mulheres o protagonismo, movimento endossado pelo clube, o que é significativo, já que simbolicamente reforça, no imaginário das torcidas, que essas ex-atletas também fazem parte da história clubística. Ainda sobre a homenagem, o evento obteve um destaque importante na mídia nacional como a página Dibradoras, que compartilhou o vídeo realizado pela comunicação do Grêmio. A filmagem alcançou quase 56 mil visualizações⁴³ em 24 horas, algo impressionante para um clube do Sul do Brasil.

43 Dibradoras, “Reconhecimento”, Instagram Reels, 14 de novembro de 2023, <https://www.instagram.com/p/Czo-tIkPIDX/>.

Uma ação que teve início recentemente no clube, e que agrega muitos sentidos ao processo de musealização vivo e dinâmico da coleção de futebol de mulheres, é a inclusão, através das diretoras do Departamento, Marianita e Karina, de um procedimento interno do setor para as novas atletas que, acompanhadas das veteranas, realizam visitas ao museu e conhecem o projeto de pesquisa da instituição com o objetivo de compreenderem como ocorre o trabalho de bastidores da instituição e, sobretudo, as escolhas e as novas perspectivas para os objetos que integram as exposições (Figura 9).



Figura 9. A atleta Daniela Ortolan observando os objetos que estavam na reserva técnica do Museu do Grêmio em 2024. Fonte: Acervo do Museu do Grêmio – *Flickr* do Grêmio. Fotografia: Morgana Schuh.

Nesse contexto, podemos dizer que o movimento de musealização, sobretudo no campo da pesquisa museológica, tem repercutido para além do espaço do museu e vem assumindo lugares entre a torcida gremista e a agremiação. Atualmente, a Coleção de Futebol de Mulheres reúne trinta e cinco troféus, uma chuteira, uma braçadeira, cinco camisetas, quatro medalhas e três quadros. Ela continua em expansão conforme mais prêmios são conquistados e novos objetos de acervos pessoais e familiares são doados.

A exposição de longa duração, que iniciou esse processo de apresentação/reflexão sobre o futebol de mulheres com apenas um objeto,

o troféu de campeãs do Campeonato Gaúcho de 2018, passou a exibir cinco peças na vitrine destaque da entrada do museu. São notáveis as diferentes interações com os visitantes por meio das ações de mediação no espaço expositivo, interlocuções e questionamentos diversos que possibilitam transformar esses artefatos em objetos de diálogo⁴⁴.

Com base nessa experiência museológica colaborativa vivenciada no Museu do Grêmio, este estudo de caso levanta uma importante questão: os museus de clubes de futebol, lugares que podem ser considerados tradicionais, também conseguem desenvolver e realizar ações em diálogo com seus públicos e propor o debate de temas e problemas contemporâneos. É notável como uma equipe composta por profissionais especializados, com capacidade técnica e científica, pode identificar silenciamentos e ausências no âmbito dos acervos. A partir dessas iniciativas, buscou-se agregar as histórias do futebol de mulheres no Grêmio, propondo novas formas de pensar e compreender o passado no tempo presente, com perspectivas voltadas para o futuro.

Certamente, outros movimentos de cunho decolonial ainda são necessários. No entanto, trata-se de um “pontapé inicial” que visa, sobretudo, não reproduzir os mesmos discursos que definem as histórias do futebol de homens. Nesse processo, que segue ativo, almeja-se evidenciar o papel social do museu como agente de transformação social, para além do seu espaço físico, ampliando as vozes das mulheres atletas e garantindo suas presenças em lugares de protagonismo, tanto dentro quanto fora do clube. Portanto, vale destacar que se considera, a médio e longo prazo, ampliar as ações com a Coleção de Futebol de Mulheres e abrir espaço para incluir outras temáticas que precisam de debate no museu, como os casos de racismo, homofobia e gentrificação no entorno e no interior do estádio.

Em síntese, o exercício de escuta com os públicos e a participação ativa e respeitosa das atletas são essenciais para dar seguimento aos projetos que evidenciam a função do Museu do Grêmio e dos museus na

44 Maria Cristina Oliveira Bruno, “Museus de empresa: princípios, problemas e perspectivas”, *Cadernos de Sociomuseologia* 10 (1997): 43-46.

contemporaneidade. É possível afirmar que as ações específicas voltadas à criação de uma determinada coleção têm promovido uma relação simbólica desses objetos com os públicos, como a percepção da inclusão das mulheres nesse espaço museológico como protagonistas de suas histórias, tendo como mediador o museu e suas interlocutoras, de forma a garantir um movimento de reparação histórica no âmbito da própria trajetória do clube. Nesse sentido, o Museu do Grêmio se apresenta como um espaço voltado para as memórias do esporte, que tem buscado exercer de forma ativa e dinâmica seu papel cultural e político na sociedade e que pretende dar continuidade aos seus projetos, visando fortalecer esse processo de cidadania e representatividade em parceria com seus públicos, de maneira cada vez mais diversificada e plural.

BIBLIOGRAFIA

Alberti, Verena. *Ouvir contar: textos em História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

Alfonsi, Daniela. “Réplicas originais: um estudo sobre futebol nos museus”. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2017.

Alfonsi, Daniela, e Clara Azevedo. “A patrimonialização do futebol: notas sobre o Museu do Futebol”. *Revista de História* 163 (jul.-dez. 2010): 275-292.

Bittencourt, José Neves. “A pesquisa como cultura institucional: objetos, política, aquisição e identidades”. In *Museu Instituição de Pesquisa*, editado por MAST, 37-50. Rio de Janeiro: MAST, 2005.

Bonnot, Thierry. “Itinerário biográfico de uma garrafa de sidra”. In *Museus e patrimônio: experiências e devires*, organizado por Manuelina Maria Duarte Cândido e Carolina Ruoso, 121-151. Recife: Fundação Joaquim Nabuco e Editora Massangana, 2015.

Bordin, Raimundo. *A verdadeira história do Grêmio: complementos & suplementos*. Porto Alegre: Grêmio, 2000.

Bruno, Maria Cristina Oliveira. “Museus de empresa: princípios, problemas e perspectivas”. *Cadernos de Sociomuseologia* 10 (1997): 43-46.

Chagas, Mário. “Museu: coisa velha, coisa antiga”. *Cadernos de Pesquisa* (1987): 1-20.

Chagas, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

Costa, Ana Lourdes de Aguiar. “Biografando o vestido de Maria Bonita do Museu Histórico Nacional: musealização e questões de gênero”. Dissertação de mestrado, UNIRIO/MAST, 2021.

Costa, Ana Lourdes de Aguiar, Ivan Coelho Sá, e Bruno Brulon Soares. “Uma construção biográfica do vestido de Maria Bonita: musealização, remusealização e gênero”. *Anais do Museu Histórico Nacional* 55 (2021): 1-27.

Cury, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

Cury, Marília Xavier. “Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade museália, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena”. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília* 9, n.º 17 (2020): 129-146.

Cury, Marília Xavier. “Narrativas museográficas e autorrepresentação indígena: a museologia colaborativa em construção”. *Revista de Antropologia del Museo de Entre Ríos* 7, n.º 2 (2022): 73-82.

Damo, Arlei Sander. “Do dom à profissão: uma etnografia do futebol de espetáculo a partir da formação de jogadores no Brasil e na França”. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

Dibradoras. “Reconhecimento”. Instagram Reels, 14 de novembro de 2023. <https://www.instagram.com/p/Czo-tIkPIDX/>.

Franco Júnior, Hilário. “Futebol, sociedade, cultura: apontamentos a título de conclusão”. In *Futebol, objeto das ciências humanas*, organizado por Flavio de Campos e Daniela Alfonsi, 366-383. São Paulo: Leya, 2014.

Grêmio Foot-ball Porto Alegrense. *Estatuto Social do Grêmio Foot-ball Porto Alegrense*. Porto Alegre: Grêmio Foot-ball Porto Alegrense, 2020.

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo. “A interdisciplinaridade em Museologia (1981)”. In *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*, organizado por Maria Cristina de Oliveira Bruno, 123-126. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo. “Presença dos museus no panorama político-científico-cultural (1989)”. In *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*, organizado por Maria Cristina de Oliveira Bruno, 195-202. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

Horta, Maria de Lourdes Parreira. “O «link» (ou relação) das coisas com os objetos, com os sujeitos, com os documentos, com o museu e o que isso tudo quer dizer”. *Mouseion: Canoas* 19 (2014): 43-52.

Kopytoff, Igor. “A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo”. In *A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural*, editado por Arjun Appadurai, 89-121. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

Mascarenhas, Gilmar. “Encontros e desencontros na cidade: a reinvenção do estádio de futebol”. In *Futebol, linguagem, artes, cultura e lazer*, organizado por Elcio Cornelsen, Günther Augustin e Silvio Ricardo da Silva, volume 2, 77-96. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2017.

Maugez, Lucille, e Agnès Clerc-Renaud. “Uma experiência da museologia colaborativa: reflexões sobre as coleções etnográficas e a noção de museu”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 10, n.º 19 (2021): 140-162.

Museu da UFRGS. “Mulheres na REMAM: diálogo entre Silvana Goellner e Daniela Pavaní”. Youtube, 11 de março de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=qfVklwPFSKw>.

Nery, Olivia Silva. “Objetos: pontes de memória, passado e presente”. In *Objetos, memória e identidade: os objetos biográficos de Lyuba Duprat*, 23-45. Rio Grande: Editora da FURG, 2020.

Padilha, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014.

Perrot, Michelle. “Práticas da memória feminina”. *Revista Traverse* 40 (1989): 18-27.

Rocha, Ana Paula, e Bruno Brulon Soares. “Discutindo a musealidade ou «em meio a tantos gases lacrimogênicos ficam calmos»”. *XXIV Encontro do ICOFOM LAM* (2018): 169-194.

Russi, Adriana, e Regina Abreu. “Museologia Colaborativa: diferentes processos nas relações entre antropólogos, coleções etnográficas e povos indígenas”. *Horizontes Antropológicos* 25, n.º 53 (2019): 17-46.

Silva, Sibelle Barbosa. “A presença do futebol de mulheres no Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt: a musealização de uma coleção”. Dissertação de metrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

Siqueira, Vânia Maria, e Tereza Cristina Scheiner. “Museu, musealidade e musealização: termos em construção e expansão”. *Documentos de trabalho do 21º Encontro Regional do ICOFOM LAM 2012* (2012): 52-66.

Soares, Bruno Brulon. “Passagens da museologia: a musealização como caminho”. *Revista Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-209.

Soares, Bruno Brulon. “Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus”. *Anais do Museu Paulista* 28 (2020): 1-30.

Sallybrass, Peter. *O casaco de Marx: roupa, memória e dor*. São Paulo: Editora Autêntica, 2008.

Vergès, Françoise. *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

Referência para citação:

Silva, Sibelle Barbosa da, e Vanessa Barrozo Teixeira Aquino. “A coleção de futebol de mulheres do Museu do Grêmio – Hermínio Bittencourt (Porto Alegre, RS): quando a musealização proporciona experiências colaborativas”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 149-183. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.35918>.

**Nina Vieira, Raquel Janeirinho,
Rui Venâncio e Cristina Brito**

**“A casa da minha avó”. Uma exposição colaborativa
sobre a história das baleias em Atouguia da Baleia**

Em Atouguia da Baleia, antigo porto medieval hoje a 5 km do mar, encontram-se com intrigante regularidade ossos de cetáceos nas casas das avós. Na exposição “A Baleia em Atouguia” resgataram-se histórias da população de Peniche, e muito concretamente da vila da Atouguia, com a baleia e a baleação. A exposição foi inaugurada em março de 2023 no CIAB – Centro Interpretativo de Atouguia da Baleia (integrado na Rede Museológica do Município de Peniche), numa curadoria partilhada entre o Município e o CHAM – Centro de Humanidades (NOVA FCSH), com apoio científico do projeto ERC 4-OCEANS. Nesta iniciativa foram aplicadas estratégias museológicas participativas e técnicas colaborativas de cariz interdisciplinar. Este processo chamou a comunidade a atuar como produtora de conhecimento e como inventariante e contribui, assim, para uma gestão mais eficaz do património local, fomentando a recuperação da memória coletiva e a salvaguarda do património cultural e natural.

Palavras-chave: processo participativo; património cultural e natural; baleação; história ambiental marinha.

**“My Grandmother’s House”. A Collaborative Exhibition
on the History of Whales in Atouguia da Baleia**

In Atouguia da Baleia, a former medieval port now 5 km from the sea, cetacean bones can be found with intriguing regularity in grandmothers’ houses. The exhibition “A Baleia em Atouguia” rescued stories of the people of Peniche, and specifically the town of Atouguia, to the whale and whaling. The exhibition was inaugurated in March 2023 at CIAB - Interpretive Center of Atouguia da Baleia (part of the Museum Network of the Municipality of Peniche), curated by the Municipality and CHAM – Centre for the Humanities (NOVA FCSH), with scientific support from the ERC 4-OCEANS. Participatory museum strategies and collaborative and interdisciplinary techniques were applied in a process that called on the community to act as a producer of knowledge and as an inventory-taker, contributing to more effective management of local heritage, fostering the recovery of collective memory and the safeguarding of cultural and natural heritage.

Keywords: participatory process; cultural and natural heritage; whaling; marine environmental history.





“A casa da minha avó”. Uma exposição colaborativa sobre a história das baleias em Atouguia da Baleia

Nina Vieira, Raquel Janeirinho,
Rui Venâncio e Cristina Brito*

A baleia na toponímia e na história da vila de Atouguia

Não se sabe ao certo quando é que a expressão “da Baleia” terá sido introduzida no topónimo de Atouguia. Em *Portugal: Diccionario historico...*, obra de 1904, pode ler-se que “ficou-se chamando Athouguia da Baleia desde 1526, pelo facto de ter dado á costa no dia 11 de fevereiro d’esse anno, uma baleia de 20 metros de comprimento”¹. De facto, este arrojamento de uma grande baleia na praia da Areia Branca (atual concelho da Lourinhã, a sul de Peniche) tem perpetuado a associação entre o animal e o nome da vila, tanto na historiografia² como na tradição oral da região. A descrição do evento conta:

Chama-se commummente Atouguia da Balea por differença de outra terra do mesmo nome em o termo de Alen-

* Nina Vieira (nina.vieira@fcs.unl.pt).  <https://orcid.org/0000-0002-6280-9951>. CHAM – Centro de Humanidades, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa, Av. Berna 26 C, 1069-061, Lisboa, Portugal; Raquel Janeirinho (museu@cm-peniche.pt).  <https://orcid.org/0000-0002-8589-9320>. CMP – Câmara Municipal de Peniche, Largo do Município, 2520-239, Peniche; Rui Venâncio (rui.venancio@cm-peniche.pt)  <https://orcid.org/0009-0003-7299-2512>. CMP – Câmara Municipal de Peniche; Cristina Brito (cbrito@fcs.unl.pt).  <https://orcid.org/0000-0001-7895-0784>. CHAM – Centro de Humanidades. Artigo original: 30-04-2024; artigo revisto: 7-08-2024; aceite para publicação: 18-11-2024.

1 Esteves Pereira e Guilherme Rodrigues, *Portugal: diccionario historico, chorographico, heraldico, biographico, bibliographico, numismatico e artistico*. Vol I-A (Lisboa: João Romano Torres, 1904), 855.

2 Por exemplo, em Mário Baptista Pereira, *Atouguia da Baleia, seus forais, seus termos. Lembrando o passado* (Atouguia da Baleia: Junta de Freguesia de Atouguia da Baleia, 2006), 129.

quer, ou pelo muyto deste pescado monstruoso que vive naqueles mares. Hũa deu à costa no anno de 1526. no lugar, & sitio aonde chamão a Area brãca, a qual tinha de comprimento trinta covados, (assi o achamos escrito) [Memorial da Prov. dos Algarves l.2.c.9.] & a corpulência fazia vulto de hum navio de oytenta toneladas. A espadana da cauda tinha vinte palmos de largura, & na bocca lhe cabião dous homens de pé, & muy o à sua vôtade³.

A baleia está associada aos mitos fundadores da vila, novamente através da lenda relacionada com uma baleia de grandes dimensões cujas costelas teriam sido utilizadas para a construção do telhado da Igreja Matriz de S. Leonardo de Atouguia da Baleia⁴, o que justificaria também a integração do complemento “da Baleia” na toponímia local⁵. Intervenções profundas de requalificação desta igreja medieval, na segunda metade do século XX (c. 1978-1982), não revelaram quaisquer evidências de ossos de baleia na sua estrutura⁶. Existe, efetivamente, um osso com cerca de 4,70 metros de comprimento – tradicionalmente referido como costela, mas que se trata de uma mandíbula – que se encontra na Igreja de S. Leonardo, encostado ao alto à parede de entrada, proveniente de Peniche. Hoje em exposição no interior, até há quatro décadas encontrava-se no exterior da igreja, junto à sacristia, sendo inclusivamente utilizado como balancé pelas crianças que frequentavam a catequese, conforme nos contam habitantes da vila.

Independentemente da fidelidade destas histórias, elas são de particular pertinência porque, passadas de geração em geração, demonstram a importância simbólica e cultural da baleia como elemento funda-

3 Fernando Soledade, *Historia serafica cronológica da ordem de S. Francisco da Província de Portugal*. Tomo III (Lisboa: Na Officina de Manoel Joseph Lopes Ferreyra, 1705), 78.

4 A Igreja Matriz de S. Leonardo é um imóvel classificado como monumento nacional. De transição românico-gótica, a sua edificação parece datar do início do século XIV.

5 Por vezes, estes relatos do arrojamento e da utilização de ossos na edificação da igreja surgem de forma independente, ainda que sejam integrados complementarmente na perpetuação da história oral sobre o topónimo da vila.

6 Estruturalmente, também seria improvável que a costela da baleia tivesse a capacidade de suportar o telhado do imóvel.

dor desta comunidade, presente na memória coletiva e na história oral e, certamente, com fundamento num longo passado que se estende ao presente. E, na verdade, a referência mais antiga que encontramos ao topónimo composto da povoação – Atouguia da Baleia – data de 1452, em dois documentos da Chancelaria de D. Afonso V⁷, atestando que esta toponímia antecede, em quase um século, o evento da baleia arrojada.

Atualmente sem ligação ao mar, Atouguia foi um importante porto marítimo desde a sua fundação em 1148, e a caça da baleia foi uma atividade muito relevante na região⁸. Atouguia foi o primeiro foco de povoamento permanente e sede do concelho durante toda a Idade Média. A então herdade de Atouguia foi, em meados do século XII, doada por D. Afonso Henriques a Guilherme Cornibus (ou de Corni), como recompensa pelo auxílio prestado por este cruzado anglo-normando na tomada de Lisboa aos muçulmanos. Nos documentos foraleiros emitidos por este donatário é referida a presença, à época, neste território de duas comunidades culturalmente distintas: os “francos” – por certo da mesma origem geográfica de Guilherme Cornibus – e os “galegos” – provenientes dos territórios sobrepovoados localizados a norte do rio Douro, como o Minho e a Galiza⁹, e porventura de outras regiões do norte da Península Ibérica. Pode-se, pois, reconhecer nesta colonização a eventual génese da prática e exploração baleeira nestas águas, documentada a partir do século XII, para efeitos de tributação fiscal. Num dos mais emblemáticos documentos, “Costume e Foros de Torres Novas”, datado de 1190, encontra-se a primeira referência relativa à venda de “balea negra” na Estremadura¹⁰. Esta fonte é particularmente relevante, não apenas por ser uma evidência escrita

7 Carta de privilégio de D. Afonso V a João Martins, carpinteiro, morador em Atouguia da Baleia, recebendo-o por besteiro do cavalo, em substituição de Martinho Esteves, que morrera. Chancelaria de D. Afonso V, lv. 4, f. 12; Carta de perdão de D. Afonso V, a justiça régia, a Fernando Afonso do Vale, escudeiro, morador em Atouguia da Baleia, pela fuga da prisão, contando que se livre de direito do que é acusado, tendo pago 100 reais brancos para a chancelaria. Chancelaria de D. Afonso V, lv. 12, fl. 29.

8 Mariano Calado, *Peniche na história e na lenda*, 4.^a edição (Edição de autor, 1991); António Teixeira, Rui Venâncio e Cristina Brito, “Archaeological Remains Accounting for the Presence and Exploitation of the North Atlantic Right Whale *Eubalaena glacialis* on the Portuguese Coast (Peniche, West Iberia), 16th to 17th Century”, *PLoS ONE* 9, n.º 2 (fevereiro 2014).

9 Manuela Santos Silva, “Galegos e minhotos à conquista do litoral do centro de Portugal. Vestígios da sua presença na região medieval de Óbidos”, em *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*. Vol. II (Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999).

10 “Costume e Foros de Torres Novas”, Feitos da Coroa, Núcleo Antigo, 373, 1190.

do consumo de produtos da baleia desde as primeiras décadas da fundação de Portugal enquanto nação, mas também pela designação do animal, aludindo à espécie Baleia-Franca-do-Atlântico-Norte (*Eubalaena glacialis*) referida também por baleia-negra por baleeiros bascos e dinamarqueses¹¹.

Ainda que algumas fontes sejam omissas no tocante ao contexto e à proveniência dos produtos da baleia (resultante de arrojamentos ou de caça organizada) e ao local de captura e expedição, será de considerar que a costa de Atouguia e da vizinha vila da Lourinhã pudessem ter sido, já no primeiro quartel do século XIII, palco da atividade da caça à baleia. Esse parece ser o sentido da passagem do Foral da Vila da Ericeira, localizada 46 km a sul, e que em 1229 aponta para a proibição da realização no seu território de práticas da baleação por parte de outras comunidades concelhias¹². Com a criação do condado, a importância económica desta atividade terá contribuído para a fixação de população em Atouguia. Nessa época, o estuário do rio de S. Domingos era navegável, pelo que o mar chegava a Atouguia, sendo um porto de referência na navegação de cabotagem na fachada ocidental da Península Ibérica. Atouguia foi um próspero porto marítimo, beneficiando da sua localização estratégica enquanto entreposto comercial e da exploração de recursos marinhos, com destaque para a pesca e a salicultura¹³. Por seu lado, Peniche era uma ilha, localizada a cerca de 1200 metros da linha de costa, ocupada por alguns pescadores e que irá ganhar maior importância *a posteriori* com o assoreamento progressivo do estuário¹⁴.

11 Cristina Brito e Vera Jordão, “A baleación medieval e no início da era moderna en Portugal: que nos din as fontes históricas?”, *Eubalaena* 14 (agosto 2014): 32; David W. Laist, *North Atlantic Right Whales: From Hunted Leviathan to Conservation Icon* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017), 16.

12 Margarida Garcez Ventura, coord., *O foral da Ericeira no arquivo-museu* (Lisboa: Edições Colibri), 104.

13 Cristina Brito, Catarina Garcia, Nina Vieira, Tânia Ferreira e Celso A. Pinto, “Coastal Geomorphological and Environmental Changes as Drivers of Historical Shifts in Marine Activities”, em *Alterações ambientais em perspetiva histórica*, ed. Ana Cristina Roque, Cristina Joanaz de Melo, Inês Amorim, Joana Gaspar Freitas e Maria Manuel Torrão (Porto: CITCEM, 2019).

14 O crescimento populacional combinado com o intenso desenvolvimento da agricultura e o abate de árvores para a construção naval teve impacto nos recursos naturais e aumentou a carga de sedimentos nas bacias de drenagem. O estuário do rio de S. Domingos assoreou rapidamente, perdendo-se o acesso direto ao mar. Em 1428, D. Duarte ordena uma intervenção de remoção das areias, na senda do que tinham feito monarcas anteriores, para facilitar a navegação até ao porto de Atouguia. Em 1609, Peniche é elevada a vila e sede de concelho, autonomizando-se de Atouguia e, em 1836, dá-se a extinção do concelho de Atouguia da Baleia. Com o progressivo assoreamento do porto estuarino, as atividades marítimas foram transferidas para a vizinha vila de Peniche, cujo istmo se consolidava, e Atouguia da Baleia reconverteu

A caça da baleia foi uma extraordinária fonte de riqueza para a região, relevante a ponto de se ordenar que esta fizesse parte dos pagamentos devidos à Coroa e à Igreja. Nas Cortes de Leiria, em 1252, tinha D. Afonso III mandado aplicar ao pagamento de uma dívida ao Mosteiro de Alcobaça as “rendas que se tiravam do azeite das balleas como de outras cousas (tam de ballasione, quam de alliis causis) do porto de Selir e da Atouguia”¹⁵. Segundo os Costumes de Atouguia (documento apenso aos forais de Atouguia, porventura atribuível ao século XIII), cabia ao senhor de Atouguia cobrar impostos sobre a venda, a não residentes, de produtos resultantes da caça à baleia, recebendo três maravedis (moeda em ouro) e vinte dinheiros (moeda em liga de prata e cobre) por cada “carga cavalari de baleia grossa” e um maravedi por cada “carga cavalari de baleia magra”¹⁶. A tributação desta transação sob a forma de moeda de ouro permite entender o elevado valor monetário que estes produtos possuíam e, conseqüentemente, o considerável proveito económico que resultava da baleação.

A população de Atouguia deveria contar, nos séculos XIII a XVI, com uma importante comunidade de pescadores – que, para as suas atividades, possuíam casas de morada no Baleal – e com um razoável número de embarcações. Tal como Atouguia da Baleia, também o Baleal (ilha-península na costa norte de Peniche) deve o seu nome a esta atividade, tendo sido, provavelmente, local de morada dos baleeiros e zona de desmanche dos animais¹⁷. Graças à baleação, os moradores e pescadores locais conseguiram beneficiar de algumas regalias régias, como sucedeu em 1280 quando o rei D. Dinis reduziu, de três meses para seis semanas, o tempo de serviço anual que as galés de Atouguia deviam prestar no contexto da armada real.

Da caça da baleia resultavam diversos produtos. Os principais –

gradualmente a sua vocação marítima numa feição eminentemente rural.

15 Américo Cortez Pinto, *Diónisos – Poeta e rey* (Lisboa: Secretaria de Estado do Ensino Superior, Ministério da Educação, 1982).

16 Pereira, *Atouguia da Baleia*, 37; Teixeira, Venâncio e Brito, “Archaeological Remains”, 9.

17 Carta Real de 14 de janeiro de 1445. *Monumenta Henricina*, volume VIII (Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1967), 250-251; Mariano Calado, *Da ilha de Peniche* (Peniche: Edição de autor, 1994).

e com maior valor comercial – eram a carne, usada para alimentação (fresca ou salgada), inclusivamente da Coroa; a gordura, para produção de óleo que servia para iluminação; e as barbas (estruturas filamentosas de queratina que existem no aparato bucal dos cetáceos misticetos¹⁸ e que servem para a filtração do plâncton da água) aplicadas na confecção de vestuário e de outras peças. Já no século XIV, Atouguia continuava a ser um importante ponto abastecedor de matéria-prima da baleia para outras regiões do país, como atesta, por exemplo, o “Livro da Portagem de Lisboa”, anterior a 1377, que regula o pagamento da dízima das baleias provenientes da Atouguia e do Algarve e taxa várias mercadorias, incluindo carne e barbas de baleia¹⁹. Os ossos não parecem ter tido valor comercial neste período, sendo aproveitados pelas comunidades locais como objetos de uso quotidiano como bancos, tábuas de corte ou estruturas de suporte. Ao contrário do óleo e da carne que se consomem e por isso não deixam rasto material, e das barbas ainda espartilhadas em coleções museológicas, vários ossos chegaram por via da sua resistência e durabilidade até aos nossos dias. Ossos que revelam velhas e novas histórias da baleia em Atouguia, espelhando as vivências dos habitantes desta vila e que, como explicaremos de seguida, ganham novos significados quando encontrados e resgatados da “casa da avó”.

Vestígios de baleias e a coleção osteológica de Peniche

Na vila de Atouguia da Baleia encontram-se, com intrigante regularidade, ossos de baleia, provenientes de intervenções arqueológicas ou de obras em arruamentos ou em habitações antigas, revelando a sua utilização como material associado a estruturas edificadas ou, eventualmente, com um significado simbólico. Em 2001 e 2002, na sequência das obras públicas de ampliação das instalações portuárias de Peniche, foram encontrados vestígios de uma antiga estrutura viária num *habitat*

18 Os cetáceos dividem-se, taxonomicamente, em duas superfamílias: os misticetos (Mysticeti), que não possuem dentes, mas sim barbas, como é o caso da baleia-franca, da baleia-azul e de outras grandes baleias; e os odontocetos (Odontoceti), que possuem dentes, como o cachalote e os golfinhos.

19 “Livro da Portagem de Lisboa”, Feitos da Coroa, Núcleo Antigo, 356, 1377-1489.

costeiro de dunas consolidadas, fragmentos de cerâmica doméstica e de ossos de grandes vertebrados terrestres e de cetáceos (destes últimos, 80 fragmentos). Datados entre o período tardio medieval e o período moderno (1500-1800), alguns vestígios de baleias foram associados a um contexto de naufrágio de navios que utilizavam o porto marítimo de Peniche ou que tentavam uma passagem segura para o antigo porto de Atougua, a montante. Outros fragmentos, datados dos séculos XV a XVII, podem relacionar-se com o descarte das práticas baleeiras tendo sido deixados na praia e, mais tarde, reutilizados para consolidar as fundações da antiga estrada quando esta foi construída no sistema dunar²⁰. Alguns vestígios foram deixados *in loco*, sendo que a maior parte, após ter sido analisada e fotografada no local, foi recolhida e integra hoje a coleção osteológica do Município de Peniche, constituindo um acervo patrimonial e científico único a nível nacional e internacional.

Paralelamente, a história oral da região apontava para a presença de ossos de baleias em paredes e muros de habitações na vila de Atougua da Baleia. Até 2022, eram residuais os vestígios osteológicos conhecidos que tivessem sido recolhidos ou encontrados em imóveis da vila, não havendo um tratamento científico sistematizado destes achados. Visando a preparação daquela que viria a ser a exposição “A Baleia em Atougua”, e o estudo preliminar colaborativo entre investigadores e técnicos da CMP e do CHAM, teve início uma nova fase de conhecimento, mais aprofundada. Não existindo registo detalhado e sistemático da presença de ossos em paredes e muros, no decorrer da preparação da exposição foi lançado o desafio à população de partilhar ossos – e histórias associadas – que tivessem sido descobertos nas suas habitações ou terrenos. Simultaneamente, foram realizadas tertúlias de sensibilização e caminhadas de reconhecimento e mapeamento destes vestígios patrimoniais. De uma primeira caminhada resultou a identificação de um osso, até aí desconhecido, num muro na rua António Sousa Vala (Sinaleiro) (Figura 1). Noutros casos, com base em con-

20 Rui Venâncio, “Intervenção arqueológica no porto de pesca de Peniche”, em *1^{as} Jornadas de Arqueologia e Património da Região de Peniche* (Peniche: Câmara Municipal de Peniche, 2006); Teixeira *et al.*, “Archaeological Remains”, 2.

tactos anteriormente estabelecidos ou em novos diálogos, foi feita uma aproximação direta aos moradores, de que é exemplo Eusébio Paulino, que permitiu a visita à sua casa e partilhou a história da descoberta de ossos nas paredes aquando de obras de requalificação (Figura 2). Vários outros testemunhos se seguiram, bem como novas caminhadas de reconhecimento que têm permitido mapear a localização destes vestígios. Estes ossos ou fragmentos de ossos têm sido fotografados e inventariados, procedendo-se à sua análise morfométrica, à medição e ao registo. Sempre que possível, são recolhidas amostras de osso (fragmentos ou pó) para posterior análise laboratorial.



Baleia. Crédito e autorização: Câmara Municipal de Peniche, 2022.



Figura 2. Eusébio Paulino segurando os ossos de baleia encontrados nas paredes da sua casa, aquando de obras de requalificação, em Atouguia da Baleia.
Crédito e autorização: 4-OCEANS, 2022.

Os ossos de baleia têm sido usados de forma transversal e contínua ao longo do tempo neste território, provenientes de animais capturados no passado ou de arrojamentos recentes. Exemplos disso são os ossos pertencentes à família Ló, provenientes do Baleal, os quais eram utilizados como assentos ou, ainda, os ossos de uma baleia arrojada na Praia da Cova da Alfarroba, cerca de 1947, utilizados como bancos pelos moradores do Bairro do Fialho, em Peniche. Também em Peniche, o Bar do Quebrado expõe junto à esplanada parte de um crânio de baleia (osso occipital) e, no interior, a decoração é composta por uma escápula exposta na parede e por candeeiros feitos de vértebras, resultados de um arrojamento mais recente. A estes elementos decorativos e à mandíbula da Igreja de S. Leonardo acrescem agora cerca de 30 novos ossos (ou partes de ossos) provenientes de paredes de habitações e muros de terrenos desabitados.

Utilizações práticas e decorativas de ossos de cetáceos, entre crânios, mandíbulas, espátulas, vértebras e costelas, têm sido identificadas em todo o mundo, desde tempos remotos ao presente²¹. Sociedades do

²¹ Veja-se a coleção *Whales' Bones of...*, de Nicholas Redman, em particular o volume *Whales' Bones of France, Southern Europe, the Middle East and North Africa* (Teddington: Redman Publishing, 2014), 63-66, com referência a Atouguia da Baleia a partir de informações fornecidas por Milene Alves, Jorge Martins, Carlos Mota e Cristina Brito.

Ártico, cuja subsistência dependeu da baleação, como por exemplo a cultura Thule, arquitetavam as suas casas de ossos de baleia de forma complexa, simbólica e sensorial, associada a fatores sociais, como a riqueza da família, e a rituais relacionados com a prática da caça²². Atualmente, por toda a Europa abundam esqueletos ou ossos em museus, castelos ou igrejas²³, mas, até agora, não encontramos paralelismo com a utilização dada aos ossos em Atouguia.

O levantamento que se tem feito em Atouguia da Baleia tem sido um processo de forte envolvimento entre as várias partes interessadas a nível local e de uma importância patrimonial, cultural e científica ímpar. É de notar que a preparação da exposição permitiu a alocação de tempo às missões de campo que se demonstraram frutíferas na revelação de evidências tangíveis da presença de ossos de baleia em paredes e muros, confirmando as informações transmitidas pela tradição oral do uso de ossos de baleia, principalmente de vértebras, para este fim. Este assunto carece de investigação futura aprofundada, inclusivamente com o suporte de outras disciplinas e competências relacionadas com a arquitetura e a construção, bem como da arqueologia e da antropologia. Assim será possível compreender os vários significados que estes elementos podem assumir ao serem integrados na estrutura de casas, quer como materiais de construção, a par da pedra calco-arenito designada localmente como broeiro, muito comum na região, quer em termos simbólicos em casas de baleeiros/pescadores, como amuletos ou outros fins e significados.

Para além dos ossos dos períodos medieval e moderno destaca-se ainda, no acervo do município, um vestígio paleontológico de uma espécie de cetáceo já extinta, *Tusciziphius atlanticus*, da família dos zifídeos ou baleias-de-bico, grupo ainda existente na atualidade. A peça é uma parte do crânio de um animal com cerca de 2,7 metros que habitava as

22 Peter C. Dawson e Richard M. Levy, “Using 3D Computer Models of Inuit Architecture as Visualization Tools in Archaeological Interpretation: Two Case Studies from the Canadian Arctic”, *Field Archaeology* (2006): 185-195; A. Katherine Patton e James M. Savelle, “The Symbolic Dimensions of Whale Bone Use in Thule Winter Dwellings”, *Études/Inuit/Studies* 30, n.º 2 (2006).

23 Redman, *Whales' Bones*.

águas atlânticas há pelo menos 5 milhões de anos. O espécime foi recolhido ao largo das Berlengas, a grande profundidade, por pescadores com aparelho de palangre de fundo²⁴.

A exposição “A Baleia em Atouguia”

O Centro Interpretativo de Atouguia da Baleia

Integrado na Rede Museológica do Município de Peniche (CMP), o Centro Interpretativo de Atouguia da Baleia (CIAB) tem como objetivo o estudo, valorização e divulgação do património histórico e cultural do concelho, proporcionando uma visão integrada da região histórica de Atouguia da Baleia.

A sua gestão assume um carácter tripartido, associando três entidades – CMP, Junta de Freguesia de Atouguia da Baleia e Fábrica da Igreja Paroquial da Freguesia de São Leonardo de Atouguia da Baleia. Para este projeto concorreram também os contributos das populações da freguesia e do concelho.

O projeto implicou a reabilitação de um edifício histórico – a igreja de S. José, integrada no circuito de visita do CIAB – e a construção de edifício anexo, sede do núcleo museológico. Para além das obras, desenvolveram-se de forma sistemática, desde 2007, trabalhos visando o estudo, inventário, conservação e valorização do património integrado ou a integrar, em espaço museológico e *in situ*. Destaca-se, para o presente contexto, o projeto “Inventário Participativo do Património Cultural de Atouguia da Baleia” (doravante, IP) que, com o apoio das coletividades e populações das diversas localidades da freguesia, permitiu um maior conhecimento da matriz cultural e o levantamento do património atouguiense. O IP foi um projeto de museologia dialógica, promovido pela CMP sobretudo em 2010-2012, na fase de implementação do polo museológico e interpretativo, que teve como propósito

²⁴ Esta peça foi doada à CMP por Luís Alves. A avaliação científica preliminar foi realizada pelo paleontólogo Octávio Mateus.

aprofundar o conhecimento sobre o património cultural material e imaterial local, através do levantamento dos ativos patrimoniais das diferentes localidades dessa região, o fortalecimento das relações museu-população e o reconhecimento e (re)apropriação por parte da comunidade dos seus patrimónios, considerando a articulação entre património e desenvolvimento²⁵.

Tal como previsto desde a formulação do seu programa museológico e a sua abertura, o CIAB é um museu de proximidade e espaço cultural de referência na vila de Atougua da Baleia, acolhendo iniciativas e serviços de mediação para os quais as parcerias com a comunidade local (autarquias, escolas e associações) e a comunidade científica são vitais.

O processo participativo

Num processo de investigação-ação, aplicou-se um conjunto de estratégias museológicas, de métodos e técnicas colaborativas que se foram inspirar em várias áreas científicas, tendo uma forte componente interdisciplinar, desde a génese do CIAB. O uso da interdisciplinaridade como pressuposto apriorístico permitiu um aprofundamento do conhecimento do terreno em causa e um enriquecimento no estudo do contexto e objeto museal. Foram diversas as disciplinas científicas – da antropologia aos estudos de avaliação rural, da democracia participativa à sociomuseologia – com as suas teorias, metodologias e técnicas que, conjugadas e aplicadas crítica e criativamente, contribuíram para o resultado final do IP. Também a existência de uma equipa multidisciplinar municipal, com profissionais de diversas áreas (como antropologia, arqueologia, história ou conservação e restauro), com correspondentes contributos e aproximações, tem sido uma mais-valia para o projeto. Entre as diferentes estratégias museológicas utilizadas ao longo do processo de IP, destacam-se as tertúlias com a população, o mapeamento participativo,

25 Raquel Janeirinho, “Património, museologia e participação: estratégias museológicas participativas no concelho de Peniche” (Dissertação de mestrado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2013); Raquel Janeirinho, “Estratégias museológicas participativas: refletindo e atuando em sociomuseologia”, *Cadernos de Sociomuseologia*, 46, n.º 2 (2014), 71-91.

as caminhadas de reconhecimento, as visitas técnicas, a recolha de objetos e fotografias para contexto expositivo e museológico, as entrevistas semidirigidas (individuais e em grupo), a recolha de histórias de vida e o inventário de manifestações de Património Cultural Imaterial²⁶.

Dessa forma, a aplicação flexível de métodos participativos torna-se crucial para uma melhor compreensão do contexto em geral, locais específicos ou temas particulares. Além disso, essa abordagem possibilita uma maior inclusão e promove uma conexão mais profunda entre as comunidades locais e os investigadores/mediadores. Este é um processo de construção de conhecimento e (re)descoberta conjunta, com benefícios para todas as partes. Assim, o envolvimento dos participantes é mais efetivo já que permite acertar conteúdos e informação, identificar erros e omissões e ainda desenvolver de forma cumulativa um conjunto de atividades relevantes para todos. Os métodos participativos permitem, igualmente, uma abordagem de aprendizagem flexível mas consistente, partilhada mas consubstanciada²⁷.

Neste processo de inventariação renovado, a comunidade é vista tanto como elemento produtor de conhecimento como inventariante, destacando-se a participação, aprendizagem mútua, coparticipação, como em termos de inventariação e de responsabilização na produção e disseminação dos conteúdos. Assim, o conceito de Inventário Participativo pode ser definido como uma variação mais democrática do inventário tradicional, o qual dá espaço à intervenção das pessoas e das comunidades na identificação e documentação dos (seus) recursos culturais. Mais: permite o reconhecimento de elementos patrimoniais como integrantes da identidade local, tanto coletiva como individual, criando, assim, um conjunto de práticas, memórias, valores e materialidades de património cultural²⁸.

26 Para maior detalhe das diferentes fases de implementação do projeto, consulte-se Janeirinho, "Estratégias museológicas".

27 Robert Chambers, "Rural Appraisal: Rapid, Relaxed and Participatory", *IDS Discussion Paper*, 311 (1992): 21.

28 Lorena Sancho Querol, "El patrimonio cultural inmaterial y la sociomuseología: estudio sobre inventarios", (tese de doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2011), 319-320.

Pretendeu-se, ao longo do IP, realizar o levantamento dos sítios de interesse patrimonial e de patrimónios tangíveis e intangíveis. Em paralelo, procurou-se divulgar a instituição museológica e estimular as populações das diversas localidades da freguesia a assumirem-se como coinventariantes e atores dessas referências patrimoniais, nas quais os objetos museais preservados *in situ*²⁹, as memórias e os saberes são entendidos como herança cultural. Esses elementos são também referidos como “indicadores de memória”, segundo Cristina Bruno³⁰, e como “acervo operacional”, por Maria Célia Santos³¹. Procedeu-se, assim, a um mapeamento cultural, como definido por Sónia Moreira Cabeça, enquanto processo de recolha, registo, análise e síntese das informações que caracterizam os recursos culturais de uma comunidade ou grupo, resultando numa imagem integrada da cultura e significado de um determinado lugar. Conforme a mesma autora, “mapear é, portanto, construir uma narrativa, discursiva e visual, sobre a identidade de um lugar, através dos olhos das comunidades e grupos”³².

Com o IP, foi confirmada a viabilidade de, através da aplicação dos princípios da sociomuseologia, efetuar o levantamento, identificação e divulgação, bem como promover o reconhecimento e valorização, por parte da comunidade, do seu património cultural, material e imaterial. A participação comunitária revelou-se crucial para o desenvolvimento bem-sucedido do projeto, considerando o princípio da participação como um direito, e resultou num museu mais democrático e inclusivo. O uso de estratégias metodológicas participativas nos campos da pesquisa e comunicação museais fomentou o desenvolvimento local e constituiu uma ferramenta fundamental na gestão patrimonial dos recursos culturais e naturais do território, salvaguardando ativamente os valores

29 Tal como os ossos de baleia encontrados nas caminhadas de reconhecimento realizadas em 2022 e mantidos nos muros das habitações, quando pertinente.

30 Cristina Bruno, “Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar”, *Cadernos de Sociomuseologia* 9 (1996).

31 Maria Célia Santos, *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu* (Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008).

32 Sónia Moreira Cabeça, “Mapeamento cultural: uma metodologia sustentada para o património cultural imaterial”, *Revista MEMORIAMEDIA* 3, n.º 5 (2018): 2.

que caracterizam a sua identidade e diversidade³³. O “Inventário Participativo do Património Cultural de Atouguia da Baleia” procurou refletir sobre as práticas e experiências das populações, incentivar as populações da freguesia a atuarem enquanto sujeitos na definição dos ativos patrimoniais das suas localidades, qualificando esses saberes, tradições e locais como património cultural e os indicadores de memória como referências patrimoniais musealizadas. Foram valorizados os locais e patrimónios identificados, promovendo a sua apropriação e capacitando a comunidade para o usufruto e a defesa desse mesmo património³⁴.

O resultado deste primeiro processo de coinventário esteve patente na exposição inaugural do CIAB, aberta ao público entre 17 de março de 2012 e 3 de setembro de 2022, que se designou “Centro Interpretativo de Atouguia da Baleia: um projeto museológico participativo”. Nesta, a par de referências à história e etnografia local ou à própria génese do CIAB, encontravam-se os mapeamentos realizados nas várias localidades bem como fotografias das atividades desenvolvidas e dos intervenientes, fotografias antigas recolhidas e outro espólio e informação resultante do processo. Tendo sido sempre pensado como um processo – como o nome da exposição indicava –, o projeto e a própria exposição estariam sujeitos a atualizações e a aprofundamentos constantes.

A nova exposição, “A Baleia em Atouguia”, bebeu da experiência acumulada ao longo destes dez anos e assentou no grande trabalho de proximidade e partilha com a população. Como foi referido anteriormente, a disponibilidade e a participação da comunidade foi crucial para o acesso aos objetos e às narrativas sobre a região. Os habitantes de Atouguia abriram as portas de suas casas, ressignificaram as suas heranças, trouxeram à luz ossos de baleias, percorreram as ruas com a equipa e partilharam as suas memórias. Estes vestígios estiveram na base deste processo de contribuição dos cidadãos, também para a investigação científica. Foram ainda promovidas tertúlias e conversas de sensibilização para a importância patrimonial e científica destes vestígios, sessões de divulgação e convite à participação

33 Janeirinho, “Património”, 114-115.

34 Janeirinho, “Estratégias museológicas”, 90.

no processo expositivo em curso, e foram recolhidos testemunhos e dados históricos sobre esta conexão entre Atouguia e a baleia.

Durante o ano de 2022, antecipando a exposição, foi pedido a visitantes do CIAB que respondessem à questão: Quando pensa em BALEIA qual é a primeira palavra que lhe vem à cabeça?. Daí resultou um painel inicial, junto à receção, com uma nuvem de 42 palavras onde são destacados os mais de cem contributos recolhidos. É de notar a expressão *Atouguia da Baleia* como aquela que foi mais vezes referida, seguida por *Mar, Peixe, Ossos e Grande*, e por *Animal, História, Cetáceo, Geiser e Igreja de São Leonardo*. Com imensa beleza poética, referidas uma vez encontramos palavras como *Liberdade, Grandeza, Grandiosa, Monumental, Beleza, Elegância, Lindo de se ver, Canto, Imortalidade, Coragem, Amor...* e, mesmo, referências mais pessoais como *Eu, Quintal do meu avô* ou, a que escolhemos para título do presente artigo, *Casa da minha avó*.

O conceito expositivo

Foi, portanto, nesse contexto que, a completar uma década de abertura ao público e resultado de um desejo de mudança, cofinanciado por uma candidatura a fundos europeus³⁵ e com o apoio do CHAM – Centro de Humanidades (unidade de investigação interuniversitária da Universidade NOVA de Lisboa e da Universidade dos Açores), no âmbito da Bolsa em Sinergia do Conselho Europeu de Investigação 4-OCEANS³⁶, a CMP avançou para a requalificação da exposição de longa duração do CIAB, agora focada de forma mais direta na presença da baleia em Atouguia³⁷.

35 A operação foi cofinanciada ao abrigo da candidatura “A Baleia em Atouguia: a pesca como base da identidade marítima concelhia”, submetida pelo Município ao programa GAL Pesca Oeste / MAR2020 (MAR-04.03.01-FEAMP-0576).

36 O projeto “4-OCEANS – Human History of Marine Life: Extraction, Knowledge, Drivers and Consumption of Marine Resources, c.100 BCE to c.1860 CE”, financiado pelo European Research Council (ERC) no âmbito do programa de investigação e inovação Horizonte 2020 da União Europeia (GA n. 951649), é a primeira bolsa em sinergia em Humanidades, desta tipologia, em Portugal.

37 A exposição inaugural “Centro Interpretativo de Atouguia da Baleia: um projeto museológico participativo”, em 2010, incluía um nicho dedicado à importância da baleia e da prática da baleação na Atouguia medieval, com a apresentação de dois exemplares de vértebras de cetáceos recolhidos na vila. Este não era, no entanto, o foco da exposição. Já antes, mas princi-

Com curadoria partilhada por técnicos e investigadores, a exposição centra a baleia como elemento integrante da identidade coletiva de Atouguia, perpetuada no seu topónimo e nos vestígios – tangíveis e intangíveis – que chegam até à atualidade e que formam um valioso património nacional, com significado para o estudo das baleias e da baleação a nível global. “A Baleia em Atouguia” é uma exposição que interliga história, memória, identidade, história natural, biologia e conservação, e que permite um mergulho na herança cultural do território, dentro e fora das portas do polo museológico. Nela se aborda a ligação da vila medieval com a caça da baleia e a sua importância na afirmação e no desenvolvimento económico territorial.

Pela lente das Humanidades Ambientais e das Humanidades Azuis (*Blue Humanities*), e muito concretamente da História Ambiental Marinha, o mar é um elemento pluridimensional com uma história, uma geografia e uma existência própria, no qual ecossistemas e animais marinhos são parte integrante e atuante das histórias, memórias e práticas. Neste enredamento multiespécies, entre humanos e não-humanos, as interações entre as pessoas e baleias foram, simultaneamente, mediadas pelos ambientes costeiros e moldaram os espaços litorais, enquanto construções culturais e sociais³⁸. É nesta interação entre os vários agentes – pessoas, animais e o próprio mar –, e de atividades do passado e do presente – pesca, baleação, recreação, navegação, construção e *storytelling* –, que se desenvolveram as zonas costeiras enquanto geografias de contacto e de interface. É aqui que acontecem processos dinâmicos de ocupação e modificação dos espaços naturais, com consequentes alterações nas populações naturais que sustentaram

palmente após a inauguração do CIAB foi desenvolvida investigação conjunta entre os técnicos municipais, biólogos marinhos e historiadores ambientais, com vista ao estudo desta relação entre o ser humano e a baleia neste território. Destaque para o artigo de António Teixeira, Rui Venâncio e Cristina Brito, publicado em 2014, e citado ao longo deste trabalho.

38 Ryan Tucker Jones, “Running into Whales: The History of the North Pacific from Below the Waves”, *American Historical Review* 118, n.º 2 (2013); Nina Vieira *et al.*, “The Whale in the Cape Verde Islands: Seascapes as a Cultural Construction from the Viewpoint of History, Literature, Local Art and Heritage”, *Humanities* 9, n.º 3 (2020); Cristina Brito e Nina Vieira, “Uma construção cultural de ser baleia: a história ambiental de dois arrojamentos na Lisboa ribeirinha e das pessoas que os observaram e descreveram”, *SCAENA. Revista do Teatro Romano – Museu de Lisboa*, 3 (2022).

comunidades humanas, e de criação dos espaços culturais que lhes estão associados³⁹.

Foi neste enquadramento que se desenhou o conceito expositivo, contando a história de uma vila, agora longe do mar, mas onde outrora se moviam baleias que transformaram o espaço material e promoveram a construção de narrativas sociais e culturais sobre os animais e os oceanos. Assim, a exposição foi organizada em diferentes módulos com recursos interpretativos físicos e digitais, focando aspetos sobre a cronologia, os ossos, a caça e os usos, a espécie e a ecologia de cetáceos, a baleia enquanto representação e inspiração cultural (Figura 3). O título e conteúdo dos módulos é aqui apresentado na sequência espacial em que surgem na dinâmica da exposição.



Figura 3 – Vista geral da sala principal da exposição “A Baleia em Atouguia”, com destaque para a cronologia, coleção de ossos e réplica de muro.
Crédito e autorização: 4-OCEANS, 2023.

39 Virginia Richter, “‘Where Things Meet in the World between Sea and Land’: Human-Whale Encounters in Littoral Space”, em *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures*, ed. Ursula Kluwick e Virginia Richter (Farnham: Ashgate, 2015), 156; Cristina Brito, “The Voice of Skogula in ‘Beasts Royal’ and a Story of the Tagus Estuary (Lisbon, Portugal) as Seen through a Whale’s-Eye View”, *Humanities* 8, n.º 47 (2019); Cristina Brito *et al.*, “O oceano histórico e ecológico: narrativas e contextos da época moderna”, *Negócios Estrangeiros* 22 (julho de 2022).

Cronologia – ocupando uma grande extensão na principal parede do núcleo expositivo, esta é dedicada à história da caça à baleia a nível regional, de forma integrada com a história da baleação global. Destaca as principais fontes históricas, momentos e eventos relacionados com a prática baleeira e os arrojamentos de cetáceos na região, desde a fundação da vila de Atougua até à atualidade.

Ossos – exhibe várias peças da coleção osteológica da CMP, provenientes da escavação de 2001-2002 e de doações feitas pela população de Peniche e de Atougua. É dado destaque aos ossos de crânio de baleia-franca (occipitais), entre outros, que têm sido preservados por técnicos e estudados por investigadores, assumindo múltiplas vidas para além da sua função anatómica. Explora-se, aqui, a materialidade dos processos e das relações do passado e o seu significado na memória coletiva do presente.

Usos da baleia – explica os vários produtos derivados e os seus usos: carne para alimentação, gordura transformada em óleo para iluminação, barbas para confeção de peças de vestuário e outras, e ossos utilizados como objetos de uso quotidiano como tábuas de corte ou bancos. Também sobre esta temática, são apresentadas, em vitrines fechadas, barbas de baleia provenientes de uma baleia-anã que arrojou na década de 1990 e três peças de vestuário que remetem para a utilização das barbas para conferir a silhueta em V de corpetes e espartilhos.

Nestes dois últimos módulos é dado grande destaque à presença de ossos no preenchimento das paredes das casas da região, tendo sido feita a recriação de um muro em contexto expositivo (Figura 4), construído conforme as técnicas tradicionais, onde estão integrados dois ossos de baleia que foram identificados pela comunidade (neste caso, pelo presidente da Junta, António Salvador) numa antiga casa/taberna em ruínas próximo do CIAB. É feito um apelo à ação dos visitantes para que descubram #ondeestãoosossos no muro em exposição.



Figura 4 – Réplica de um muro com presença de ossos de baleia na exposição “A Baleia em Atouguia”. Créditos e autorização: Carlos Almeida, 2023.

Esta temática volta a ser referida no separador “Nos caminhos da baleia” no ecrã multimédia interativo concebido para a exposição, com a localização geográfica dos ossos e informações sobre o contexto de cada peça (Figura 5). Em quatro dos casos, são também disponibilizados modelos 3D de ossos ou de partes de ossos, efetuados por fotogrametria⁴⁰.

⁴⁰ O registo fotogramétrico consiste na sobreposição de várias fotografias tiradas de diferentes perspetivas. A fotogrametria e a modelação 3D permitem estudar os objetos sem necessidade de os manusear e digitalizando-os, sendo possível avaliar o estado de conservação e as várias características e pormenores da peça, objeto ou artefacto. Alguns exemplos em: https://www.youtube.com/watch?v=A_jfTB95hzk

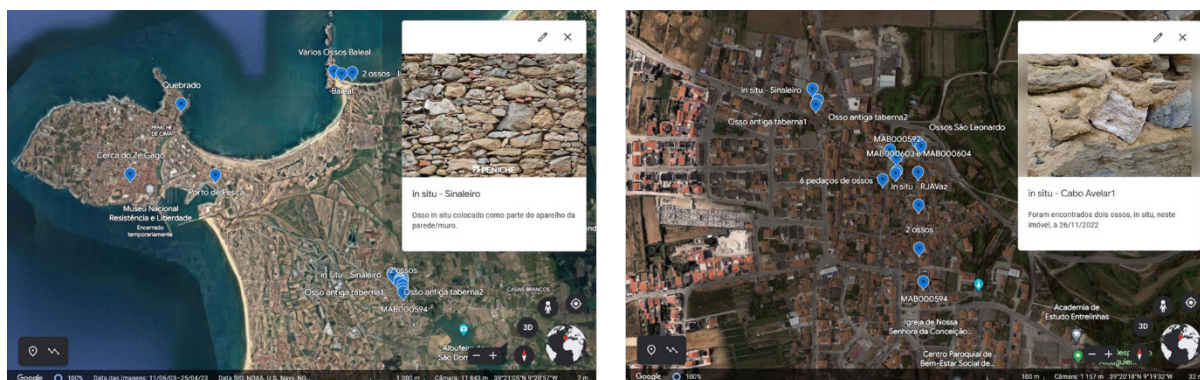


Figura 5 – Mapas da localização dos ossos encontrados em habitações e muros da vila de Atouguia da Baleia e de Peniche, com respetivas caixas de informação explicativa sobre cada localização e achado. Recursos introduzidos em ecrã interativo da exposição “A Baleia em Atouguia”.

Créditos e autorização: CMP, 2022.

Vídeo projetado – com a duração de dois minutos, áudio e animações 3D, o vídeo é projetado em L, em duas paredes centrais da exposição. Conta a história da região e da ligação deste território ao mar, com foco na ocorrência histórica da baleia-franca, principal alvo da baleação medieval ibérica, bem como nas alterações da geomorfologia da região que transformaram Atouguia de Baleia de porto marítimo, banhado pelo Atlântico, em vila interior e agrícola.

Herdade da Atouguia – complementar ao vídeo projetado, este painel conta a história da fundação da vila no século XII, a sua importância enquanto porto de navegação de cabotagem e entreposto comercial na face ocidental da Península Ibérica.

A caça da baleia – módulo tríptico sobre a prática da baleação, a evolução das técnicas e as diferentes espécies-alvo em Portugal continental (período medieval), arquipélagos dos Açores (século XIX) e Madeira (século XX). Incorpora um arpão original da baleação açoriana, parte da coleção da CMP.

A baleia representada – vitrine fechada com exibição de dois documentos originais do século XVIII; uma edição da *Gazeta de Lisboa*, de 1723, e um folheto com uma notícia sobre o arrojamento de um peixe monstruoso. Posicionada junto à cronologia, faz ligação à história natural e à construção do conhecimento sobre os cetáceos, em paralelo

com representações e descrições da baleia enquanto elemento de espanto e de espetáculo.

A baleia como inspiração – o conteúdo desta secção divide-se entre a biblioteca/espço de leitura que foi criado, convidando à fruição do espaço, e o ecrã interativo. Este permite a navegação por um conjunto de títulos onde a baleia é protagonista entre literatura, de Herman Melville a Luis Sepúlveda; artes plásticas e ativismo, de William Turner a Bordalo II; e música, de Bjork e Pearl Jam e de Fausto Bordalo Dias a Gaiteiros de Lisboa (*playlist* criada no YouTube com acesso direto através de código QR).

Baleia-franca-do-atlântico-norte – instalação interativa com painel retroiluminado (Figura 6). Tendo por base a figura de uma baleia-franca, este painel é um convite à descoberta da anatomia do animal, fazendo também ligação aos ossos expostos. Aos diferentes botões, que podem ser pressionados para iluminar diferentes pontos da anatomia, estão associados sons (por exemplo, ao espiráculo corresponde o som do sopro da baleia; à caudal um batimento da barbatana no mar), numa experiência visual, auditiva e tátil.

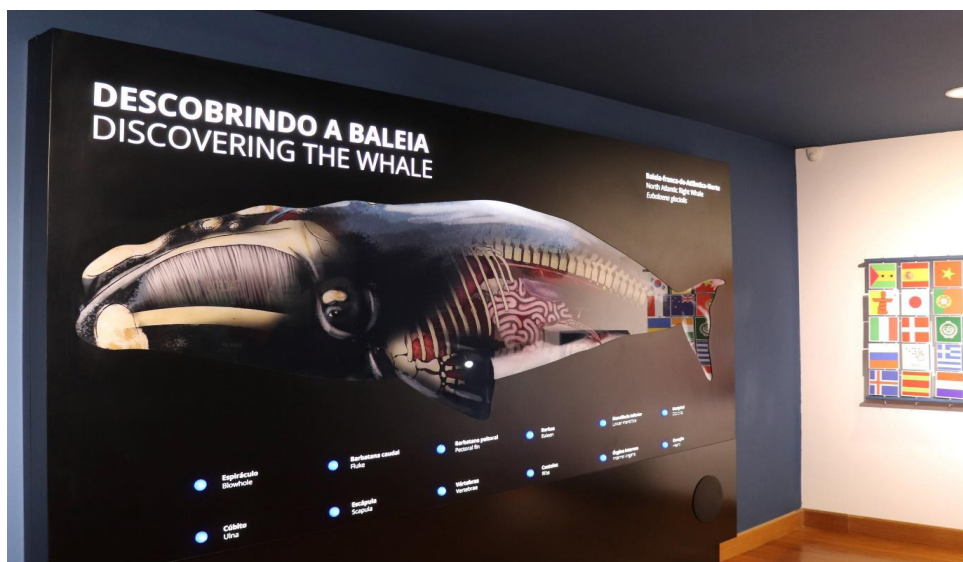


Figura 6 – Instalação interativa com painel retroiluminado sobre anatomia da baleia-franca-do-atlântico-norte. Créditos e autorização: CMP, 2023.

Ecologia e conservação – composto por dois *placards* informativos finais, este módulo apresenta aspetos da evolução, taxonomia, biologia e ecologia dos cetáceos, bem como curiosidades sobre golfinhos e baleias. Inclui um esquema sobre as ameaças atuais à fauna marinha, com destaque para a poluição por plásticos marinhos simbolizada pela peça artística concebida pela Marmeu, associação local de defesa do ambiente. É complementado pelo módulo “Descobrir a baleia”, no ecrã interativo, onde se apresentam as espécies de cetáceos que ocorrem na costa continental portuguesa.

O visitante da exposição “A Baleia em Atouguia” pode observar ossos de cetáceos com centenas (e mesmo milhões) de anos, entender os diferentes usos das baleias e a baleação medieval, explorar a anatomia da baleia e perceber o seu papel enquanto “engenheira” do ecossistema, refletir sobre os desafios da conservação destes seres marinhos, deixar-se inspirar, jogar, folhear livros sobre a temática e obter uma experiência mais imersiva por meio da comunicação das peças físicas com multimédia.

Contributos e impacto da exposição

“A Baleia em Atouguia” inaugurou a 31 de março de 2023 como exposição de longa duração do CIAB.

No primeiro ano de abertura ao público, recebeu um total de 5595 visitantes (5062 portugueses e 533 estrangeiros), dos quais 664 foram crianças e jovens organizados em grupos, que mergulharam nesta herança cultural, dentro e fora do polo museológico. Durante este período, e sempre em curso, foram realizadas atividades complementares, tais como visitas guiadas por técnicos e investigadores (incluindo equipas de investigação internacionais) (Figura 7), tertúlias em colaboração com um espaço sénior do município, concertos de música, um dos quais para crianças e dois incluídos em atividades de inauguração de exposição e tertúlia, quatro aulas de desenho à vista e uma missa. Algumas atividades de mediação cultural foram incluídas em dias temáticos, como o Dia Internacional dos Museus (18-20 de maio) ou as Jornadas Europeias do Património (22-24 de setembro).



Figura 7 – Visita guiada por investigadores e docentes do CHAM, NOVA FCSH.
Crédito e autorização: CMP, 2023.

Complementarmente, a Igreja de S. José serve de palco a um completo e contínuo programa de exposições temporárias, contando até à data com oito exposições e respetivos eventos de inauguração, sobre temas relacionados com a história e os costumes da região ou com a conservação da natureza e, muito em particular, dos ecossistemas marinhos. À data da inauguração recebeu a “Baleia Desminke” do artista local Sea Groove (Associação Mestres do Oceano, sediada no Baleal), feita a partir de covos e fios de nylon. Já perto da celebração do Dia de Todos os Santos (1 de novembro), o espaço foi invadido pela habitual mostra de “Sacos de Pão por Deus”, desta feita decorados com motivos relacionados com a baleia no nome e na história da vila (Figura 8).



Figuras 8 – Fotografia, à esquerda, mostrando uma vista da exposição “Sacos de Pão por Deus” e, à direita, um pormenor de um saco que ilustra a baleia no nome da vila.

Crédito e autorização: Raquel Janeirinho, 2023.

Em jeito de considerações finais, ao longo de 2022 e 2023, respetivamente, durante a preparação e nos primeiros meses posteriores à sua inauguração, a comunidade local esteve ativamente envolvida e respondeu ao desafio que lhe foi dirigido. Tal aconteceu principalmente através da partilha de testemunhos e memórias que ficaram registados em vídeo e na pesquisa e produção documental associada à exposição. Mais: esta partilha fica claramente patente no espaço do CIAB, com a exibição de uma nuvem de palavras na receção do CIAB, antecipando a exposição. A nuvem de palavras resulta de uma pergunta lançada, tal como foi anteriormente explicado, tendo feito emergir expressões que evidenciam e consolidam esta relação entre a comunidade e a baleia e a sua importância na memória coletiva da vila. Permitiu resgatar histórias de infância, de família e de vida comuns e partilhadas, também em torno de um animal com o qual, muito possivelmente, muitos dos habitantes e visitantes nunca contactaram ou observaram de perto (vivo, no seu *habitat* natural). Nesta lógica de abertura e de partilha, decorreu também a identificação de novos ossos de baleia pelos residentes de Atouguia da Baleia (os quais foram doados ou cedidos à CMP) e, nalguns casos, incorporados no acervo da Rede Museológica municipal e apresentados na exposição “A Baleia em Atouguia”. Aconteceu, sem dúvida, um resgatar

de uma memória coletiva e individual local que estava esquecida, ou era desconhecida, e a criação de uma ligação à baleia enquanto símbolo da terra e do mar da região, tanto no passado como no momento atual.

A nível científico, o trabalho de preparação e de pesquisa para esta exposição permitiu a análise e interpretação de documentação primária e secundária, incluindo fontes escritas, visuais e cartográficas. Facilitou o acesso a uma coleção de ossos de cetáceos única a nível nacional e com uma importância muito significativa no panorama científico internacional, que pôde ser cuidadosamente analisada e amostrada para análise laboratorial, prevendo-se resultados de alto impacto tanto para a história da região como para a avaliação do impacto das extrações humanas dos ecossistemas marinhos, muito concretamente no que à baleia-franca diz respeito. Esta é uma das espécies de grandes baleias mais ameaçadas do mundo, outrora presente nas águas do Atlântico Norte e que, atualmente, se distribui somente nas águas da costa leste dos EUA e do Canadá. Classificada como “Criticamente em perigo” pela IUCN⁴¹, estima-se que o tamanho da população ronde os 250 indivíduos. Esta foi a espécie-alvo preferencial durante séculos, se não milénios, influenciando o modo de vida de várias populações humanas costeiras, desde a Idade do Ferro, passando pelo período medieval até ao período moderno europeu, tendo sido a primeira baleia a ser caçada com fins comerciais e uma das primeiras espécies marinhas a ser empurrada para o limiar da extinção por ação humana⁴².

Esta exposição, bem como todo o trabalho desenvolvido junto da comunidade e o trabalho de investigação associado, responde a questões sociais e ambientais e contribui para a preservação do património cultural e natural. Tem evocado mudanças locais e regionais, abordando a questão fundamental de alteração geomorfológica do território que contribui para a compreensão da necessidade de resiliência atual e futura perante as alterações e os desafios ambientais da atualidade. Encarando-se o museu como uma instituição ao serviço da comunidade e do seu de-

41 IUCN – International Union for Conservation of Nature and Natural Resources. Mais em <https://www.iucnredlist.org/species/41712/178589687>.

42 Laist, *North Atlantic Right Whales*, XIII-XIV.

envolvimento, o Inventário Participativo e as iniciativas posteriores elaboradas em conjunto com a comunidade local e científica, contribuíram para uma melhor e mais eficaz gestão do património local. Este projeto colaborativo tem promovido o resgate da memória coletiva sobre uma atividade (a baleação) e um animal (a baleia), através do estudo da história e dos vestígios materiais, e de um conjunto de recursos expositivos, físicos e digitais, que abarcam temas complementares como história, antropologia, história natural, biologia e conservação dos oceanos. Alinha-se, assim, com os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável 11 – Cidades e Comunidades Sustentáveis e 14 – Proteger a Vida Marinha, e contribui para os debates em torno da Década das Nações Unidas das Ciências do Oceano para o Desenvolvimento Sustentável (2021-2030).

Pela sua narrativa cultural e ambiental, e pelo impacto social e científico, a exposição foi distinguida pela Universidade NOVA de Lisboa com uma menção honrosa no âmbito do Research Impact Narratives Challenge, em 2023, com publicação de uma notícia na revista *NOVA Science*⁴³. “A Baleia em Atouguia” reforçou laços antigos e criou um novo envolvimento entre os cidadãos e a sua ligação histórica ao mar. Resgatou a relação entre pessoas e baleias numa zona de fronteira, porosa, entre o passado e o presente, entre a terra e o mar ou, nas palavras de John Gillis e Franziska Torma, no verdadeiro ecótono – zona de transição onde duas comunidades se encontram⁴⁴. Atouguia da Baleia é aquilo que John Mack denomina “o mar na terra” e pode, por isso, ser um caso ímpar para a compreensão da interação entre o mundo marítimo e o mundo terrestre e a forma como as suas expressões, em termos culturais, se exprimem com recurso aos dois domínios⁴⁵. Utilizando a noção de um património e de uma cultura comuns tem sido possível estimular e alertar para a importância dos ecossistemas marinhos e do património cultural associado como forma de promover uma ligação emocional das pessoas ao resto do mundo (mais do que humano).

43 Disponível em https://www.unl.pt/sites/default/files/nova_science_2023.pdf.

44 John R. Gillis e Franziska Torma, “Introduction”, em *Fluid Frontiers: New Currents in Marine Environmental History* (Cambridge: The White Horse Press, 2015), 6.

45 John Mack, *O Mar: Uma História Cultural* (Silveira: Book Builders, 2018), 289-290.

Terminamos este artigo tal como iniciámos a exposição: chamando a atenção para o facto de que tudo na baleia urge preservar – as histórias do seu passado, os vestígios materiais para o futuro e as espécies que habitam o oceano no presente.

Agradecimentos

A todos os que gentilmente contribuíram para o desenvolvimento da exposição “A Baleia em Atouguia” e para o estudo e mapeamento da história da região, muito em particular aos membros da comunidade de Atouguia da Baleia. Agradecemos ainda aos vários colegas do CHAM que contribuíram para este estudo e para a exposição, nomeadamente Joana Baço, Carla Alferes Pinto, João Luís Lisboa e Youri van den Hurk. Este trabalho contou com o apoio do CHAM (NOVA FCSH / UAc), através do projeto estratégico financiado pela FCT (UIDB/04666/2020) — <https://doi.org/10.54499/UIDB/04666/2020>, e com o suporte financeiro da ERC Synergy Grant 4-OCEANS – Human History of Marine Life: Extraction, Knowledge, Drivers and Consumption of Marine Resources, c.100 BCE to c.1860 CE (European Union’s Horizon 2020 research and innovation programme under Grant Agreement n. 951649).

BIBLIOGRAFIA

- Brito, Cristina. “The Voice of Skogula in ‘Beasts Royal’ and a Story of the Tagus Estuary (Lisbon, Portugal) as Seen through a Whale’s-Eye View”. *Humanities* 8, n.º 47 (2019). <https://doi.org/10.3390/h8010047>.
- Brito, Cristina, Catarina Garcia, Nina Vieira, Tânia Ferreira, e Celso A. Pinto. “Coastal Geomorphological and Environmental Changes as Drivers of Historical Shifts in Marine Activities”. Em *Alterações Ambientais em Perspetiva Histórica*, editado por Ana Cristina Roque, Cristina Joanaz de Melo, Inês Amorim, Joana Gaspar Freitas e Maria Manuel Torrão, 209-225. Porto: CITCEM, 2019.
- Brito, Cristina, e Nina Vieira. “Uma construção cultural de ser baleia: a história ambiental de dois arrojamentos na Lisboa ribeirinha e das pessoas que os observaram e descreveram”. *SCAENA. Revista do Teatro Romano – Museu de Lisboa* III (2022): 140-155.
- Brito, Cristina, e Vera Jordão. “A baleación medieval e no início da era moderna em Portugal: que nos din as fontes históricas?”. *Eubalaena* 14 (agosto de 2014): 28-40.
- Brito, Cristina, Nina Vieira, Catarina Garcia, Patrícia Carvalho, Teresa Lacerda, e Joana Baço. “O oceano histórico e ecológico: narrativas e contextos da época moderna”. *Negócios Estrangeiros* 22 (julho de 2022): 21-40.
- Bruno, Cristina. “Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar”. *Cadernos de Sociomuseologia* 9 (1996): 9-38.
- Cabeça, Sónia Moreira. “Mapeamento cultural: uma metodologia sustentada para o património cultural imaterial”. *Revista Memóriamedia* 3, n.º 5 (2018): 1-10.
- Calado, Mariano. *Peniche na história e na lenda*. 4ª Edição. Peniche: Edição de autor, 1991.
- Calado, Mariano. *Da ilha de Peniche*. Peniche: Edição de autor, 1994.
- Calado, Mariano. *Visão cronológica da história de Peniche*. Peniche: Edição de autor, 1999.
- “Carta de privilégio de D. Afonso V a João Martins, carpinteiro, morador em Atouguia da Baleia, recebendo-o por besteiro do cavalo, em substituição de Martinho Esteves, que morrera”. Chancelaria de D. Afonso V, lv. 4, f. 12. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3815947>.
- “Carta de perdão de D. Afonso V, a justiça régia, a Fernando Afonso do Vale, escudeiro, morador em Atouguia da Baleia, pela fuga da prisão, contando que se livre de direito do que é acusado, tendo pago 100 reais brancos para a chancelaria”. Chancelaria de D. Afonso V, lv. 12, fl. 29. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=3816489>.
- “Carta Real de 14 de Janeiro de 1445”. *Monumenta Henricina*, volume VIII. Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1967.
- Chambers, Robert. “Rural Appraisal: Rapid, Relaxed and Participatory”. *IDS Discussion Paper* 311 (1992): 1-68.
- “Costume e foros de Torres Novas”. Feitos da Coroa. Núcleo antigo 373, 1190. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4603065>.
- Dawson, Peter C., e Levy, Richard M. “Using 3D Computer Models of Inuit Architecture as Visualization Tools in Archaeological Interpretation: Two Case Studies from the Canadian Arctic”. *Field Archaeology* (2006): 185-195.
- Gillis, John R., e Torma, Franziska. “Introduction”. Em *Fluid Frontiers: New Currents in Marine Environmental History*. Cambridge: The White Horse Press, 2015.
- Janeirinho, Raquel. “Património, museologia e participação: estratégias museológicas participativas no concelho de Peniche”. Dissertação de Mestrado, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2013.

Janeirinho, Raquel. “Estratégias museológicas participativas: refletindo e atuando em sociomuseologia”. *Cadernos de Sociomuseologia*. 46, n.º 2 (2014): 71-91.

Jones, Ryan Tucker. “Running into Whales: The History of the North Pacific from Below the Waves”. *American Historical Review* 118, n.º 2 (2013): 349-377. <https://doi.org/10.1093/ahr/118.2.349>.

Laist, David W. *North Atlantic Right Whales: From Hunted Leviathan to Conservation Icon*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2017.

“Livro da Portagem de Lisboa”. Feitos da Coroa. Núcleo antigo 356, 1377-1489. <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=4499791>.

Mack, John. *O Mar: Uma História Cultural*. Silveira: Book Builders, 2018.

Patton, A. Katherine, e James M. Savelle. “The Symbolic Dimensions of Whale Bone Use in Thule Winter Dwellings”. *Études/Inuit/Studies* 30, n.º 2 (2006): 137-161.

Pereira, Esteves, e Guilherme Rodrigues. *Portugal: dicionário histórico, chorográfico, heráldico, biográfico, bibliográfico, numismático e artístico*. Vol. I-A. Lisboa: João Romano Torres, 1904.

Pereira, Mário Baptista. *Atouguia da Baleia: seus forais, seus termos. Lembrando o passado*. Atouguia da Baleia: Junta de Freguesia de Atouguia da Baleia, 2006.

Pinto, Américo Cortez. *Diónisos – Poeta e Rey*. Lisboa: Secretaria de Estado do Ensino Superior, Ministério da Educação, 1982.

Querol, Lorena Sancho. “El patrimonio cultural inmaterial y la sociomuseología: estudio sobre inventários”. Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2011.

Redman, Nicholas. *Whales’ Bones of France, Southern Europe, the Middle East and North Africa*. Teddington: Redman Publishing, 2014.

Richter, Virginia. “‘Where Things Meet in the World between Sea and Land’: Human-Whale Encounters in Littoral Space”. Em *The Beach in Anglophone Literatures and Cultures*, editado por Ursula Kluwick e Virginia Richter, 155-173. Farnham: Ashgate, 2015.

Santos, Maria Célia. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU, 2008.

Silva, Manuel Santos. “Galegos e minhotos à conquista do litoral do centro de Portugal. Vestígios da sua presença na região medieval de Óbidos”. Em *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam*. Vol. 2, 397-407. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

Soledade, Fernando. *Historia seráfica cronológica da ordem de S. Francisco da Província de Portugal*. Tomo 3. Lisboa: Na Officina de Manoel Joseph Lopes Ferreyra, 1705.

Teixeira, António, Rui Venâncio, e Cristina Brito. Archaeological Remains Accounting for the Presence and Exploitation of the North Atlantic Right Whale *Eubalaena glacialis* on the Portuguese Coast (Peniche, West Iberia), 16th to 17th Century. *PLoS ONE* 9, n.º 2 (fevereiro de 2014): 1-12. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0085971>.

Venâncio, Rui. “Intervenção arqueológica no porto de pesca de Peniche”. Em *1^{as} Jornadas de Arqueologia e Património da Região de Peniche*, 14-32. Peniche: Câmara Municipal de Peniche, 2006.

Ventura, Margarida Garcez, coord. *O foral da Ericeira no arquivo-museu*. Lisboa: Edições Colibri, 1993.

Vieira, Nina. “The Whale in the Cape Verde Islands: Seascapes as a Cultural Construction from the Viewpoint of History, Literature, Local Art and Heritage”. *Humanities* 9, n.º 3 (2020). <https://doi.org/10.3390/h9030090>.

Referência para citação:

Vieira, Nina, Raquel Janeirinho, Rui Venâncio, e Cristina Brito. “‘A casa da minha avó’: uma exposição colaborativa sobre a história das baleias em Atouguia da Baleia”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 185-216. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.36984>.

Ana Carolina Gelmini de Faria, Ana Celina Figueira da Silva, Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar e Marlise Maria Giovanaz

A musealização de um acervo fotográfico da Parada Livre: reflexões sobre gestão compartilhada do patrimônio

Estudo de caso da produção de memórias apoiadas em fotografias do coletivo nuances (grafia em minúscula do nome é uma escolha do coletivo) – Grupo pela Livre Expressão Sexual – organização da sociedade civil que luta pelos direitos humanos e civis da população LGBTQ+. Desde 2019, o curso de bacharelado em Museologia e o programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, atuam com o nuances, se apropriando da museologia aplicada como meio de diálogo com a sociedade. O recorte são os registros das Paradas Livres considerados testemunhos de uma história esquecida nas narrativas hegemônicas da cidade de Porto Alegre, mas que compõe um conjunto de lutas sociais do Brasil. O trabalho envolveu a realização de roda de memória, a partir da metodologia da história oral. Propõe-se, assim, uma análise do processo metodológico, compreendendo a musealização como estratégia de mobilização da consciência coletiva.

Palavras-chave: museologia social; museologia LGBTQ+; gestão compartilhada; nuances; coleção fotográfica.

The Musealization of a Photographic Collection from the Parada Livre: Reflections on Shared Heritage Management

Case study of the production of memories supported by photographs by the collective nuances (lowercase spelling of the name is a choice of the collective) – Group for Free Sexual Expression – a civil society organization that fights for the human and civil rights of the LGBTQ+ population. Since 2019, the bachelor's degree in Museology and the Graduate Program in Museology and Heritage, both at the Federal University of Rio Grande do Sul, have been working directly with nuances, utilizing Applied Museology as a means of dialogue with society. The excerpt is the records of the Paradas Livres considered testimonies of a history forgotten in the hegemonic narratives of the city of Porto Alegre, but which makes up a set of social struggles in Brazil. The work involved the realization of a memory circle, based on the methodology of oral history. Thus, it proposes an analysis of the methodological process, understanding musealization as a strategy for mobilizing collective consciousness.

Keywords: social museology; LGBTQ+ museology; shared management; nuances; photographic collection.

A musealização de um acervo fotográfico da Parada Livre: reflexões sobre gestão compartilhada do patrimônio

Ana Carolina Gelmini de Faria, Ana Celina Figueira da Silva, Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar e Marlise Maria Giovanaz*

1 – Primeiras provocações

Quem não tem em sua residência, ou de seus familiares, uma caixa repleta de fotos impressas? Por mais particular que possa parecer, é possível encontrar uma característica em comum entre os nossos, os seus e outros tantos conjuntos fotográficos: são vestígios que evocam o desejo de memória. Porém, sem sujeitos que os signifiquem, ficam relegados à condição de papéis acumulados, concentração de registros visuais que, por muitas vezes, perdem o sentido. Deixam de estar associados a artigos definidos (a pessoa, o lugar, o evento) para vincular-se a artigos indefinidos (uma pessoa, um lugar, um evento). Isso quando não compõem uma frase interrogativa: que pessoa? Que lugar? Qual evento?

Para Ana Maria Mauad, é reservada à fotografia “o papel de instrumento de uma memória documental da realidade”¹. A autora realiza uma reflexão dessa perspectiva a partir da fotografia pública:

* Ana Carolina Gelmini de Faria (carolina.gelmini@ufrgs.br). <https://orcid.org/0000-0003-0727-9991>. UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Av. Pasteur, 296 - Urca - Cep 22290-240, Brasil; Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação (Fabico) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Rua Ramiro Barcelos, 2705 – Campus Saúde Porto Alegre – RS – Brasil; Ana Celina Figueira da Silva (ana.celina@ufrgs.br). <https://orcid.org/0000-0002-4842-2179>. Fabico – UFRGS; Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar (dudaaguiar.30@gmail.com). <https://orcid.org/0009-0003-6537-1363>. UFRGS; Marlise Maria Giovanaz (marlise.giovanaz@ufrgs.br). <https://orcid.org/0000-0001-8597-4100>. Fabico – UFRGS. Artigo original: 1-04-2024; artigo revisto: 8-08-2024; aceite para publicação: 11-12-2024.

1 Ana Maria Mauad, “Através da imagem: fotografia e história, interfaces”, *Tempo* 1, n.º 2 (1996): 73-98.

O que observamos quando estudamos a história da prática fotográfica e nela identificamos a fotografia como registro da experiência histórica é a multiplicação dos seus usos e funções a ponto de não podermos mais falar de fotografia no singular. No entanto, a principal divisão ainda é aquela que define as diferenças espaciais fundadoras da modernidade: o espaço privado e o espaço público. No entanto, é no espaço público que, historicamente, se identificam os circuitos de politização da imagem fotográfica. A fotografia se torna pública para cumprir uma função política que garante a transmissão de uma mensagem para dar visibilidade às estratégias de poder, ou ainda, das disputas de poder. A fotografia pública é produzida por diferentes agentes sociais que desempenham um papel na elaboração de uma imaginação pública sendo, portanto, o suporte de agenciamento de uma memória pública que registra, retém e projeta no tempo histórico uma versão dos acontecimentos. [...] A fotografia pública, associada à noção de documento, fornece visibilidade à experiência social de sujeitos históricos – por detrás e diante da câmera, destaca-se tanto como fonte quanto objeto de estudo da história visual do poder e das culturas políticas².

Quando nos deparámos com os conjuntos fotográficos de uma organização da sociedade civil, já sabíamos da potência daqueles registros. Tais fotografias são, na perspectiva de coletivos, a prova material de anos de luta, de promoção e de defesa dos direitos humanos, corroborando a existência dos folhetos, cartazes, bandeiras, entre tantos outros indícios que anunciam suas atuações. Após décadas sendo acumulados na sede de seu coletivo – em caixas, álbuns e pacotes de papel –, ganham novamente a cena e geram muitas dúvidas, todas no artigo

2 Ana Maria Mauad, “Dos arquivos às exposições: fotografia pública e história em *Conflitos* (2017)”, em *Imagens & arquivos: fotografias e filmes*, org. Teresa M. Flores, Sílvio M. S. Corrêa e Soraya Vasconcelos (Lisboa: ICNOVA, 2021), 46-72.

indefinido, combinadas com muitas interrogações: uma pessoa, mas... quem é? Um lugar... qual? Um evento... quando?

Nesse caleidoscópio de memórias, a proposta do artigo é apresentar o processo de uma gestão compartilhada, realizada entre o nuance – Grupo pela Livre Expressão Sexual e os representantes do curso de bacharelado em Museologia e do programa de pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPGMusPa), ambos da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), no reconhecimento da trajetória do coletivo como patrimônio da história LGBT+ de Porto Alegre, do Rio Grande do Sul e do Brasil. O coletivo foi inovador em inúmeras atividades na cidade, a exemplo da Parada Livre de Porto Alegre, evento organizado exclusivamente pelo coletivo nas primeiras edições. Suas experiências têm despertado uma consciência de que as evidências das ações articuladas pelo coletivo ao longo de mais de trinta anos são de interesse público, potencialmente qualificadas como fontes de informação e patrimônio cultural.

Para tal processo, junto a protagonistas do coletivo, revisitamos determinadas memórias recorrendo à metodologia da história oral, propondo a valorização de seu acervo por meio do reconhecimento enquanto patrimônio cultural, de interesse público, e valendo-nos do processo de musealização como estratégia de mobilização da consciência coletiva. Aponta-se, nesse sentido, a compreensão da musealização como metodologia que, “por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de «thesaurização» e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto, [...] [assumindo] o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica”³.

Assim, nas próximas seções, iremos analisar quem são os protagonistas das memórias em evidência e como os fragmentos de memórias foram localizados em sua sede. Então, a partir da proposta de musealização, com uma atuação compartilhada, pretende-se apresentar o

3 André Desvallées e François Mairesse, *Conceitos-chave de museologia* (São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013).

bailado de arranjos que esse caleidoscópio da memória nos proporciona observar e vivenciar, dando voz a testemunhos de uma história que as narrativas hegemônicas tendem a tornar subordinada ou esquecida.

2 Uma relação construída

O nuances é um coletivo de representação da liberdade da expressão sexual que surgiu, em Porto Alegre, no ano de 1991. Seus integrantes têm dois pontos principais de conexão naquele momento. Por um lado, parte significativa do grupo estava vinculada à Universidade Federal do Rio Grande do Sul, alguns enquanto discentes desta instituição e outros como moradores da Casa do Estudante Universitário (CEU), espaço onde ocorreu a fundação do coletivo. Por outro lado, houve integrantes que se vincularam ao coletivo por fazerem parte do Grupo de Apoio à Prevenção da AIDS (GAPA/RS), que havia sido fundado no ano de 1989. Esse grupo congregou a luta pelo direito à saúde dos portadores do vírus HIV, pela organização de estratégias de prevenção e de conscientização sobre as formas de propagação do vírus HIV. O GAPA/RS foi também um pioneiro espaço de reconhecimento da diversidade sexual e de identidade de gênero e de seu caráter político, tornando-se um lugar de acolhimento a todos, todas e *todes*, quando estes espaços ainda eram raros e o preconceito era a regra.

A característica principal das ações desenvolvidas pelo coletivo nuances, nestas mais de três décadas de existência, tem sido a atuação no campo político e na disputa pelo reconhecimento da diversidade da expressão da sexualidade. Por todos estes anos, a bandeira *rainbow*, com a palavra nuances gravada ao centro, tem sido vista em manifestações sociais que acontecem em Porto Alegre, assim como pelo Brasil e pelo mundo. A militância do nuances atua não somente nas questões que se referem ao público LGBT+, mas também em todo evento que promova os direitos civis com caráter étnico e de gênero.

Essa mobilização tem tido muitos sucessos ao longo do tempo, sendo alguns exemplos desses avanços: o artigo 150 da Lei Municipal (1994), que proíbe a discriminação com base em orientação sexual; no

ano 2000, o nuances conseguiu vitória junto ao Ministério Público Federal para que casais homossexuais tivessem acesso aos direitos civis previdenciários no Instituto Nacional do Seguro Social (INSS), incluindo a pensão por morte; em 2002, foi criada a lei estadual que proíbe a discriminação por orientação sexual no Rio Grande do Sul⁴.

Essa atuação do coletivo gerou uma produção de material gráfico, documental e audiovisual de grande importância para a comunidade LGBT+ e para a sociedade em geral, como testemunhos da multiplicidade de memórias e de histórias. Consideramos importante registrar que o coletivo apresenta há bastante tempo uma vontade de memória, um movimento consciente em relação à preservação dos vestígios produzidos em sua atuação social. Podemos perceber essa consciência de memória na doação de parte de seu acervo documental, que registrou a atuação do grupo nos primeiros 15 anos, que se encontra disponível para pesquisa no Arquivo Histórico do Rio Grande do Sul (AHRs), já tendo recebido tratamento arquivístico.

Outro movimento, neste mesmo sentido, é em relação a um dos produtos mais notáveis de sua criação: o *Jornal do Nuances*, que conta com 49 edições até o momento e está digitalizado e disponível para pesquisa em <https://www.ufrgs.br/nphdigital/colecoes/>. Conforme Schmidt, este movimento pautado pelo nuances, regionalmente, faz parte de um cenário também nacional, no qual ativistas e militantes procuram quebrar o silêncio social e político sobre suas identidades e impedir o apagamento de seus vestígios pela narrativa histórica dominante. Para o autor, “trata-se de uma forma de reforçar vínculos, configurar uma ancestralidade (cultural e não biológica) e construir passados plurais que embasem projetos de futuro diversos, mais inclusivos e democráticos”⁵.

O curso de Museologia da UFRGS, criado no ano de 2008, iniciou sua aproximação com o coletivo nuances no ano de 2016, sendo a ex-

4 Célio Golin, *Nuances 25 anos: uma trajetória inconformada com a norma* (Porto Alegre: s.ed., 2017).

5 Benito Schmidt, “Prefácio: por uma história de todas, todos e todes”, em *Arquivo LGBT-QIAPN+: Levantando documentos para outras histórias: Catálogo seletivo de fontes documentais para a história LGBTQIAPN+ do Rio Grande do Sul (1942-1964)*, ed. Rodrigo de Azevedo Weimer (Porto Alegre: Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, 2023), 9-24.

tensão universitária o caminho primeiro desta parceria. A extensão é o espaço de consolidação da função social da universidade, onde a possibilidade de estabelecer parcerias e apoio à sociedade civil se desenvolve de forma mais evidente. Em 2016, um convite do grupo, direcionado ao curso de Museologia, para participar de uma exposição no Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo, foi a primeira oportunidade para docentes e discentes abordarem, em uma atividade de exposição, a temática LGBTQ+, sentindo e experimentando o impacto social e político que ocorre quando se dá destaque a sujeitos e sujeitas historicamente invisibilizados ou sumariamente apagados⁶.

Depois de firmada uma potencial relação de longo prazo entre coletivo e universidade, a partir da citada experiência anterior, mais uma vez em um projeto de extensão – De Stonewall ao nuances: 50 anos de ação – a parceria produziu uma exposição. Essa, ocorrida em 2019, comemorou os 50 anos da Revolta de Stonewall e os 30 anos do nuances, procurando reforçar o papel essencial da militância na garantia dos direitos sociais e jurídicos da comunidade LGBTQ+ e como o grupo nuances ocupou uma posição politicamente estratégica na história regional⁷. Durante o ano de 2021, vivendo as restrições que marcaram a experiência da pandemia de Covid-19, um terceiro projeto de extensão foi realizado, recebendo o nome de Nega Lú: um frenesi na maldita Porto Alegre. Esse foi um projeto ousado, que ocupou ruas e muros da cidade, em quatro núcleos expositivos que comemoravam esta personagem ímpar da cena cultural local. Mais uma vez, essa atividade foi um projeto de extensão que congregou alunos que se interessaram pela temática ou pelo formato da atividade, sempre realizadas em debate horizontal e harmônico com o coletivo nuances⁸.

6 Marlise Giovanaz, “Uma reflexão sobre a participação do Curso de Museologia na exposição «Uma Cidade pelas Margens»”, em *Anais do 4.º Seminário Brasileiro de Museologia: Democracia: desafios para a universidade e para a museologia*, org. A. L. A. Gomes (Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2020), 432-442.

7 Marlise Giovanaz e Ana Carolina Gelmini de Faria, “Uma exposição em nuances”, em *Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências*, org. Hilda Jaqueline de Fraga *et al.* (Porto Alegre RS: Editora Fi, 2021), 23-44.

8 Marlise Giovanaz e Ana Carolina Gelmini de Faria, “Nega Lú: um frenesi na maldita Porto Alegre”, *Museologia & Interdisciplinaridade* 11, n.º 21 (2022): 92-109.

Ou seja, pode-se sugerir que essas exposições fazem parte de um movimento mais amplo, assinalado pelo desejo de marcar a presença LGBT+ na memória da comunidade e compartilhar socialmente este trabalho político. Essas exposições buscaram um alinhamento com a proposta que aparece em Green⁹, que pressupõe dar visibilidade aos documentos, objetos e narrativas produzidos por membros das comunidades LGBT+, em um fazer político, abordando o conceito de comemoração enquanto um enfrentamento. A partir da experiência dessas três primeiras atividades de extensão, já realizadas e encerradas, entre Museologia da UFRGS e nuances, foram produzidos artigos científicos e apresentações em congressos por parte de docentes e discentes. Esses representaram uma forma de comunicar à comunidade acadêmica e a outros interessados as características da experiência desenvolvida. Foi compreendido, também, que não era mais o suficiente estabelecer parcerias temporárias, era preciso solidificar o trabalho estabelecendo uma rotina de longo prazo.

No ano 2023, foi então construído o projeto de extensão Memória nuances: salvaguarda de um acervo LGBT+ no RS, que envolve três docentes do curso de Museologia e do PPGMusPa/UFRGS, sendo elas Ana Carolina Gelmini de Faria, Ana Celina Figueira da Silva e Marlise Giovanaz. A partir deste projeto e com a participação de bolsistas e outros pesquisadores, pretende-se fazer um trabalho de higienização, organização e acondicionamento do acervo produzido e salvaguardado pelo grupo nuances em sua sede, resultado de mais de trinta anos de atuação política e de desenvolvimento de atividades culturais e sociais.

Outra iniciativa promovida por parte das docentes foi estabelecer a realização de disciplinas eletivas para desenvolver ações de pesquisa e de preservação no acervo do grupo. Uma dessas disciplinas, Tópicos Especiais em Documentação Museológica (2023/1), utilizou o acervo do grupo como laboratório de aprendizagem para os discentes e tinha como proposta oferecer uma estratégia de documentação para preservar

⁹ James Green *et al.*, eds., *História do movimento LGBT no Brasil* (São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018).

suas coleções. Enquanto a outra, Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica (2023/2), propôs a higienização, acondicionamento e digitalização da coleção fotográfica Paradas Livres de Porto Alegre (1997-2003), que foi demandada pelo nuances como uma forma de proporcionar um acesso mais amplo ao seu acervo fotográfico.

Transformar a relação entre o nuances e o curso de Museologia de esporádica em contínua e duradoura, imbricando atividades de ensino, pesquisa e extensão, é uma forma de solidificar o trabalho da universidade com a sociedade civil organizada. Para a Museologia da UFRGS, significa trazer para o currículo geral de formação o debate sobre a história, as lutas e as memórias da comunidade LGBTQ+ e romper o nicho dos discentes interessados na temática.

Nestes poucos anos de experiência de trabalho com a museologia LGBTQ+, uma das certezas construídas foi a necessidade de realizar atividades de valorização da memória, da identidade e da resistência dessa comunidade, que tem sofrido com o preconceito, com o apagamento, com a violência e com toda sorte de deslegitimação social. Essa perseguição e preconceito se revelaram, posteriormente, na própria fragilidade dos acervos produzidos pelos grupos ou associações LGBTQ+, pois a destruição de seus registros documentais tem como consequência o silenciamento da comunidade e de suas estratégias de participação no campo político e cultural da comunidade. A preservação de suas narrativas e de seus acervos é um pequeno passo para garantir que suas vozes possam ser ouvidas e suas histórias e memórias legitimadas.

Quanto aos documentos preservados em arquivos permanentes, estes precisam ser abordados a partir de novos instrumentos de pesquisa e catálogos especializados, para que assim recebam o destaque e a potência para tornar-se fontes que permitam reescrever o passado. Um exemplo relevante de trabalho neste sentido é o *Catálogo seletivo de fontes documentais para a história LGBTQIAPN+ do Rio Grande do Sul* (2023), instrumento de pesquisa desenvolvido recentemente. Sabe-se que a preservação dos acervos relacionados especificamente aos movimentos sociais e políticos LGBTQ+, que existem no Brasil desde os anos 1970, ainda está em processo de constituição. Nesse cenário,

é importante frisar o papel desempenhado pelo centro de pesquisa e documentação social Arquivo Edgard Leuenroth, em Campinas/SP¹⁰. Fato é que a demora na preservação dos acervos oriundos dos movimentos sociais LGBTQ+ tem como consequência a perda de histórias e de testemunhos. A maior parte dos grupos organizados são transitórios, com sedes provisórias, corroborando para que a preservação e a conservação dessas coleções fossem sempre muito frágeis. Provavelmente, a diferença do grupo nuances em relação às outras associações existentes nesta região seja sua consciência do lugar histórico que ocupa, seu desejo de marcar a sua passagem. Portanto, temos também a compreensão de que estamos trabalhando pela preservação de uma pequena porcentagem deste conjunto múltiplo e complexo de evidências da trama da memória LGBTQ+ local.

3 – Um primeiro movimento: identificando os registros

A realização das exposições acima mencionadas permitiu o conhecimento dos diversos e numerosos registros provenientes da atuação do nuances em seus trinta anos de trajetória. Os professores e alunos do curso de Museologia logo identificaram a riqueza destes materiais e a necessidade de sua organização para melhor preservação e divulgação. Nesse intento, em 2023, procurou-se, para além da organização de exposições, iniciar um processo que pudesse sanar a necessidade apontada. A estratégia, em paralelo com a proposição de projetos de extensão, tem sido o oferecimento de disciplinas de caráter eletivo, como as disciplinas Tópicos Especiais em Documentação Museológica e Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica, ocorridas respectivamente no primeiro e segundo semestre letivo de 2023¹¹.

10 Green *et al.*, *História do movimento LGBTQ no Brasil*.

11 As disciplinas eletivas Tópicos Especiais em Documentação Museológica e Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica, respectivamente registradas sob os códigos BIB03223 e BIB03103, do curso de bacharelado em Museologia, do Departamento de Ciências da Informação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (FABICO/UFRGS), possuem, cada uma, carga horária total de 60 horas de aula, sendo ministrados 4 créditos por semana. Tópicos Especiais em Documentação Museológica, que tem por súmula a abordagem de temas contemporâneos em documentação museológica, foi oferecida no primeiro semestre letivo de 2023, com aulas nas manhãs de quintas-feiras. Já a disciplina

A disciplina Tópicos Especiais em Documentação Museológica teve como objetivo identificar a tipologia e a quantidade dos registros guardados na sede do nuances, no centro da cidade de Porto Alegre. Essa identificação era fundamental para, posteriormente, colaborar nos processos de conservação, monitoramento dos documentos e curadorias de novas exposições. Assim, entre os meses de maio e setembro, os alunos organizaram o espaço, realocando o mobiliário para melhor acondicionamento dos materiais, e realizaram um arrolamento dos registros.

Conforme Padilha, o arrolamento é “o ato por meio do qual se realiza a contagem de todos os objetos que fazem parte do museu, sendo criada uma lista numerada para controle e identificação geral do acervo museológico. Refere-se a um primeiro reconhecimento detalhado”¹². O acervo, em sua sede, não possui nenhum tipo de tratamento museológico e arquivístico, sendo o procedimento básico da prática de documentação de acervos museológicos o que nos permitiu fazer um levantamento inicial dos registros.

Os campos da ficha de arrolamento permitiram registrar a tipologia do item, o suporte, o estado de conservação, a temática abordada, a localização e, quando necessárias, observações. Neste campo, foi indicado se o item era de produção do nuances ou externa, bem como se era relativo a alguma Parada Livre. Essas informações viriam a colaborar com o trabalho de elaboração de exposição itinerante que, tratando dessa temática, estava sendo realizado por alunos da disciplina Tópicos Especiais em Museologia Social. O preenchimento da ficha foi manual e, posteriormente, os dados foram transcritos em planilha Excel compartilhada com a turma (Figura 1):

Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica, com súmula prescrevendo estudos aplicados à pesquisa museológica, ocorreu no segundo semestre letivo de 2023, nas terças-feiras pela manhã.

12 Renata Cardozo Padilha, *Documentação museológica e gestão de acervo* (Florianópolis: FCC, 2014).

	A	B	C	D	E
1	Número	Item	Suporte	Conservação	Temática
296	294	Livro	Papel	Bom	Homossexualidade e Jung
297	295	Cartaz	Papel	Ótimo	Questão sexual e moralismo
298	296	Faixa	Tecido	Bom	Nome do grupo Nuances
299	297	Faixa	Tecido	Ótimo	Nuances- Rompa o Silêncio
300	298	Cartaz	Papel	Regular	Prevenção DSTS/AIDS
301	299	Cartaz	Papel	Regular	Prevenção DSTS/AIDS
302	300	Cartaz	Papel	Regular	Prevenção DSTS/AIDS
303	301	Cartaz	Papel	Regular	Prevenção DSTS/AIDS
304	302	Cartaz	Papel	Regular	Mostra disciplinar de cinema, vídeo, televisão e fotografia sob
305	303	Cartaz	Papel	Regular	Campanha de prevenção DSTS/AIDS
306	304	Cartaz	Papel	Regular	Campanha de prevenção DSTS/AIDS
307	305	Cartaz	Papel	Regular	Beijo de Jogadores
308	305	Livro	Papel	Regular	Relatório do grupo de trabalho de promoção da cidadania LGB
309	306	Livro	Papel	Bom	Diversidade Sexual
310	307	Livro	Papel	Bom	Segurança Pública e Polícia Civil em São Paulo (1983-1990)
311	308	Livro	Papel	Bom	Homossexualidade na História
312	309	Livro	Papel	Bom	Cidadania e direitos humanos: crianças e adolescentes, mulh
313	310	Livro	Papel	Regular	Direitos Humanos: violência urbana , orientação sexual
314	311	Camiseta	Tecido	Bom	Cine debate
315	312	DVD	Plástico	Bom	Não identificado- Black Maria
316	313	DVD	Plástico	Bom	Vídeo Documentário
317	314	DVD	Plástico	Bom	Coletânea de vídeos sobre diversidade sexual
318	315	Fita VHS	Plástico	Bom	Nuances
319	316	Fita VHS	Plástico	Péssimo	Não identificado

Figura 1 – Parte da tabela de arrolamento - planilha Excel

Fonte: Aguiar *et al.*, 2023, p. 14¹³

Até o final da disciplina, foram arrolados 1.367 itens. Todavia, este processo ainda não está completo, uma vez que alguns materiais, por questão de tempo, não foram incluídos na listagem, necessitando a retomada desse trabalho. Relativo à tipologia do item, numericamente, os materiais de divulgação (folhetins, folhetos, *folders* e panfletos) apresentaram maior quantidade, com 220 itens registrados, seguidos pelas mídias físicas (CD, DVD, K7, fitas VHS e disquetes), com 177 exemplares.

Cabe ressaltar que posterior ao arrolamento, para a realização do dossiê final da disciplina, as temáticas registradas na planilha, após debate entre alunos e professora, foram agrupadas. Destacaram-se, numericamente, a Hemeroteca LGBTQ+, composta por revistas eróticas nacionais e internacionais, pelo *Jornal do Nuances*, pelo *Jornal Lam-*

13 Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar *et al.*, *Dossiê de arrolamento do Acervo Nuances* (Porto Alegre: Disciplina Tópicos Especiais em Documentação - BIB03223, 2023).

pião, por matérias de jornais, por revistas e por recortes de notícias relacionadas à questão LGBTQ+. Outro destaque foram os itens relacionados aos direitos humanos e cidadania LGBTQ+, que abarcam todos os materiais relacionados a ações, manifestações e campanhas de combate à homofobia e ao preconceito contra indivíduos e grupos LGBTQ+, na defesa dos direitos humanos. Os números podem ser conferidos na tabela 1:

Coleção Parada Livre	81	5,93%
Convites/Felicitações	26	1,90%
Cultura	80	5,85%
DH Diversos	81	5,93%
DH e Cidadania LGBTQ+	262	19,17%
Educação e Diversidade	108	7,90%
Eventos Diversos	37	2,71%
Eventos Nuances	32	2,34%
Hemeroteca LGBTQ+	276	20,19%
História e Memória	101	7,39%
Homossexualidade	15	1,10%
Premiações	12	0,88%
Prevenção DST/AIDS	96	7,02%
Roteiros LGBTQ+	23	1,68%
Sexualidade	15	1,10%
Tecnologia	3	0,22%
Temática não Idenificada	119	8,71%
Totais	1367	100,00%

Tabela 1 - Quantificação dos itens de cada grupo temático

Fonte: Aguiar *et al.*, 2023, p. 22¹⁴

Embora o acervo seja composto por objetos tridimensionais, como canecas, flâmulas, bandeiras, *bottons*, estátuas, *banners* e pôsteres, a maior parte é bidimensional em suporte papel, destacando-se, como antes mencionado, os materiais de divulgação. É uma variedade grande de materiais que permitem contar parte da história LGBT+ no estado do Rio Grande do Sul, nos últimos 30 anos, e que precisa ser tratado e organizado para facilitar o acesso. No processo de preservação, as tarefas de organização, disseminação e recuperação da informação

14 Aguiar *et al.*, *Dossiê de arrolamento do Acervo Nuances*.

são fundamentais. Considerando os documentos como registros da atividade humana, a documentação serve como instrumento de comunicação e de preservação da informação no âmbito da memória social e da pesquisa científica¹⁵.

Entretanto, embora pese a consciência da importância dos registros documentais do nuances, o arrolamento, mesmo que não totalizado, demonstra um volume considerável de itens a serem tratados. Para dar continuidade no processo, foi necessário fazer algumas escolhas e, nesse sentido, optou-se, por solicitação de membros do nuances, por iniciar a identificação, descrição e digitalização das fotografias das Paradas Livres organizadas pelo grupo entre 1997 e 2003. Hoje, esse evento faz parte da identidade porto-alegrense, mas tem sua historicidade fragilizada por decorrência da dispersão, de dissociações e de perdas documentais. Nota-se, portanto, que não são todos os itens da coleção Parada Livre, mas apenas as fotografias em suporte papel, pois os registros realizados digitalmente não foram localizados na sede do nuances e devem ser pesquisados posteriormente. Cabe ressaltar que no registro do arrolamento, onde constam 81 itens na Coleção Parada Livre, as fotografias não foram contabilizadas individualmente, registrando-se, assim, a quantidade de álbuns ou pacotes onde estavam acondicionadas. Em vista disso, a disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica, oferecida no segundo semestre letivo de 2023, tratou de organizar, em conjunto com integrantes do coletivo, as fotografias das Paradas Livres.

4 – Gestão compartilhada de um acervo fotográfico: girando o caleidoscópio da memória

A fotografia tem o poder de congelar o tempo, de manter vivo um evento, uma viagem, um aniversário, manifestações, festividades, entre tantos outros acontecimentos bons e ruins. Além disso, ela traz de volta ao presente uma memória que poderia há muitos anos estar engavetada

15 Sílvia Nathaly Yassuda, “Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista” (dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2009).

e, ao ver a fotografia, todas as lembranças sobre o que está retratado naquele pedaço de papel vêm à tona. “O que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”¹⁶. A mesma coisa nunca acontece duas vezes do mesmo jeito, porém é possível relembrar e evocar as memórias sobre tal acontecimento por meio das fotografias.

O acervo fotográfico do coletivo nuances é composto por cerca de 3.000 fotografias reveladas, tiradas principalmente durante os anos 1990 e 2000. Os registros fotográficos contemplam diversos acontecimentos que ocorreram durante esse período, como as manifestações políticas em prol dos direitos LGBT+, os eventos culturais, as festividades, os primeiros anos da Parada Livre de Porto Alegre, entre outros. Objetivando a continuação da musealização do acervo do coletivo, iniciado com a disciplina Tópicos Especiais em Documentação Museológica, a disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica propôs a musealização da coleção fotográfica da Parada Livre de Porto Alegre.

Para entendermos todo o processo realizado para musealizar a coleção, primeiro é necessário entendermos o que é a musealização de um objeto. Em termos gerais, trata-se de um conjunto de etapas, sendo elas: seleção, thesaurização e comunicação¹⁷, que caracterizam a trajetória do objeto antes e depois de inserido na instituição. Segundo o museólogo brasileiro Bruno Brulon, “musealizar é mudar algo de lugar; às vezes no sentido físico, mas sempre no sentido simbólico”¹⁸. Isso significa que, quando musealizados, os objetos passam a ter e a transmitir um novo sentido que lhes foi atribuído. A coleção fotográfica da Parada Livre de Porto Alegre, durante o processo de musealização, deixou de ser apenas antigas recordações do coletivo e passou a ser um patrimônio social, que testemunha e simboliza a luta diária das pessoas LGBT+ da sociedade porto-alegrense por meio da manifestação, da festa e da alegria características do evento.

16 Roland Barthes, *A câmara clara: notas sobre a fotografia*, tradução de Júlio Guimarães, 9.^a ed. (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984).

17 Bruno Brulon, “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”, *Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-210.

18 Brulon, “Passagens da Museologia”.

O coletivo nuances possui cerca de 500 fotografias reveladas da Parada Livre de Porto Alegre, evento do qual o coletivo foi o grande idealizador e produtor durante as primeiras edições. Em vista disso, o primeiro passo para a musealização da coleção foi separar as fotografias pelas edições, ou seja, por ano. Assim, foi possível identificar os materiais (envelopes de papel e caixas arquivo de polionda) e a quantidade necessária deles para o armazenamento das fotografias. Objetivando a catalogação do acervo de forma que um futuro pesquisador e os próprios membros do coletivo consigam contemplar por completo todos os itens, foi desenvolvida uma planilha para cada edição do evento, com dados de identificação condizentes com a tipologia da coleção (quadro 1 e figura 2).

Quadro 1 – Informações de identificação e como preenchê-los

Dados	Como preenchê-los
Código	PL + últimos dois dígitos do ano da edição + 001 seguindo ordem numérica
Coleção	Parada Livre
Denominação	Fotografia
Suporte	Papel fotográfico + marca
Dimensões	Largura em X comprimento cm.
Outros números	Código encontrado no verso da fotografia
Autoria	Pessoa que tirou a fotografia
Data	Data que ocorreu a Parada Livre
Local	Local em que ocorreu a Parada Livre
Material/técnica	Máquina fotográfica que utiliza processos químicos para capturar a imagem, como em papel, filme.
Estado de conservação	Ótimo, bom, regular ou péssimo
Descrição	Descrição intrínseca
Histórico	Descrição extrínseca
<i>Tags</i>	Palavras-chaves
Observação	Marcas de fita adesiva, descrições manuscritas, sujidades...

Fonte: das autoras, 2024

	A	B	C	D	E	F	G	H
1		1ª Parada Livre - Em 1997, éramos um grupo de aproximadamente 100 pessoas que saímos para o Bric da Redenção num dia de muito frio e l						
2								
3								
4								
5								
6								
7								
8								
9								
10								
11								

	Código	Coleção	Denominação	Suporte	Dimensões	Outros Números
	PL97-001	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Kodak Paper	10cmX15cm	SULCOL 048 NNNN 25. 3A
	PL97-002	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Kodak Paper	10cmX15cm	SULCOL 048 NNNN 9.19A
	PL97-003	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Fujifilm	10cmX15cm	<N°.16> 10 A NA1NN 681 110-015
	PL97-004	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Fujifilm	10cmX15cm	<N°.2> 10 N NA1NN 681 110-006
	PL97-005	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Fujifilm	10cmX15cm	<N°.19> 10 N HA1NN 681 110-002
	PL97-006	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Kodak Paper	10cmX15cm	SULCOL 048 NNNN 27. 1A
	PL97-007	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Kodak Paper	10cmX15cm	SULCOL 048 NNNN 10.18A
	PL97-008	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Kodak Paper	10cmX15cm	SULCOL 048 NNNN 11.17A
	PL97-009	Parada Livre	Fotografia	Papel Fotográfico Fujifilm	10cmX15cm	<N°.36A> 10 N NA1NN 681 110-001

Figura 2 – Parte da planilha da primeira edição da Parada Livre de Porto Alegre

Fonte: das autoras, 2024

Os dados de identificação foram pensados visando uma documentação mais completa possível, em que fosse descomplicado encontrar a fotografia desejada, sem muito esforço e confusão. Após a identificação da fotografia na planilha, é possível dirigir-se à caixa arquivo de polionda referente à edição da Parada Livre desejada e procurar o código da fotografia no bloco do respectivo ano. Esse mecanismo de documentação e organização torna todo o processo de pesquisa no acervo mais simples e de fácil acesso, não só para pesquisadores externos, mas também para pesquisadores internos e para o coletivo em geral. É importante reforçar que as fotografias da coleção aqui abordada não possuem autoria registrada, sendo atribuídas ao coletivo.

Até o final do semestre, foram tratadas as imagens das Paradas Livres de 1997 a 2000, totalizando 256 fotografias. Portanto, o processo precisa continuar, pois faltam registrar as imagens reveladas, que têm como limite temporal o ano de 2003 – há vestígios de outras edições, mas com fotografias muito pontuais e escassas, possivelmente obtidas

por algum representante do coletivo. Como era esperado, a descrição das imagens e o histórico foram os campos que demandaram maior tempo e dedicação em seu preenchimento. O histórico envolve, além da identificação do local, a indicação das pessoas registradas nas imagens. Nesse aspecto, cabe ressaltar que, desde o início das atividades, o contato com representantes do nuances foi frequente, gerando uma profícua integração entre alunos, professores e o coletivo, culminando na realização de uma roda de memória com os membros fundadores do nuances e os atuais, para nomear lugares e pessoas, momento importante do processo de gestão compartilhada.

Esse momento de troca de vivências a partir da coleção fotográfica ocorreu no Laboratório de Cultura Material e Conservação (CMC) do curso de Museologia da UFRGS, local onde se encontrava o acervo fotográfico em processo de tratamento curatorial. O objetivo da roda de memória era obter informações extrínsecas sobre as fotografias da Parada Livre de Porto Alegre, a partir dos indícios materiais, incentivando que as pessoas evoquem suas memórias em torno do evento em ênfase, bem como reflitam sobre suas trajetórias de vida a partir do tema gerador. Participaram desse momento quatro integrantes do coletivo, sendo três deles fundadores do nuances – Célio Golin, Perseu Pereira, Liane Susan Muller e Helena Martins –, e participantes da disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica (figura 3). Foi uma longa conversa descontraída, de 2 horas e 16 minutos gravados, transversalizada por assuntos basilares para o exercício proposto: política, cidade, representação, história do movimento LGBTQ+, gerações e militância, entre outros.



Figura 3 – Roda de memória com representantes do coletivo nuances

Fonte: das autoras, 2024.

Cabe ressaltar a importância da conversa no processo de gestão compartilhada do acervo do nuances. Muitas das evidências localizadas eram distantes memórias para integrantes do coletivo, que por vezes nem recordavam da permanência física do registro. A conversa foi entendida como uma instância de formação, partilha e opinião. Momento de balanço, reencontro e ressignificação. Estávamos reunidos com sujeitos que apareceriam nas fotografias e isso tornou o momento muito

singular: ora havia reflexões de ordem pessoal, de uma interpretação íntima; ora havia uma percepção coletiva, uma catarse do papel social do nuances. Nesse processo de bricolagem, memórias foram evocadas e sociabilizadas:

Nas rodas de conversa, o diálogo é um momento singular de partilha, porque pressupõe um exercício de escuta e de fala, em que se agregam vários interlocutores, e os momentos de escuta são mais numerosos do que os de fala. As colocações de cada participante são construídas por meio da interação com o outro, seja para complementar, discordar, seja para concordar com a fala imediatamente anterior. Conversar, nessa acepção, significa compreender com mais profundidade, refletir mais e ponderar, no sentido de compartilhar¹⁹.

As fotografias foram espalhadas na mesa onde a roda estava ocorrendo e, a partir das informações intrínsecas, a conversa foi iniciada. O diálogo se concentrou em como foram separadas as edições – por anotações manuscritas no verso, fotografias que tinham a imagem do cartaz da edição, adereços recorrentes, até mesmo recorrência de detalhes da paisagem, como as árvores que compõem o parque. Perseu Pereira, ao olhar as fotos distribuídas na mesa, enfatizou como a cada edição foi se aprimorando a organização do evento: “Durante muitos anos foi os nuances que organizou, então tem toda a questão da logística também, a gente mesmo que chegava lá, chegava cedo para encher balão...”²⁰. Ao evidenciarmos as imagens de pessoas enchendo balões, questionamos o local fechado, informando não o reconhecer. Alguém pergunta: “É uma escola?” Então, Célio Golin comenta: “Não... é interessante ver a relação que nós tínhamos com a Prefeitura na época, que além da

19 Adriana Ferro Moura e Maria Glória Lima, “A reinvenção da roda: roda de conversa, um instrumento metodológico possível”, *Revista Temas em Educação* 23, n.º 1 (2014): 95-103.

20 Perseu Pereira, *Roda de memória nuances*. Entrevista concedida à disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – Museologia/UFRGS. Porto Alegre, 2024, 2h16min, mp4.

infraestrutura cedia outros espaços, era a administração do Parque Farroupilha, passávamos a tarde lá, até os funcionários ajudavam [a encher o balão]²¹ (figura 4).



Figura 4 – Preparação para edição da Parada Livre

Fonte: nuances, 1998, PL98-073.

O reencontro com as fotos da primeira edição da Parada Livre acabou chamando a atenção dos integrantes do nuances. Liane Muller²² menciona que, pela sua memória, eram cerca de 60 pessoas participando da caminhada, embora os jornais tenham noticiado cerca de 100 a 200 pessoas; Célio Golin reforça a média de 100 pessoas. Percebe-se o impacto do evento ao longo das décadas quando nos deparamos com a contagem de 30.000 pessoas na 26.^a edição da Parada Livre, a última

21 Célio Golin, *Roda de memória nuances*. Entrevista concedida à disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – Museologia/UFRGS. Porto Alegre, 2024, 2h16min, mp4.

22 Liane Susan Muller, *Roda de memória nuances*. Entrevista concedida à disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – Museologia/UFRGS. Porto Alegre, 2024a, 2h16min, mp4.

ocorrida, em 2023. Liane Muller recorda: “Eu acho que uma foto icônica dessa Parada [a primeira edição] é a que tem meninas com o rosto encapuzado”²³, imagem que promoveu um debate sobre visibilidade e militância LGBTQ+ na década de 1990 (figura 5). Perseu Pereira também ressalta: “Uma coisa que se perdeu foi [a participação] dos punks também”²⁴, registros que fomentaram diálogos sobre diferentes articulações do nuances com demais coletivos/grupos sociais pela crítica da normalidade. Célio Golin atribuiu a rede de contatos à banca que montavam no Parque Farroupilha:

Era comum no domingo nós irmos no Brique [Parque da Redenção], perto ali do Monumento ao Expedicionário, e colocar uma banquinha, e ficávamos conversando com as pessoas, com uma bandeira ali embaixo com material que produzimos, não tinha ainda o jornal, e as pessoas chegavam, chamava muito a atenção, [...] ali fazíamos muito contato, era tudo ainda via correio [...] hoje não montamos mais a banca²⁵. [figura 6]



Figura 5 – Pessoas encapuzadas em caminhada na primeira Parada Livre

Fonte: nuances, 1997, PL97-018.

23 Muller, *Roda de memória nuances*.

24 Pereira, *Roda de memória nuances*.

25 Golin, *Roda de memória nuances*.

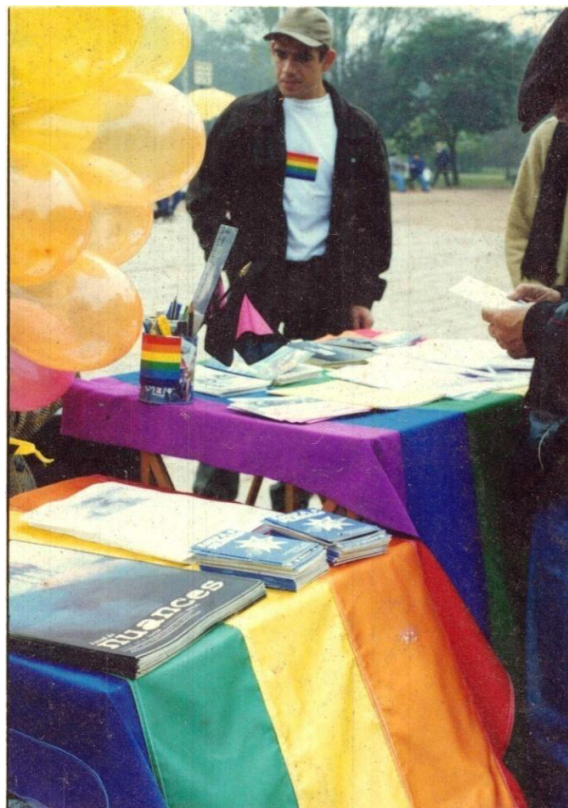


Figura 6 – Banca do nuances

Fonte: nuances, 1998, PL98-085

A memória é sempre formulada no tempo presente²⁶. E a condução da roda de memória foi se aproximando dos debates contemporâneos, a partir das evidências visuais da década de 1990 e dos anos 2000 (figura 7). Temas como o debate da diversidade nas escolas e as posições ideológico-partidárias sobre diversidade sexual e direitos humanos ganharam fôlego a partir das fotografias. Célio Golin adverte:

Há quinze anos atrás entrávamos nas escolas de Porto Alegre e conversávamos sobre um mundo de coisas, fui em escolas confessionais dar palestras, [...] indo pelo nuances, universidades nem se fala... e agora os professores não po-

²⁶ Ulpiano Bezerra de Meneses, “A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 34 (1992): 9-24.

dem falar e nós jamais vamos entrar em uma escola dessa [...] eles [extrema-direita] ganharam um monte de espaço exatamente onde deveríamos ter avançado, que é na educação²⁷.



Figura 7 – Roda de memória integrantes do nuances conversando a partir dos registros fotográficos

Fonte: das autoras, 2024.

Com base no diálogo sobre as ondas conservadoras, os integrantes do nuances refletiram sobre as negociações que ocorreram ao longo das edições da Parada Livre, estimuladas por discussões externas e internas à comunidade LGBTQ+, processos que afastaram inclusive outros grupos do evento, como os Gogo Boys, que foram retirados dos carros

²⁷ Golin, *Roda de memória nuances*.

de som. “Foi feito um debate, e uma parte do movimento que faz uma discussão que aquilo é uma reprodução dos valores da masculinidade, defendeu que a Parada estaria produzindo também essa opressão [...] e foram retirados. É um processo político que vem acontecendo”²⁸. Interessante observar que se por um lado ocorreram apagamentos, por outro ocorreram visibilidades que mudaram vidas de pessoas que, a partir da Parada Livre, lançaram suas carreiras artísticas:

Vamos tirar as *drag queen* do gueto e vamos levar para o palco. Deu supercerto, [elas] misturando as duas coisas, a questão política e trazendo a festa. Elas ficaram superconhecidas, participaram de festas de crianças, convite disso, convite daquilo [risos], abriu toda uma outra dinâmica... foi algo que pensámos, uma estratégia, e deu supercerto²⁹. [figura 8]



Figura 8 – Apresentadora da Parada Livre

Fonte: nuances, 1998, PL98-008.

28 Golin, *Roda de memória nuances*.

29 Golin, *Roda de memória nuances*.

O debate geracional marcou a roda de conversa porque, se os Gogo Boys foram retirados dos carros de som por debates de representatividade, hoje as apresentadoras *drag queen* do gueto também não ocupam mais esse espaço, por terem uma linguagem não mais considerada apropriada para o movimento, decisão que divide opiniões. É importante salientar que, desde 2009, a Parada Livre é gerida por diferentes coletivos de diversidade sexual e as negociações se dão nessa instância plural.

Nessa perspectiva, os integrantes do nuances, vendo fotos de 27 anos atrás – e estando em parte delas –, trouxeram à tona o debate do envelhecimento. Na contramão de um imaginário de vida trágica e de arrependimentos, sob risadas ocorreram reflexões sobre si e o próprio coletivo.

Vai variar de pessoa para pessoa, não precisa ser gay, lésbica ou qualquer coisa. As pessoas na medida que elas vão envelhecendo vão tendo percepção de tempo diferentes, algumas vão continuar fazendo as mesmas coisas que faziam com 20 anos, com algumas limitações de corpo, outras vão entrar em depressão profunda, e vão se sentir sozinhas, especialmente se não tiverem aquela família nuclear... gays e lésbicas passam pelo mesmo processo... [...] não é a orientação sexual que define isso, é o tempo, de te encontrar com ele³⁰.

Quando se refere ao nuances e sua trajetória, Liane Muller faz um balanço forte: “Eu tenho uma certa tranquilidade em relação a isso [envelhecimento do nuances] porque particularmente me sinto diluída em tudo o que veio depois”³¹. Todos os integrantes do nuances sinalizam a necessidade de novos integrantes, cogitando-se, inclusive, uma ruptura radical entre gerações. “Se eu pudesse desejar alguma coisa eu desejaria que pelos menos essas pessoas novas, que fazem as coisas à sua maneira – o que é justo –, pelo menos tenham respeito por aquilo

30 Muller, *Roda de memória nuances*.

31 Muller, *Roda de memória nuances*.

que ficou lá atrás, e que construiu, pavimentou o caminho para estarem onde estão hoje”³².

Respondendo sua parceira de militância, Célio Golin foi assertivo ao evidenciar a gestão compartilhada desse acervo como estratégia de memória: “A parceria com a universidade nesse caso é a forma de garantir essa história. [...] estar garantindo essa história é fundamental”³³. Liane Muller soma:

Esse trabalho [a musealização do acervo do coletivo] é o trabalho da vida do nuances. É o que vai garantir nossa escrita na história do movimento LGBT aqui especialmente em Porto Alegre, mas no Rio Grande do Sul em geral. [...] eu não temo o fim do nuances, um dia o grupo vai acabar [...] ter esse trabalho [museológico] na retaguarda é a garantia de que não passamos em vão na história, não temo esse momento final, especialmente porque hoje a gente sabe que está tudo bem registrado³⁴.

Célio Golin finaliza a roda de memória avaliando que já deu o tempo de termos no Rio Grande do Sul um memorial sobre a história do movimento LGBT+, uma ocupação física e política, de interesse público. O grupo encerrou a longa troca chegando a um denominador comum: estávamos diante de um patrimônio cultural de interesse coletivo, fontes de informação que desconstróem narrativas hegemônicas heteronormativas que buscam deixar a história LGBT+ subordinada ou esquecida.

4 – Considerações finais

Como sabemos, a memória não é espontânea, ela precisa ser provocada. O processo de musealização das fotografias das Paradas Livres é, nesse

32 Muller, *Roda de memória nuances*.

33 Golin, *Roda de memória nuances*.

34 Muller, *Roda de memória nuances*.

sentido, a evocação dessa memória desejada. As imagens fotográficas – agora organizadas, identificadas e registradas – tornam-se fontes de informação e elementos disparadores na construção de uma memória do movimento de luta pelo direito à livre expressão sexual, que foi protagonizado no Rio Grande do Sul pelo grupo nuances.

A preservação desses registros tem sido realizada pelo processo de musealização, que envolve procedimentos de documentação, conservação, pesquisa e comunicação. Nesse objetivo, foram propostas as disciplinas eletivas do curso de bacharelado em Museologia da UFRGS em 2023 – Tópicos Especiais em Documentação Museológica e Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – que favoreceram a realização das etapas da musealização, aqui entendidas como método de apropriação objetiva (científica) e subjetiva (poética) da cultura material em destaque. Paralelo às disciplinas, pretende-se, com o projeto de extensão Memória nuances: salvaguarda de um acervo LGBTQ+ no RS, dar continuidade ao trabalho de preservação e gestão compartilhada, em parceria com os membros do nuances, dos registros que possibilitam contar a história LGBTQ+, principalmente no Sul do país. Almeja-se, ainda, contemplando a etapa de comunicação, futuras exposições com curadoria compartilhada, tendo o acervo como fonte primária, legitimando essa coleção enquanto patrimônio cultural LGBTQ+.

Destaca-se que, na identificação dos eventos e sujeitos registrados nas fotografias das Paradas Livres de 1997 a 2003, utilizou-se a metodologia da história oral, através da realização de uma roda de memórias com quatro integrantes do nuances, protagonistas desta primeira fase (anos 1990) do movimento. Esse foi um momento especial da pesquisa, seja pelo encontro das pessoas, seja pelas informações proporcionadas, mas principalmente pelas memórias evocadas a partir das fotografias preservadas. A sensação do grupo é de que o tão sonhado desejo de memória é possível de ser concretizado, e alguns retornos já podem ser percebidos.

Dias depois da roda de memória, tivemos uma surpresa. Liane Muller postou em suas redes sociais (figura 9):



Figura 9 – Postagem sobre fotografia localizada

Fonte: Muller, 2024b, facebook.

O gesto, expresso em uma postagem, exemplifica o esforço de todos os envolvidos na musealização desse acervo: localizá-los no tempo presente [(re)coleta], compreender seus múltiplos sentidos e arranjos com demais evidências [thesaurização] e, especialmente, atribuir valor na condição de patrimônio [comunicação], visibilizando quem construiu a história que a imagem evoca e partilhando-as como testemunhos. Percebe-se, nos giros feitos nesse caleidoscópio, que a memória estava presente, para os integrantes do nuances, nos detalhes das fotografias: os balões, a banca, as faixas... objetos que para os desconhecedores estão na ordem do artigo indefinido, mas que, para os retratados, são expressões do esforço de protagonizar a sua própria história e a de seu coletivo. Esse processo de gestão compartilhada, parceria que não se esgota na etapa apresentada, se justifica quando lemos as palavras de Muller: “Coisa magnífica poder rever a história sendo feita”³⁵.

Portanto, cabe ressaltar que, embora os processos de organização dos registros da história e da memória do coletivo nuances não tenham sido concluídos, restando muito a ser realizado, consideramos que esses primeiros passos dados foram importantes. Foi um primeiro gesto no longo processo de preservação dos registros, agora percebidos como patrimônio cultural. Também foi uma rica experiência de aprendizado aos discentes, que participaram ativamente do processo de pesquisa e organização técnica que as atividades demandaram, além de terem a oportunidade de conhecer a história e perceber a importância do grupo nuances, através do contato e da troca democrática com seus integrantes.

35 Muller, Liane Susan. *Eu procurei essa foto desde sempre...* Porto Alegre, 6 de fevereiro de 2024, Facebook, 2024b.

BIBLIOGRAFIA

Aguiar, Maria Eduarda Bergmann Hentschke de, *et al.* “Dossiê de arrolamento do Acervo nuances”. Porto Alegre: Disciplina Tópicos Especiais em Documentação - BIB03223, 2023.

Barthes, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Guimarães. 9.^a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

Brulon, Bruno. “Passagens da Museologia: a musealização como caminho”. *Museologia e Patrimônio* 11, n.º 2 (2018): 189-210.

Desvallées, André, e François Mairesse. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2013.

Giovanaz, Marlise. “Uma reflexão sobre a participação do Curso de Museologia na exposição «Uma Cidade pelas Margens»”. In *Anais do 4º Seminário Brasileiro de Museologia: Democracia: desafios para a universidade e para a museologia*, organizado por A. L. A. Gomes, 432-442. Brasília: Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, 2020.

Giovanaz, Marlise, e Ana Carolina Gelmini de Faria. “Uma exposição em nuances”. In *Experimentações do patrimônio: diversidades e resistências*, organizado por Hilda Jaqueline de Fraga *et al.*, 23-44. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

Giovanaz, Marlise, e Ana Carolina Gelmini de Faria. “Nega Lú: um frenesi na maldita Porto Alegre”. *Museologia & Interdisciplinaridade* 11, n.º 21 (2022): 92-109.

Golin, Célio. *Nuances 25 anos: uma trajetória inconformada com a norma*. Porto Alegre: s.ed., 2017.

Golin, Célio. *Roda de memória nuances*. Entrevista concedida à Disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – Museologia/UFRGS. Porto Alegre, 2024, 2h16min, mp4.

Green, James, Renan Quinalha, Márcio Caetano, e Marisa Fernandes, eds. *História do movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2018.

Mauad, Ana Maria. “Através da imagem: fotografia e história, interfaces”. *Tempo* 1, n.º 2 (1996): 73-98.

Mauad, Ana Maria. “Dos arquivos às exposições: fotografia pública e história em *Confitos* (2017)”. In *Imagens & arquivos: fotografias e filmes*, organizado por Teresa M. Flores, Sílvio M. S. Corrêa e Soraya Vasconcelos, 46-72. Lisboa: ICNOVA, 2021.

Meneses, Ulpiano Bezerra de. “A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das Ciências Sociais”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 34 (1992): 9-24.

Moura, Adriana Ferro, e Maria Glória Lima. “A reinvenção da roda: roda de conversa, um instrumento metodológico possível”. *Revista Temas em Educação* 23, n.º 1 (2014): 95-103.

Muller, Liane Susan. *Roda de memória nuances*. Entrevista concedida à Disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – Museologia/UFRGS. Porto Alegre, 2024a, 2h16min, mp4.

Muller, Liane Susan. *Eu procurei essa foto desde sempre...* Porto Alegre, 6 de fevereiro de 2024, Facebook, 2024b.

Padilha, Renata Cardozo. *Documentação museológica e gestão de acervo*. Florianópolis: FCC, 2014.

Pereira, Perseu. *Roda de memória nuances*. Entrevista concedida à Disciplina Tópicos Especiais em Pesquisa Museológica – Museologia/UFRGS. Porto Alegre, 2024, 2h16min, mp4.

Schmidt, Benito. “Prefácio: por uma história de todas, todos e todes”. In *Arquivo LGBTQIAPN+: Levantando documentos para outras histórias: Catálogo seletivo de fontes documentais para a história LGBTQIAPN+ do Rio Grande do Sul (1942-1964)*, editado por Rodrigo de Azevedo Weimer, 9-24. Porto Alegre: Arquivo Público do Estado do Rio Grande do Sul, 2023.

Yassuda, Sílvia Nathaly. “Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista”. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual Paulista, 2009.

Referência para citação:

Faria, Ana Carolina Gelmini de, Ana Celina Figueira da Silva, Maria Eduarda Bergmann Hentschke de Aguiar, e Marlise Maria Giovanaz. “A musealização de um acervo fotográfico da Parada Livre: reflexões sobre gestão compartilhada do patrimônio”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 217-248. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.35919>.

Pablo de Castro Albernaz

***Ättä Edemi Jödö*: música e memória em um ritual de inauguração da casa redonda Ye'kwana**

Este artigo descreve o ritual Ye'kwana de construção de sua casa redonda (*ättä*), realizado em 2016, na comunidade de *Fuduwaadunnha*, Terra Indígena Yanomami. A *ättä* Ye'kwana é construída a partir da memória e da cosmologia desse povo e foi descrita pela primeira vez pelo etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, no livro “De Roraima ao Orenoco”, marco do americanismo e da museologia alemãs na Amazônia. Os Ye'kwana são um povo de língua caribe com população estimada em 7.000 pessoas, que habitam aldeias distribuídas ao longo de seu território tradicional na Venezuela e no Brasil. Entendendo a audição como sentido privilegiado para o acesso ao conhecimento e se utilizando de diferentes códigos acústicos, os Ye'kwana constroem suas casas relacionando-as à cosmologia, aos sons, à memória e às artes verbais. Para pensar sobre essas questões, uso o conceito de cosmo-sônica para iluminar a centralidade dos aspectos sonoros na cosmologia desse povo do Caribe. Palavras-chave: ritual musical; memória; povo Ye'kwana.

***Ättä Edemi Jödö*: Memory and Music in an Inauguration Ritual of the Ye'kwana Round House**

This article describes the Ye'kwana ritual of building their round house (*ättä*), which took place in 2016 in the community of *Fuduwaadunnha*, Yanomami Indigenous Land. The Ye'kwana *ättä* is built based on the memory and cosmology of this people and was first described by the German ethnologist Theodor Koch-Grünberg in his book “From Roraima to the Orinoco”, a landmark in German Americanism and museology in the Amazon. The Ye'kwana are a Carib-speaking people with an estimated population of 7,000 people who live in villages spread throughout their traditional territory in Venezuela and Brazil. Understanding hearing as a privileged sense for accessing knowledge and using different acoustic codes, the Ye'kwana build their houses by relating them to cosmology, sounds, memory, and verbal arts. To think about these questions, I use the concept of cosmo-sonics to illuminate the centrality of sonic aspects in the cosmology of these Caribbean people. Keywords: musical ritual; memory; Ye'kwana people.


Ättä Edemi Jödö: música e memória em um ritual de inauguração da casa redonda Ye'kwana

Pablo de Castro Albernaz*

Introdução

Este artigo tem como objetivo descrever um ritual musical realizado pelos Ye'kwana em 2016, para a construção de sua casa redonda, que há anos não era realizado no Brasil. Entre 1911 e 1913, o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg conduziu suas renomadas pesquisas indo de Roraima, no Brasil, até a nascente do rio Orinoco, na Venezuela, passando por diversas aldeias Ye'kwana realizando registros etnográficos, fonográficos e fotográficos de importância inaugural para a literatura etnológica deste e de outros povos da região, que hoje se encontram em vários museus da Alemanha. Nesta expedição realizou as primeiras descrições e fotos da construção da tradicional casa Ye'kwana, bem como alguns apontamentos sobre a cosmologia deste povo.

A cosmologia Ye'kwana, chamada *watunna*, articula-se com os mais diferentes tipos de sons, especialmente com o canto. Este *corpus* mitológico é como uma rede que liga tudo de forma invisível, mantendo a “cultura no lugar”¹. *Watunna* se expressa na cultura material, nas artes verbais, nos cantos e na musicalização do mundo, apontando para

* Pablo de Castro Albernaz (pablo.albernaz@ufrr.br).  <https://orcid.org/0000-0003-3510-4048>. Universidade Federal de Roraima, Av. Cap. Ene Garcez, 2413 – Aeroporto, Boa Vista – Roraima, Brasil. Artigo original: 19-02-2024; artigo revisto: 23-08-2024; aceite para publicação: 23-12-2024.

¹ David Guss, *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest* (Berkeley: University of California Press, 1990), 1.

uma filosofia que vê pessoas, coisas, casas e lugares como feixes de relações sonoras.

Marília Stein², em sua tese sobre os cantos das crianças indígenas Mbyá-Guarani, propôs o conceito de cosmosônica [no original: cosmo-sônica] com o objetivo de trazer à luz a centralidade dos aspectos sonoros na cosmologia deste povo Tupi. Esta linha de trabalho está vinculada a outros estudos seminais sobre a música indígena nas Terras Baixas da América do Sul, que abordaram a importância da audição e a centralidade dos seus sistemas sonoros vocais (e/ou instrumentais), como os feitos por Menezes Bastos entre os Kamayurá³, por Seeger entre os Suyá⁴, por Jean Beaudet entre os Waiãpi⁵, por Montardo entre os Guarani⁶, por Piedade entre os Wauja⁷ e por Lewy⁸ entre os Pemón na Venezuela, entre outros estudos.

Para os Ye'kwana, os códigos acústicos criam a sociedade a partir de referências do cosmos e seus cantos são os mesmos que ressoam desde o início dos tempos, de forma que os cantores, cada vez que executam suas canções, se conectam às melodias dos *füwai* (xamãs) ancestrais.

Ao privilegiar as noções Ye'kwana sobre seu sistema acústico em detrimento de análises de cunho estrutural e formal, parto da noção de que “música é muito mais que os sons capturados pelo gravador”⁹ e

2 Marília Raquel Albornoz Stein, “Kyringüé mborai – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani” (Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009).

3 Rafael José de Menezes Bastos, *A musicologia Kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu* (Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999); Rafael José de Menezes Bastos, “Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte”, *Mana* 13, n.º 2 (2007): 293-316; Rafael José de Menezes Bastos, *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa* (Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013).

4 Anthony Seeger, *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People* (Urbana: University of Illinois Press, 2004).

5 Jean Michel Beaudet, *Souffles d'Amazonie: les orchestres “Tule” des Wayãpi* (Nanterre: Société d'Ethnologie, 1997).

6 Deise Lucy Oliveira Montardo, “Através do Mbaraka: música e xamanismo guarani” (Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2002).

7 Acácio Tadeu de Camargo Piedade, “O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu” (Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004).

8 Mathias Lewy, “Die Rituale areruya und cho'chiman bei den Pemón (Gran Sabana/ Venezuela)” (Tese de doutorado, Universidade Livre de Berlim, 2011).

9 Seeger, *Why Suyá Sing*, xiv.

busco me atentar ao falar e ao fazer sons, nas performances e nos discursos nativos.

Descreverei a cerimónia *ättä edemi jödö* com base nas observações que fiz ao longo do meu trabalho de campo e, como complemento à observação etnográfica, segui as sugestões de Ruth Stone e Verlon Stone¹⁰ em seu estudo sobre os eventos musicais dos Kpelle da Libéria e realizei “entrevistas retroativas” com os Ye’kwana para tentar reconstruir parte dos significados desses ritos.

Dito isto, o objetivo geral deste artigo é realizar uma descrição etnográfica do ritual *ättä edemi Jödö*, do qual participei durante os últimos dias do ano de 2016, apontando para as relações entre canto, dança, sons, cosmologia e memória.

Os Ye’kwana

Os Ye’kwana são um dos povos caribes que migraram pelos rios amazônicos localizados no Norte do Brasil e no Sul da Venezuela, sucedendo aos grupos Arawak que viviam na região. A literatura etnográfica refere-se aos Ye’kwana utilizando diferentes nomes: Makiritare, Dekuana, Guaynungomo, Ihuruana, Kunuana e Majonggóng são alguns desses nomes, que designam variações fonéticas e regionais¹¹.

Arvelo-Jimenez¹² afirma que a expansão territorial Ye’kwana começou em meados do século XVIII. Essa expansão aconteceu em grande parte devido às guerras com alguns subgrupos Yanomami (Waika e Xirixana) que vieram do Brasil e empurraram os Ye’kwana em direção ao norte, assim como anteriormente haviam deslocado os grupos aruaques.

A migração para o norte iniciada pela expansão Yanomami fez com que um grupo Ye’kwana abandonasse a região do Território Federal do Amazonas e se instalasse às margens do rio Paragua, ao sul do

10 Ruth Stone e Verlon Stone, “Event, Feedback, and Analysis: Research Media in the Study of Music Events”, *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (1981): 215-225.

11 Walter Coppens, “Las relaciones comerciales de los Yekuana Del Caura-Paragua”, *Antropológica* 30 (1971): 28-59.

12 Nelly Arvelo-Jimenez, *Relaciones políticas en una sociedad tribal* (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1974), 15.

estado de Bolívar. Outro grupo, porém, migrou para o sul, em direção ao Brasil e ao rio Uraricoera. Esta migração não aconteceu tanto por pressões externas de grupos inimigos, mas pela procura de novas rotas comerciais. O fim das relações com os espanhóis levou à falta de bens manufaturados dos quais os Ye'kwana já dependiam. Este fato motivou este grupo a cruzar a serra de Pacaraima e se estabelecer no Brasil¹³. Os Ye'kwana afirmam que as relações comerciais com os Macuxi e os conflitos com os Yanomami são dois dos principais fatores que motivaram a sua fixação no Brasil.

Em 1912, Theodor Koch-Grünberg, com o auxílio do Ye'kwana Manduca, visitou aldeias Ye'kwana localizadas nos rios Merewari, Ventuari e Canaracuni, localizados na Venezuela. Em *De Roraima ao Orinoco*¹⁴ afirmou que os grupos que viviam nos rios Caura e Merewari eram os “Ye'kwana”, os que viviam às margens do médio e baixo rio Ventuari eram os “*Dekuana*”, aqueles que viviam perto dos rios Cunucunuma, Padamo e Orinoco eram “*Kunuana*” e aqueles que viviam nas montanhas de onde provêm as nascentes dos principais afluentes do rio Orinoco eram “*Ihuruana*”, próximos ao centro do território tradicional deste povo. Além de criar descrições importantes sobre os hábitos e a cultura dos Ye'kwana, Koch-Grünberg descreveu a construção de uma casa redonda (*ättä*), colecionou objetos, além de fotografias e registros fonográficos dos Ye'kwana¹⁵.

Na década de 1950, começaram a ser realizadas pesquisas mais sistemáticas sobre os Ye'kwana. Em 1952, o investigador francês Marc de Civrieux, originalmente geólogo, mas com grande curiosidade e sensibilidade antropológica, participou de uma expedição à nascente do Orinoco que levou a uma relação de décadas com os Ye'kwana. Entre seus muitos estudos nas áreas de linguística, etnobotânica e etnologia,

13 Guss, *To Weave and Sing*, 11.

14 Theodor Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*, vol. 1: *Descrição da viagem* (São Paulo: Editora Edusp, 2022), 24-25.

15 Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol. 1 e *De Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913. Volume 3: Etnografia* (São Paulo: Editora Edusp, 2023).

compilou mitos que resultaram no magistral livro *Watunna: An Orinoco Creation Cycle*¹⁶, considerado um dos primeiros relatos americanos sobre a conquista da América espanhola.

Anos depois de ter sido convidado por Marc de Civrieux para traduzir seu livro contendo os mitos de *watunna*, David Guss publicou parte dos resultados de sua pesquisa com os Ye'kwana, realizada entre 1976 e 1984, no belo livro sobre a cestaria e os cantos Ye'kwana, relacionando-os com os mitos e dualismos dos *watunna*. Em seu livro, o autor afirma que a autodesignação Ye'kwana refere-se às suas habilidades de navegação, já que “ye” significa árvore, “ku”, água, e “ana”, povo, que, traduzido, significa “povo da canoa” ou “gente do bastão d’água”¹⁷.

Ao comentar sobre o começo de sua pesquisa, que inicialmente pretendia se dedicar ao estudo das histórias de *watunna*, Guss destaca as dificuldades de aprendizagem de um mito, muitas vezes contado em partes, em modo de narração aberta, e dos problemas com o estudo dos cantos, realizados em linguagem xamânica especializada. Logo na introdução, ele comenta sobre os cantos e sua capacidade de comunicação com os espíritos do mundo invisível, afirmando que, por isso, eles “tinham uma intenção resistente a qualquer interferência eletrônica”¹⁸.

Percebendo as dificuldades do processo de aprendizagem do *watunna*, que deveria ser amplo e ativo, Guss começou a aprender a fazer as cestas masculinas e, a partir desse processo, acabou sendo apresentado ao mundo do *watunna* e dos cantos, já que, segundo ele, todos os caminhos da cultura Ye'kwana levam às histórias de *watunna*. Combinando a tradição estruturalista com alguns estudos sobre a antropologia da arte e a antropologia interpretativa de Clifford Geertz, da qual deriva o seu conceito de cultura como uma forma de pensar, David Guss analisou as metáforas duais presentes no simbolismo dos cestos, que eram projeções de oposições mais elementares entre caos e ordem, visível e

16 Marc de Civrieux, *Watunna: An Orinoco Creation Cycle* (San Francisco: North Point Press, 1980).

17 Guss, *To Weave and Sing*, 7.

18 Guss, *To Weave and Sing*, 2.

invisível, ser e não-ser¹⁹. A partir do estudo das técnicas e dos padrões dos cestos denominados *waja*, o etnógrafo percebeu que cada símbolo cultural reproduz a dupla organização da realidade que estrutura todos os aspectos da sociedade e é uma expressão das lições aprendidas com *watunna*. Além da análise dos cestos, Guss realizou uma importante análise de como essas estruturas duais se expressam na construção das casas (*ättä*).

A população Ye'kwana é estimada em cerca de 7000 indivíduos, distribuídos em aldeias localizadas em territórios brasileiros e venezuelanos²⁰. Na Venezuela, seu território tradicional abrange parte do Estado de Bolívar e do Território Federal Amazônico. No Brasil, Fuduwaadunnha, Kudaatannha e os pequenos núcleos familiares chamados Takunemoinha e Tajädedatoinha estão localizados próximos ao rio Auaris, enquanto Wacchannha é a única comunidade localizada próxima ao médio Uraricoera, ambos os rios estão localizados dentro do Território Yanomami. Na Venezuela, o território Ye'kwana faz fronteira a leste com o território de outras culturas caribenhas, ao sul com os Yanomami e a oeste com os Piaroa.

No Brasil e na Venezuela, o território Ye'kwana está localizado em regiões de difícil acesso, próximo às nascentes dos rios, estabelecido em áreas onde é possível manter uma vigilância constante nas zonas fluviais e de floresta, consideradas áreas de vigilância espontânea, e permitir aos Ye'kwana ter certo grau de controle sobre o contato com os estrangeiros²¹. Em 1911, todas as aldeias tinham apenas uma casa redonda partilhada por várias famílias e o número de habitantes nas aldeias variava entre vinte e sessenta pessoas. Hoje em dia, a maioria das casas Ye'kwana têm uma forma retangular e apenas albergam a família mais próxima, embora Fuduwaadunnha tenha uma nova casa redonda (*ättä*). Os homens casados costumam construir suas casas próximas às dos sogros, seguindo um padrão residencial uxori-local típico da região

19 Guss, *To Weave and Sing*, 4.

20 A maior parte da população vive na Venezuela: 7997 pessoas (Instituto Nacional de Estadística 2001); no Brasil, os Ye'kwana são aproximadamente 760 indivíduos (Siasé/Sesai 2019).

21 Daniel Barandiarán, “El habitado entre los indios Yekuana”, *Antropológica* 16 (1966): 3-95.

das Guianas, o que faz com que a aldeia seja atualmente composta por vários núcleos familiares representados por casas próximas umas às outras.

Ademi: cosmosônica e embriaguez

Os ademi são cerimônias cosmosônicas que contam com a presença participativa de um grande público nas diversas etapas do processo ritual, marcado pela memória, pelo canto coletivo e pelo consumo de bebidas fermentadas. Estas cerimônias são rituais de longa duração que se estendem por três dias e são realizadas em três ocasiões: na inauguração de casas (*ättä edemi jödö*), na abertura de novas roças (*adeja Edemi Jödö*) e na chegada de visitantes e caçadores (*tanöökö edemi jödö*). Em 2012 e 2016 assisti a partes da celebração dos caçadores (*tanöökö*), e no final de 2016 e início de 2017 participei das cerimônias completas de inauguração da nova casa e da nova roça.

A'chudi é o conceito nativo de um género voco-sonoro que inclui a nomeação de seres e espíritos em invocações que podem ser feitas em silêncio, através da palavra falada ou do canto vocal. Os *ademi* enfatizam o canto coletivo e os instrumentos musicais. Nessas cerimônias, os cantos, as danças e o consumo desenfreado de bebidas fermentadas (*yadaake*)²² são os principais meios de conexão (*wadeekui*) com o cosmos (*kahuña*). Então cantar, lembrar, dançar e beber são ações que repetem os momentos primordiais narrados nos mitos do *watunna*²³.

No início do século XX, Koch-Grünberg chamou a atenção para as relações entre música e mito, afirmando que os cantos estão inti-

22 O *yadaake*, comumente conhecido como caxiri, é uma bebida fermentada à base de mandioca.

23 As celebrações com consumo de bebidas fermentadas são fundamentais em muitas sociedades da região das Guianas e estão relacionadas ao xamanismo, pois visam “sair de si no sentido de buscar tanto o outro humano quanto o não-humano”, ver Renato Sztuttman, “Comunicações alteradas – festa e xamanismo na Guiana”, *Cadernos de Campos* 4 (2003): 2. Segundo Renato Sztuttman, “os rituais coletivos, que na região são comumente marcados pelo consumo em excesso de bebidas fermentadas – designadas regionalmente por caxiri – mobilizam, por meio de um programa que envolve dança e música (instrumental ou cantada), gentes de proveniências diversas, cujas relações tendem a oscilar entre códigos de hostilidade e cordialidade. De modo geral, as festas de caxiri na Guiana são responsáveis pela abertura de um campo de sociabilidade, muitas vezes reduzido no cotidiano; assim, beber caxiri revela-se um modelo decisivo de sociabilidade e marca de uma humanidade passível de ser compartilhada”, ver Sztuttman, “Comunicações alteradas”, 30.

mamente ligados aos mitos²⁴. Algumas décadas depois, Claude Lévi-Strauss²⁵ levantou a hipótese de que existiam relações recíprocas e uma profunda analogia entre mito e música. Segundo o autor, o canto vocal, provavelmente a primeira forma de música, aproxima-se do mito ao utilizar a linguagem articulada como enquadramento para que “os respectivos campos da linguagem articulada, do canto vocal e do mito se cruzem”, sendo frequentes os casos em que “os mitos são realmente cantados”²⁶. Essas afirmações dos etnólogos alemães e franceses conduzem à tríade mito-música-rito apontada pelo etnomusicólogo brasileiro Rafael Menezes Bastos como central nas culturas das Terras Baixas da América do Sul em sua relação com a dança. Segundo Menezes Bastos:

Do ponto de vista coreográfico, a estrutura em foco, com suas variações, encontra nas formações em linha, fila (procissão), cunha e bloco algumas de suas disposições mais comuns. Conforme antes salientado, a terceira característica da música na região em estudo tem uma forte realidade coreológica, sinal de que a dança, tanto quanto a música e os demais nodos da cadeia intersemiótica do ritual, é um domínio de interesse também estratégico para a compreensão da região²⁷.

Ättä edemi jödö: cantando as casas

Os povos indígenas da região das Guianas consideram os seus assentamentos autossustentáveis, politicamente independentes e economicamente autossuficientes. Para os Ye'kwana, a separação física da aldeia e da casa do mundo exterior é assegurada pelo seu isolamento metafísico, expresso na cerimônia de construção da casa, o *ättä edemi jödö*. A lite-

24 Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol.1, 79.

25 Claude Lévi-Strauss, *O cru e o cozido – Mitológicas*, vol. 1 (São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964]).

26 Claude Lévi-Strauss, *O homem nu – Mitológicas*, vol. 4 (São Paulo: Cosac & Naify, 2011 [1974]), 646.

27 Bastos, “Música nas sociedades indígenas”, 303.

ratura etnológica afirma que esta disposição espacial associa o interior à segurança e à familiaridade, e o exterior ao perigo e ao desconhecido, embora estas oposições sejam relativas²⁸.

Koch-Grünberg foi o primeiro etnógrafo a descrever a construção e cerimônia de inauguração da *ättä* Ye'kwana. Em seus relatos, afirmou que a casa é “uma obra de arte arquitetônica”²⁹. Seu diário e o volume dedicado à análise das culturas da região de Roraima contêm os detalhes sobre a construção do *ättä*. Suas notas, porém, focam apenas na técnica de construção, não abordando questões sobre a cosmologia implícita na cultura material.

Décadas mais tarde, Daniel Barandiarán³⁰ e Nelly Arvelo-Jimenez³¹ escreveram que a relação entre a compreensão do universo e a casa redonda como sua réplica visível era uma das crenças mais importantes do grupo, que está ligada à ideia que o mundo fora do espaço da aldeia está povoado de forças sobrenaturais que podem se voltar contra as pessoas. David Guss³², na sua abordagem à arte e aos cantos dos Ye'kwana, influenciado pelo estruturalismo de Lévi-Strauss, descreveu a relação entre a casa e a cosmologia, e apontou para a distinção feita entre a comunidade e a seu mundo exterior, o que faz com que os Ye'kwana atribuam especial atenção à criação física e simbólica da casa.

Quando comecei meu trabalho de campo com os Ye'kwana, ouvi muitas vezes falar sobre as intenções do *ayaajä* (líder) Davi Ye'kwana de construir um grande *ättä* no centro da aldeia. O problema que os impediu de iniciar esta construção foi, segundo os dirigentes, a ausência de jovens, já que a maioria deles estava em Boa Vista cursando o ensino médio e a universidade. O que antes era apenas um projeto discutido nas reuniões noturnas de *anaaka* se tornou realidade em 2016, quando a casa foi construída em um processo que durou o ano inteiro e contou

28 Peter Rivière, *O indivíduo e a sociedade na Guiana: um estudo comparativo sobre a organização social ameríndia* (São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 [1984]), 37-68.

29 Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol. 3, 304.

30 Barandiarán, “El habitado entre los indios Yekuana”, 49.

31 Nelly Arvelo-Jimenez, *Relaciones políticas en una sociedad tribal* (México: Instituto Indigenista Interamericano, 1974), 156.

32 Guss, *To Weave and Sing*, 21.

com a ajuda de todos da comunidade, inclusive de alguns jovens que retornaram da cidade.

Em setembro de 2016 retornei a Fuduwaadunnha para uma estadia que coincidiu com a fase de cobertura da casa. Nesse período, participei das atividades de construção da casa durante o dia, e à noite conversei com Elias Ye'kwana, um conhecedor tradicional, sobre os cantos de *ättä*, utilizando como base de estudo o Trabalho de Conclusão de Curso do Instituto Insikiran de Educação Indígena (Universidade Federal de Roraima – UFRR) feito por Fernando Gimenes³³, com a transcrição integral deste ademi, resultando em um manuscrito de mais de cem páginas. Três meses depois, voltei a participar da cerimônia *ättä edemi jödö* – que se estendeu pelos últimos três dias do ano de 2016 –, ocasião em que pude cantar, dançar e conhecer mais das histórias de *watunna* com os Ye'kwana, em meio a uma extensa programação de atividades cerimoniais.

O geólogo francês Marc de Civrieux³⁴ viveu durante décadas em contato com grupos Ye'kwana na Venezuela e coletou uma *watunna* que aborda a origem do *ättä* e como esta construção consolida a separação entre o céu e a terra. Segundo a narrativa, no início dos tempos, depois que Odosha³⁵ criou a morte e a noite, as pessoas viviam nas trevas, com medo e escondidas como animais e não era mais possível ver a luz de *kahuña*, o verdadeiro céu. Wanadi então soprou uma pedra *wiriki* (pedras xamânicas) e deu à luz *Ättawanadi*, seu terceiro duplo, e o enviou para povoar o mundo com pessoas sábias e boas. Wanadi criou o sol (*shii*) para iluminar a terra durante o dia, e a lua (*nuna*) e as estrelas (*shidishé*) para iluminar a noite. A partir desse momento, a terra passou a ter seu próprio céu e as pessoas puderam sair dos seus esconderijos e aprenderam a construir as suas próprias casas.

33 Fernando Gimenes, “História da construção da casa: cantos tradicionais da cultura Ye'kwana (ädemi)” (Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Roraima, 2009).

34 Marc de Civrieux, *Watunna: An Orinoco Creation Cycle* (San Francisco: North Point Press, 1980), 28-31.

35 Wanadi é o criador do mundo e Odosha (Kahushawa) é seu irmão gêmeo. As narrativas de origem falam sobre como Wanadi tentou criar uma terra boa, mas foi atrapalhado por seu irmão Odosha que, junto com ele, criou o mundo como é agora: uma terra contaminada (*amoije*) e desconectada de *kahuña*, o céu primordial.

Ouvi de Majaanuma, um sábio Ye'kwana recentemente falecido, uma versão deste *watunna* que menciona oito casas construídas por diferentes personagens da mitologia. A primeira casa, chamada *tuduw-mashaka*, foi construída na região de Yaamu, na Venezuela, perto da Serra Marawaka (Madaawaka'jödö). Esta casa era redonda, mas tinha um telhado diferente da tradicional *ättä*. A segunda casa, uma *ättä* redonda de telhado cônico chamada *Wayanatödö*, foi construída por Uduujude próximo ao Monte Roraima. *Wanahamjödö*, a terceira casa, foi construída por Wanadi. *Tukuujödö*, a quarta casa, por Uduujude. Então, Wanadi construiu uma casa retangular chamada *Ku'shamaakadi* e uma *ättä* chamada *Kawaijhödö*. Ele construiu duas casas ao mesmo tempo para escapar de Odosha, enquanto seu avô Majaanuma construiu outra e a chamou de *Muwa'jödö*. Por fim, Iudeeke construiu uma casa chamada *Ättäinha*, e outras duas casas que chamou de *Waata'jödö*, uma delas perto de Waschainha, que atualmente é uma serra de formato cônico que pode ser vista das margens do rio Uraricoera.

Estas casas, construídas por vários personagens míticos no início dos tempos, servem de modelo para a construção das atuais casas retangulares (*Ku'shamaakadi*) e redondas (*ättä*). Da mesma forma, esses personagens ensinaram aos Ye'kwana os cantos de *ättä edemi jödö* que são repetidos até hoje nas cerimônias de inauguração da casa, e por isso os mais velhos sempre recontam essas histórias. Majaanuma concluiu a história mencionando que, quando Wanadi partiu, ele deixou sua saliva no centro da casa redonda (na *anaaka*) que continuou cantando como se fosse ele mesmo, estratégia usada para enganar seu irmão Odosha. A partir dessa fuga, a distinção entre céu e terra foi consolidada, deixando a (*ättä*) casa como modelo arquitetônico do cosmos.



Figura 1. Desenho do *Tuduumashaka*, primeira casa criada na terra (Robélio Ye'kwana)



Figura 2. Construção do *ättä*, a casa redonda (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 3. Construção da *ättä*, a casa redonda (Foto: Theodor Koch-Grünberg)

O modelo cosmológico e arquitetônico da casa é expresso nas terminologias referentes à *ättä*. O círculo externo (*äsa*), que abrigava as famílias e o fogo doméstico, representa a terra; o círculo central (*anaaka*), local da vida ritual e dormitório dos homens solteiros, corresponde ao mar (*dama*); e o polo central (*ñududui*) é o eixo do centro da terra e a ligação (*wadeeku*) da casa com Kahuña, o centro do cosmos. Os quatro postes principais e os *ñududui* são os mais fortes e estão dispostos em círculo entre outros doze postes menores (*iadadä*), unidos por vários paus usados como vigas que servem de suporte para o teto. Os pontos cardiais orientam os locais do cosmos habitados pelos espíritos, para que os espíritos mais benéficos vivam ao leste e, em menor proporção, ao norte. Enquanto os seres e espíritos de Odosha vivem

ao sul e ao oeste. É por isso que a porta mais importante da casa está voltada para o leste. A cobertura é revestida com dois tipos diferentes de palha, reproduzindo a dualidade da divisão interna da casa.



Figura 4. Estrutura de andaime utilizada na construção do ättä (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 5. Estrutura de andaime utilizada na construção do ättä.
(Foto: Theodor Koch-Grünberg)



Figura 6. Mulher serve yadaake ao jovem que toca tambor (*samjuda*) para animar o trabalho comunitário (Foto: Pablo Albernaz)

O primeiro canto da casa ocorre após a cobertura do telhado cônico. O *a'chudi edajä* (dono de cantos) realiza o canto *tu'de*, que significa “inimigo” e no qual menciona os grupos étnicos conhecidos pelos Ye'kwana, afastando-os da *ättü*. Os Macuxi, Waiwai, Wapischana, Piaroa, Sanumá, Yanomami, Maku e os Iadanawe (brancos) são alguns dos grupos citados no canto, executado novamente quando as paredes da casa são revestidas de barro.

Os *a'chudi edamo* (donos de cantos) são os responsáveis pela comunicação com os diversos seres do cosmos. Vicente Castro Yudaawana, falecido recentemente, foi o último grande sábio Ye'kwana. Seu prestígio era e ainda é imenso, mesmo entre os outros sábios, como o também recentemente falecido Majaanuma, que permaneceu anos estudando com Vicente. Contreras, que mora em Fuduwaadunnha, é um outro sábio renomado que conhece os cantos e histórias de *watunna* “de

memória”, sem o uso de cadernos de cantos como forma de registrá-los³⁶.

No dia 29 de dezembro de 2016, numa tarde ensolarada intercalada com pancadas de chuva, os Ye’kwana iniciaram a inauguração de sua *ättä*. Os sábios posicionaram suas redes e ferramentas perto da porta leste, cercados por homens, jovens, crianças e mulheres, e Majaanuma começou a entoar o canto chamado *nonooankomo odoshankomo*, que visa afastar os espíritos malignos que se tornam visíveis através das inúmeras espécies de cobras e animais de Odosha que podem entrar na casa. Essa apresentação, que durou exatamente oito horas, transcorreu sem interrupção e deu início ao estilo responsorial que durou três dias de cantos diante do público curioso e participativo, que deu especial atenção aos nomes de personagens e lugares míticos rememorados nas letras dos cantos. Os seres animais que, por sua vez, são citados nos cantos, possuem neles nomes específicos diferentes dos usados no cotidiano.

Peguei um toco de madeira e sentei-me ao lado dos sábios. Majaanuma, que havia esquecido seu caderno de cantos em Wacchannha, usou como guia para sua performance uma cópia do trabalho de conclusão de curso de Fernando, enquanto cópias extras serviram de base para outros Ye’kwana e possibilitaram que eu cantasse junto com eles. Com os óculos levantados na testa, Majaanuma folheou o manuscrito deitado na rede, cantando as palavras escritas no papel. O tom forte e metálico de sua voz enfatizava os microtons característicos dos cantos que dão um tom especial a essas estruturas sonoras de poucas notas. “*Tänökoné*” significa canto bonito, e a voz de Majaanuma é apreciada por todos por repetir corretamente os sons que nunca param de soar em *Kahuña*.

No início de cada estrofe, Majaanuma emitia um longo *heeeeeee*, mais forte que um suspiro que precedia a melodia que progredia em variações onduladas, terminando em um movimento tonal descendente, fortemente marcado pelos cantores que repetiam as frases em momen-

36 Sobre as perspectivas Ye’kwana acerca da escrita, dos cadernos de canto e dos registros fonográficos, ver Pablo de Castro Albermaz, “The Ye’kwana Cosmosonics: A Musical Ethnography of a North-Amazon People” (Tese de doutorado, Universidade de Tübingen, 2020), e David Guss, “Keeping It Oral: A Yekuana Ethnology”, *American Ethnologist* 13, n.º 3 (1986): 413-429.

tos diferentes, dando um tom polifônico e um aspecto de beleza singular ao canto.

O canto menciona vários animais como a cobra cega (*täseenemö*), a cobra-coral (*widi*), os vermes (*shiiyaama*), as lagartixas (*makaishana*), as centopéias (*kumeejeje* e *köya'köi*), as vespas (*awaakanei*), os besouros (*ätuukwada*) e outros seres de Odosha que moram perto da casa, pedindo para fechar seus caminhos e impedir sua aproximação. Manda embora pássaros de Odosha que possuem peneiras invisíveis com as quais capturam pessoas, e pede que animais, como o peixe piranha (*Ka'shai*), cortem os fios dos ventos, das chuvas e das tempestades. Manda fechar os caminhos dos répteis (animais que vivem na terra), manda embora os cantos dos pássaros Odosha (animais que vivem no céu), e corta o caminho das chuvas e tempestades, isolando sonoramente o espaço *ättä*.



Figura 7. Cantos e danças ao redor da casa redonda durante a sua construção
(Foto: Pablo Albernaz)

Eram cerca de dez horas da noite quando Majaanuma nos convidou a sair da casa levando conosco os pedaços de madeira onde nos

sentávamos. Deixamos a casa pela porta que fica ao leste, nos dirigimos cantando até à frente da porta oeste. Paramos nesse local, de frente para as serras onde o sol se põe e cantamos mais alguns minutos até finalizarmos o canto jogando nossas madeiras para longe, soprando para enviar todo o mal para distante da casa. Assim finalizamos a primeira fase da cerimônia, que se encerrou com gritos de satisfação. Retornamos para dentro da casa e, antes de iniciar o *ättä edemi jödö*, o líder Davi orientou os presentes e falou sobre os detalhes da cerimônia:

Vamos nos adornar, embelezar, vocês que são jovens, vamos dançar bem. Estamos em nossa comunidade. As mulheres vão nos dar *yadaake*, e se alguém dormir, ou ter febre, vamos cuidar deles. Vocês jovens, não andem sozinhos a noite. Vamos tocar *wasaja*³⁷, dançar. Não façam sexo nesses dias. Só depois de amanhã, quando acabar a festa, vocês poderão voltar a namorar. Temos de trazer o *yadaake* e colocar no *ñududui* (poste central). Vicente Castro está aqui conosco, ele é o mais sábio entre nós, eu sei apenas um pouco. Pablo Adawata³⁸ também está aqui, ele gosta da nossa cultura e tem vários *a'chudi* e *ademi* em seu computador. E como nós, Ye'kwana, ele está feliz de estar aqui. Vamos purificar nossa casa, sem gritos. Vamos imitar nosso *ademi*. Temos de escutar as palavras de nossos maiores.

A fala do sábio orientava os demais sobre como proceder durante os três dias da cerimônia e frisava minha presença como alguém que gostava dos cantos e valorizava os cantos e a cultura Ye'kuana. Alguns minutos depois, o canto recomeça e se forma um grupo de dançarinos que, em círculo, começam a dançar em sentido anti-horário. A firme-

37A *wasaja* é uma vara-chocalho ou bastão de ritmo com corpo de madeira que emite sons devido ao atrito de pedras e sementes de uma planta de mesmo nome, da família das apocináceas, colocadas dentro de um recipiente trançado, fechado e oval, ou amarradas com cordas ao bastão, que é batido contra o chão emitindo sons, pertencendo, assim como o *madaaka*, à categoria dos idiofones.

38 Fui apelidado pelos Ye'kuana de *Adawata* (macaco-guariba) em referência à cor de minha barba.

za das pernas que levemente flexionadas impulsionam a curvatura do tronco dão uma plástica beleza à repetitiva dança³⁹.

O primeiro homem que dançava na ponta direita empunhava a *wasaja*, que marca o ritmo do canto e os passos dos dançantes de forma ininterrupta ao logo dos três dias do ademi (*ättä edemi jödö*)⁴⁰.

Algumas horas depois de iniciado o *ademi*, Jairo, filho do *tuxaua* Davi, que estava tocando a *wasaja*, para de dançar ao meu lado, me entrega o instrumento e pede que eu dê sequência à dança. Começo então a dançar junto com eles, aprendendo, na prática, em meio a risos e palavras de estímulo, a repetir os passos da dança e a marcar, com força, batendo a *wasaja* contra a terra, o pulsar contínuo do canto. Os homens colocam a mão direita sobre o ombro do parceiro do mesmo sexo e, se há uma mulher ao seu lado, ele enlaça seu braço no da companheira.

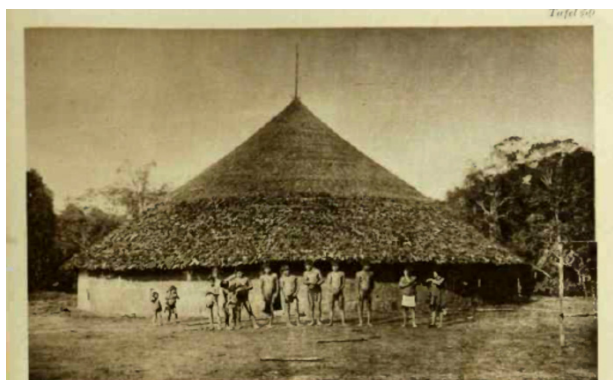


Figura 8. Ättä, a casa redonda (Foto: Theodor Koch-Grünberg)

39 “Não é uma dança de verdade. Os homens andam de cabeça baixa com passadas desiguais, um atrás do outro. Alguns têm os braços cruzados sobre o peito e seguram na mão o comprido charuto, que fumam de vez em quando. Às vezes, um põe a mão direita no ombro esquerdo do homem à sua frente. O primeiro dançarino leva um bastão na mão direita, de cuja extremidade superior pendem chocalhos feitos de cascas de frutos, e dá o compasso com ele. Toda vez que a volta chega à entrada principal, ao assento do chefe, o primeiro dançarino bate várias vezes, mais forte, com o bastão de ritmo e dá alguns passos para trás, inclinando o tronco a cada passo. Os outros assim o seguem. E assim prossegue, na interminável duração indígena.” Ver Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol. 3, 295-296.

40 “O velho senhor, que, pelo nome, ainda tem o comando supremo, está deitado em sua rede e, enquanto faz nós numa pequena puçá, canta a música para a dança, duas vezes cada estrofe. Nesse meio-tempo, os dançarinos, calados, deram uma volta no grande espaço central da *maloca*. Agora eles cantam e repetem duas vezes a estrofe. Apesar da melodia simples, cantada em tom algo nasalizado e vibrante, o todo tem um efeito solene, épico, como um antigo canto heroico, um longo mito, que o velho bardo canta, e com certeza não é nada além disso. Assim, esses mitos e lendas são transmitidos de pai para filho, de boca em boca, criando a tradição, a história mítica da tribo.” Ver Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol. 3, 295.



Figura 9. Mulheres enfeitadas para festa de inauguração do ättä (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 10. Redes ao redor da casa redonda (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 11. Os cantos de inauguração da casa redonda (Foto: Pablo Albernaz)

A primeira parte do canto “*naajänta eduuwa wishomeekaanä*”, que significa varrer o local da construção da casa, convoca diversas aves como as andorinhas e o gavião-real para varrer com as penas de suas asas. Outros animais são convocados a peneirar as doenças como malária, febre, dores de cabeça, gripe ou loucura, afastando assim esses males da *ättä*. Seres de Odosha e suas plantas de poder, denominadas *maada*, são também mandadas para longe. Nesse momento se inicia o consumo da bebida fermentada, porém de forma ainda moderada.

Às doze horas do dia seguinte, todos os Ye’kuana se embelezaram seguindo os ensinamentos de *Wanadi* durante a primeira cerimônia *ättä edemi jödö*. Os homens são pintados e emplumados por suas mulheres; usam suas pulseiras brancas *amäkenaawono*, seus colares *wo’mo* e *sawiiya*, suas tangas feitas de pano vermelho *wayuuku*, e seus panos vermelhos na cabeça *femi*, e os sábios Vicente Castro e Contreras exibem seus imponentes colares de dente de queixada. As mulheres vestem

suas tangas *muwaaaju*, seus colares *wo'motökokono* e *wo'mo*, e vão para o centro da *anaaka* para a dança coletiva. Ao som da *wasaja* e das estrofes cantadas pelo *a'chudi edamo* e repetidas por todos, eles dançam adornados em um espetáculo de beleza e vitalidade.



Figura 12. Cantar e dançar (Foto: Pablo Albernaz)

Após o embelezamento, começa uma parte do ritual chamada “*nee-daamuna kaanä*”, quando se inicia o consumo imoderado de *yadaake*. Muitas mulheres servem *yadaake* aos homens na fila de dança e sentados ao redor da dança, que bebem todo o líquido da cabaça, às vezes expelindo parte da bebida ou vomitando ao lado do poste central. Após mais de 30 horas de cerimônia, o chão do *ättä* fica totalmente enlameado, as mulheres continuam servindo diligentemente os homens⁴¹, os dançarinos mantêm a solidez de seus passos e os cantores continuam firmes na emissão das notas do canto sagrado. Alguns trechos do canto descrevem a busca por um bom local para construir a casa. *Akuena*, lago que fica

41 “As danças continuam seu curso. A bebedeira prossegue até as pessoas vomitarem. Os dançarinos cospem o excesso no chão, que fica escorregadio, de modo que, ao dançar – também dou várias voltas com eles – pode-se facilmente escorregar e cair.” Ver Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol. 3, 297.

no centro de Kahuña, para onde vão os filhos de Wanadi após a morte, possui uma ilha chamada *antadönkawääne*, na qual existem matas fortes e areias puras que são solicitadas pelo cantor para a construção do *ättä*.

Na manhã do último dia, os Ye'kwana fecharam uma pequena brecha na parede de barro que ainda estava aberta no lado direito da porta leste e entoaram novamente o *tu'de*. Em seguida, iniciam o ritual *kudaawake wataajuina*, que segue o mesmo processo que ocorre no *aji'choto*, durante a menarca das jovens. Todos, inclusive eu, são estimulados com a planta *kudaawa* para afastar pesadelos e pensamentos ruins. “Beber faz as pessoas falarem coisas ruins, então o *kudaawake wataajuina* limpa nosso pensamento”, diz Joaquim, cantor Ye'kwana⁴².

Voltamos para casa e os cânticos recomeçam até que todo o *yadaake* seja bebido. Quando o último galão de *yadaake* acaba de ser servido, todos saem para fora da *ättä* e, soprando e fazendo gestos com os braços em direção ao oeste, mandamos novamente todo o mal para longe. Dessa maneira, em meio à euforia gerada pelo canto, pela dança e pelo consumo da bebida fermentada por três dias, acabou a cerimônia de inauguração da casa, o *ättä edemi jödö*.



Figura 13. Sábios Ye'kwana Inchonkomo (Foto: Pablo Albernaz)

42 “Em 25 de agosto, o ‘novo chefe’, como Manduca chama seu sogro, nos faz uma visita com um grande séquito, dezessete homens. Quer nos levar para a *maloca* nova, onde hoje tamarão com barro o último pedaço de parede externa. Eu dissera a Manduca que gostaria de fotografar este trabalho [...] Romeu, que vem nos buscar na manhã seguinte com outros rapazes, conta que, apesar do meu desejo, terminaram de tapar a parede com barro ainda naquela noite, jogando o barro, amassado com grama seca, pelo lado de dentro e de fora contra as ripas da parede da casa, apertando-o e alisando-o com a palma da mão. Então todos os moradores, até mesmo a menor criancinha, foram chicoteados pelo sogro de Manduca. A seguir, todos começam a dançar.” Ver Koch-Grünberg, *De Roraima ao Orinoco*, vol. 3, 294-295.



Figura 14. Fechamento da parede da ättä (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 15. Ritual de limpeza com a planta Kudaawa (Foto: Theodor Koch-Grünberg)



Figura 16. Ritual de limpeza com planta Kudaawa (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 17. *Áttü* (Foto: Pablo Albernaz)



Figura 18. O sábio Vicente Yudaawana comenta trechos do livro *De Roraima ao Orinoco* (Foto: Pablo Albernaz)

Em linhas gerais, a cerimônia era dividida em três momentos diferentes: uma fase inicial exclusivamente vocal e sem consumo de bebidas fermentadas; o início do *ademi*, etapa em que o canto é acompanhado de dança e do instrumento musical *wasaja*, e em que o *yadaake* é consumido, embora mantendo certa solenidade e sobriedade; e a etapa final de embelezamento e consumo excessivo de cerveja de mandioca, com as canções e danças *ademi*. Depois de muitos anos, o ritual da casa nova (*ättä edemi jödö*) foi lembrado, e uma nova *ättä* foi construída imitando as casas dos ancestrais, tornando-se o novo centro da vida ritual da aldeia Fuduwaadunnha.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi descrever a cerimônia de inauguração da casa redonda Ye'kwana, *ättä edemi jödö*, um ritual central na cultura Ye'kwana, visto que a casa é uma réplica do cosmos e os *ademi* são lon-

gas histórias que retomam a memória cosmológica desse povo. Embora os próprios Ye'kwana façam uma distinção entre *a'chudi* e *ademi*, os cantos estão ligados entre si e em ambos os gêneros o poder manipulado e a lógica são os mesmos.

O conceito de cosmosônica visa apontar para a centralidade dos aspectos sonoros na cosmologia Ye'kwana e às relações entre os sons, a cosmologia e a criação da sociedade. Para essas pessoas, são os códigos acústicos que criam a sociedade a partir das referências do cosmos. Na cerimônia de abertura da casa, as músicas buscam criar linhas (*wadeeku*) com as múltiplas formas de alteridade benéfica presentes no cosmos, cortando, ao mesmo tempo, as linhas dos seres malignos que podem entrar na casa e deixar as pessoas doentes. A dança, por sua vez – potencializada pelo consumo de bebida fermentada – torna-se a forma como os Ye'kwana experenciam, com seus corpos, os sons e suas múltiplas formas de alteridade cosmológica.

Mais de cem anos após a viagem feita por Theodor Koch-Grünberg, os Ye'kwana ainda realizam os seus rituais cosmosônicos. Com exceção dos cantos xamânicos, todos os rituais descritos por Koch-Grünberg ainda são praticados nos dias de hoje e, embora os Ye'kwana tenham manifestado muitas vezes a sua preocupação com a transmissão deste conhecimento para o futuro, os jovens ainda vivem a sua cultura, apesar da intensificação do contacto com a sociedade envolvente.

BIBLIOGRAFIA

- Albernaz, Pablo de Castro. “The Ye’kwana Cosmosonics: A Musical Ethnography of a North-Amazon People”. Tese de doutorado, Universidade de Tübingen, 2020.
- Arvelo-Jimenez, Nelly. *Relaciones políticas en una sociedad tribal*. México: Instituto Indigenista Interamericano, 1974.
- Barandiarán, Daniel. “El habitado entre los indios Yekuana”. *Antropológica* 16 (1966): 3-95.
- Bastos, Rafael José de Menezes. *A musicologia kamayurá. Para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.
- Bastos, Rafael José de Menezes. “Música nas sociedades indígenas das Terras Baixas da América do Sul: estado da arte”. *Mana* 13, n.º 2 (2007): 293-316.
- Bastos, Rafael José de Menezes. *A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- Beudet, Jean Michel. *Souffles d’Amazonie: les orchestres “tule” des Wayâpi*. Nanterre: Société d’Ethnologie, 1997.
- Civrieux, Marc de. *Watunna: An Orinoco Creation Cycle*. São Francisco: North Point Press, 1980.
- Coppens, Walter. “Las relaciones comerciales de los Yekuana del Caura-Paragua”. *Antropológica* 30 (1971): 28-59.
- Gimenes, Fernando. “História da construção da casa: cantos tradicionais da cultura Ye’kwana (*ädemi*)”. Trabalho de conclusão de curso, Universidade Federal de Roraima, 2009.
- Guss, David. “Keeping It Oral: A Yekuana Ethnology”. *American Ethnologist* 13, n.º 3 (1986): 413-429.
- Guss, David. *To Weave and Sing: Art, Symbol, and Narrative in the South American Rain Forest*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Koch-Grünberg, Theodor. *De Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*, volume 1: *Descrição da viagem*. São Paulo: Editora Edusp, 2022.
- Koch-Grünberg, Theodor. *De Roraima ao Orinoco: resultados de uma viagem no Norte do Brasil e na Venezuela nos anos de 1911 a 1913*, volume 3: *Etnografia*. São Paulo: Editora Edusp, 2023.
- Lévi-Strauss, Claude. *O cru e o cozido – Mitológicas*, volume 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2004 [1964].
- Lévi-Strauss, Claude. *O homem nu – Mitológicas*, volume 4. São Paulo: Cosac & Naify, 2011 [1974].
- Lewy, Mathias. “Die Rituale areruya und *cho’chiman* bei den Pemon (Gran Sabana/ Venezuela)”. Tese de doutorado, Universidade Livre de Berlim, 2011.
- Montardo, Deise Lucy Oliveira. “Através do *Mbaraka*: música e xamanismo guarani”. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, 2002.
- Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. “O canto do *Kawoká*: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu”. Tese de doutorado, Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.
- Rivière, Peter. *O indivíduo e a sociedade na Guiana: um estudo comparativo sobre a organização social ameríndia*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001 [1984].
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana: University of Illinois Press, 2004.

Stein, Marília Raquel Albornoz. “*Kyringüé mboráí* – os cantos das crianças e a cosmo-sônica Mbyá-Guarani”. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2009.

Stone, Ruth, e Verlon Stone. “Event, Feedback, and Analysis: Research Media in the Study of Music Events”. *Ethnomusicology* 25, n.º 2 (maio 1981): 215-225.

Sztuttman, Renato. “Comunicações alteradas – festa e xamanismo na Guiana”. *Cadernos de Campos* 4 (2003): 29-49.

Referência para citação:

Albernaz, Pablo de Castro. “*Ättä Edemi Jödö*: música e memória em um ritual de inauguração da casa redonda Ye'kwana”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 249-278. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.34706>.

**Luis Carlos Toro Tamayo
e José Ignacio Henao Salazar**

**Memorias y experiencias compartidas. Análisis de producciones
expositivas realizados a partir de imágenes y objetos cotidianos**

El análisis de experiencias expositivas, realizadas por jóvenes universitarios de Colombia que entienden la importancia de la salvaguarda de las memorias, nos permite dimensionar cómo los objetos y las fotografías son eficaces en la activación de los recuerdos y cómo a partir de estas materialidades podemos entender prácticas, discursos y experiencias que nos acercan a los contextos situacionales de una sociedad abatida por diferentes violencias. Los resultados de dicho estudio servirán para la construcción de narrativas visuales y para persistir en la valoración de los archivos personales como parte integral en la construcción de las memorias de un país que busca la paz. Palabras clave: memoria, archivos personales, fotografías, objetos, discursos.

**Memories and Shared Experiences. An Analysis of Exhibition
Productions Made from Images and Everyday Objects**



The analysis of exhibition experiences carried out by university students in Colombia, who understand the importance of safeguarding memories, allows us to assess how objects and photographs are effective in activating memories and how, through these materialities, we can understand practices, discourses, and experiences that bring us closer to the situational contexts of a society overwhelmed by different forms of violence. The results of this study will contribute to the construction of visual narratives and to the continued valuing of personal archives as an integral part of building the memories of a country striving for peace. Keywords: memory, personal archives, photographs, objects, discourses.

Memorias y experiencias compartidas. Análisis de producciones expositivas realizados a partir de imágenes y objetos cotidianos

Luis Carlos Toro Tamayo e José Ignacio Henao Salazar*

Presentación

Según Norman Fairclough, la vida social se desarrolla en una serie de escenarios en los que confluyen lo económico, lo político, lo cultural y, por supuesto, la vida cotidiana¹. En estos espacios se construyen prácticas sociales que, dependiendo tanto del contexto espacial como temporal en el que ocurren los hechos, permiten la interpretación y el significado de las acciones humanas. Mientras que desde la pragmática o pragmalingüística se ha prestado gran atención a los factores situacionales, al contexto lingüístico y al rango de referencia que per-

* Luis Carlos Toro Tamayo (karlostoro@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0003-1793-8751>. Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, Medellín-Colombia. UdeA, Calle 70 No. 52 - 21, Medellín, Colombia; José Ignacio Henao Salazar (ignaciohenaos@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0003-3320-4168>. Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia UdeA, Calle 70 No. 52 - 21, Medellín. El presente escrito hace parte de las reflexiones que venimos adelantando los investigadores del proyecto “ARMEP: Archivos y memorias plurales en Colombia después de los Acuerdos de Paz”, realizadas por integrantes de los Grupo de Investigación en Información, Conocimiento y Sociedad de la Universidad de Antioquia – Colombia y el Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-américaines (CRIIA) de l’Université Paris Nanterre – Francia. Dicho proyecto está avalado por el Comité para el Desarrollo de la Investigación – CODI y cuenta con aportes del CICINF de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia y del Programa de Intercambio de Investigadores, Convocatoria 940 de 2023, iniciativa liderada por el Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación del Gobierno Colombiano y del programa ECOS NORD – FRANCIA, financiado con recursos del Patrimonio Autónomo Fondo Nacional de Financiamiento para la Ciencia, la Tecnología y la Innovación, Francisco José de Caldas. Artículo original: 3-04-2024. Versión revisada: 25-11-2024. Aceptado: 5-12-2024.

1 Norman Fairclough, “El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales”, en *Método de análisis crítico del discurso*, ed. Ruth Wodak y Michael Meyer (Barcelona: Editorial Gedisa, 2003), 179-180.

miten definir el contenido semántico de expresiones literales, irónicas o metafóricas, entre otras; en los estudios sobre memoria, la relación tiempo-espacio ha sido analizada como un aspecto clave, siendo estos responsables de esbozar un orden simbólico que se media por los flujos de pensamiento y las experiencias tanto individuales como colectivas².

En este sentido, los postulados de Maurice Halbwachs³, quien realizó estudios sobre el sueño y el lenguaje para comprender los marcos sociales de la memoria en contextos como la familia, la educación, la religión y las tradiciones, así como el método semiótico de Charles Sanders Peirce⁴, que permite resolver los dilemas conceptuales que surgen entre signo, objeto e interpretante, nos ofrecen herramientas para entender cómo la realidad social comienza a manifestarse a través de las interacciones comunicativas, los conocimientos compartidos y la autorreferencia en los procesos de creación. Estos procesos, sin embargo, no están determinados solo por factores individuales que afectan la percepción y la mente del interpretante, sino que dependen en gran medida del contexto social y de las experiencias colectivas en las que estos signos son expresados por los hablantes.

A partir de estas teorías, el presente artículo analizará los resultados de los ejercicios académicos realizados por jóvenes universitarios que participaron en el seminario *Representaciones Visuales de la Memoria*, una asignatura ofrecida a estudiantes de los programas de Archivística y Bibliotecología de la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia – Colombia. A través de la creación de objetos, imágenes y textos, los estudiantes lograron expresar sus emociones, miedos y frustraciones relacionados con el contexto situacional que habitan, mientras desarrollaban habilidades en la construcción de metodologías que fortalecen sus conocimientos en ciencias de la información. Esta praxis se construye tras un proceso de asimilación de conceptos provenientes de los estudios sobre memoria y

2 Maurice Halbwachs, *A memória coletiva* [*La memoria colectiva*] (São Paulo: Centauro, 2006).

3 Halbwachs, *A memória coletiva*.

4 Charles Sanders Peirce, *La ciencia de la semiótica* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1974).

la lingüística, y de los procesos formativos que los estudiantes reciben en ciencias de la información.

En este sentido, las exposiciones que veremos no son simplemente espacios para mostrar objetos, sino que son dispositivos de comunicación que permiten el diálogo entre el público, los discursos, los objetos y las imágenes expuestas. Estas prácticas, basadas en enfoques teóricos y metodológicos tomados de los estudios sobre memoria, permiten que los objetos en una exposición no solo sean mostrados, sino también interpretados y contextualizados dentro de un marco simbólico y narrativo que favorece la creación de significado y la visibilización de las memorias, en este caso, memorias asociadas a contextos sociales como los que vive Colombia.

Experiencias compartidas. Diálogos entre imágenes, objetos y discurso

El estudio de las materialidades ofrece una vía privilegiada para explorar una relación espaciotemporal que conecta el presente con el pasado, permitiéndonos reinterpretar la historia a través de las huellas que estos objetos e imágenes dejan en nuestro entorno. Más allá de su funcionalidad o de su uso en la vida cotidiana, estas materialidades actúan como dispositivos culturales que permiten establecer una relación simbólica con el pasado, construyendo memorias que son a la vez individuales y colectivas. Según François Dagognet⁵, la hilética, entendida como la ciencia de la materia, nos revela cómo los objetos poseen una semántica que trasciende su mera utilidad, pues son portadores de significados culturales que nos hablan de los valores y las experiencias que marcan nuestras vidas. Estos objetos, que a menudo son desechados o pasan desapercibidos, adquieren una dimensión filosófica al ser vistos como “seres” que, aunque desgastados, poseen un significado profundo y un vínculo simbólico con el ser que perdura, incluso más allá de la mera apariencia o función.

⁵ François Dagognet, *Detritus, desechos, lo abyecto. Una filosofía ecológica* (Medellín: TodoGráficas Ltda, 2023).

Siguiendo esta reflexión, el proyecto desarrollado con jóvenes entre 19 y 23 años de edad propuso una experiencia centrada en la memoria. Los estudiantes participaron en la creación de objetos que reflejaban sus recuerdos, emociones y experiencias, utilizando técnicas diversas como la escritura, el dibujo, el collage y el bordado. Este ejercicio no solo les permitió expresar de manera creativa su visión del pasado, sino que también los invitó a reflexionar sobre conceptos clave de la memoria, tales como el recuerdo, el olvido, el silencio y la experiencia, todos fundamentales en el enfoque de memoria que trabajamos en el curso. Esta actividad buscó explorar cómo los recuerdos no son entidades estáticas o individuales, sino que están mediados socialmente, influidos por los contextos culturales y colectivos en los que se encuentran.

El uso de los objetos como mediadores de memoria se relaciona con la idea propuesta por Tessa Morris-Suzuki⁶, quien en su trabajo subraya cómo los recuerdos colectivos y los objetos materiales son esenciales para construir unas narrativas compartidas que nos permita entender la historia, no solo desde una perspectiva formal, sino también desde la experiencia vivida por los individuos. Así, la memoria no solo se construye a través de discursos oficiales, sino que se enriquece con las prácticas cotidianas y los objetos que las personas seleccionan y atesoran a lo largo de sus vidas.

Para materializar esta experiencia, los objetos creados por los jóvenes fueron presentados en un espacio de exposición que consistió en un contenedor reciclado: un archivador metálico de cuatro cajones que previamente había sido descartado y recuperado para los fines propuestos. Este archivador, considerado obsoleto, fue intervenido artísticamente con letras de acrílico amarillo que resaltaban sobre el fondo gris del metal, otorgándole un nuevo valor simbólico. Cada uno de los cajones fue adaptado para albergar piezas creadas por los estudiantes, quienes cuidaron de no sobrepasar los límites establecidos, permitiendo que los visitantes pudieran abrir cada cajón y encontrar pequeñas cáp-

6 Tessa Morris-Suzuki, "Civil Society, Remembering and Un-remembering: Two Faces of Grass-roots Action in Japan", en *Civil Society and Postwar Pacific Basin Reconciliation*, ed. Yasuko Claremont (Abingdon, Oxon y Nueva York, NY: Routledge, 2018), 152-167.

sulas de memoria que ofrecían una mirada íntima sobre las experiencias individuales de los jóvenes. El uso del archivador no solo sirvió como un dispositivo para exponer los trabajos de los estudiantes, sino también como un espacio de interacción, invitando al público a participar activamente en el proceso de descubrimiento de estas memorias materiales.

Espacio de exposiciones



Imagen 1 y 2. Espacio de Recuerdo.
Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Este tipo de intervención se alinea con nuevas propuestas sobre el papel de los museos como espacios de interacción y descolonización. Autores como Dudley, en su trabajo sobre museos como espacios de experiencia crítica, plantean que los museos deben ir más allá de su función de preservar objetos para convertirse en lugares donde se construyen nuevas narrativas sociales⁷. Dudley destaca que los museos deben involucrar a las comunidades en un proceso colaborativo, haciendo

⁷ Sandra H. Dudley, ed., *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things* (Londres y Nueva York: Routledge, 2017).

de las exposiciones un espacio dinámico y abierto a nuevas formas de conocimiento.

La exposición inicial, titulada “Memorias que emergen”, fue presentada en julio de 2022 y consistió en la exploración de la memoria de la niñez, utilizando fuentes documentales y relatos personales. Cada estudiante recibió un pedazo de tela de 22 x 16 cm, sobre el cual debía construir una narrativa visual que hablara de los objetos, lugares o personas que marcaron su infancia. Mediante el uso de técnicas como el bordado, el collage o la escritura, los estudiantes construyeron relatos visuales que representaban no solo su propio recuerdo, sino una reinterpretación de esos recuerdos a través de la creación artística. Esta propuesta se alinea con el concepto de memoria colectiva de Halbwachs⁸, quien plantea que los recuerdos individuales no son simples reproducciones de hechos pasados, sino que están contruidos socialmente y son influenciados por el entorno cultural, familiar y social. De la misma manera, las ideas de Kuhn sobre memoria cultural y recuerdo personal resaltan la importancia de los objetos como vehículos para la reconstrucción de historias personales que contribuyen a la narrativa colectiva⁹.

El proceso de creación y exposición no solo permitió que los estudiantes compartieran sus recuerdos, sino que también ofreció una oportunidad para descolonizar el concepto tradicional de museo. Al utilizar espacios alternativos de la universidad, como muros y escaleras de acceso, como lugares de exhibición, el proyecto cuestionó la rigidez de los museos institucionales y promovió una forma de exposición descentralizada, más accesible y participativa. En tal sentido, este proyecto no solo buscó generar un espacio de reflexión sobre los recuerdos personales, sino también utilizar la exposición como una herramienta de comunicación, capaz de dialogar con las experiencias de los participantes y de los espectadores, para construir de manera conjunta una memoria colectiva. Veamos los resultados de cada ejercicio de memoria.

8 Halbwachs, *A memória coletiva*.

9 Ann Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination* (Londres: Verso, 2010).

CARLOS MARIO AGUILAR / LITTLE MOMENTS, BIG MEMORIES. *En 1989 (edad de 5 años) época de tranquilidad, inocencia, alegría y una vida llena de amor al lado de mi familia. ...Uno de mis recuerdos transcurrió en una finca en el municipio de Sopetrán - Antioquia donde aproximadamente cada 15 días íbamos de visita invitados por los jefes de mi papá, por lo que esa fecha era esperada con muchas ansias... Esta finca era un lugar mágico no solo por su clima cálido, sino también por sus comodidades, por estar rodeado de naturaleza, de árboles frutales y caminos ecológicos que despertaban en mi un sentimiento de euforia por hacer las diferentes actividades que me permitía hacer este territorio... Allí desarrollé mis habilidades motoras dado que aprendí a nadar con la ayuda de mis papas, y un balón de colores muy vivos que me ayudaba a flotar para sentirme seguro e independiente. Medellín, 9 de mayo de 2022.*

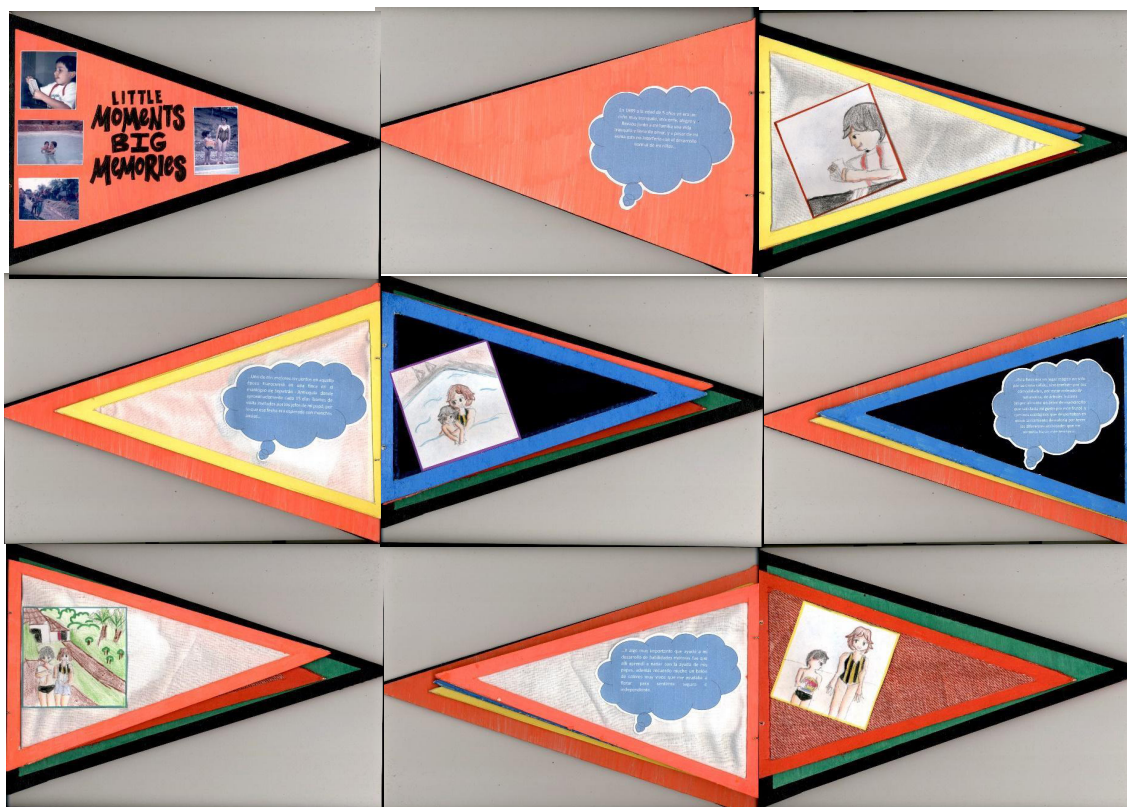


Imagen 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11. LITTLE MOMENTS, BIG MEMORIES, Carlos Mario Aguilar. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

LAURA DAHYAN GARCIA. *Entre la cantidad de recuerdos y grandes personas que rodean mi niñez hay unos hechos que marcaron un lugar, un día y una imagen inolvidable, por esto mi primer recuerdo se genera cuando tenía aproximadamente un año y medio por una característica sombra que llamé “la máscara” y está dejó una imagen marcada en mi mente como una silueta negra que me miraba sin rasgos ni cabello; luego de esto vienen recuerdos del colegio cuando compraba premios envueltos por un valor de \$200 además de mi colección de objetos que encontraba en cualquier lugar al que iba con los cuales me hacía collares locos llenos de colores y magia, por todo lo antes mencionado dibujé una niña en caricatura con un rostro feliz lleno de magia y con un cabello a los hombros por culpa de los piojos pero con una curiosidad y felicidad inmensa que no podría caber en una mente tan pequeña. Medellín, 3 de mayo de 2022.*

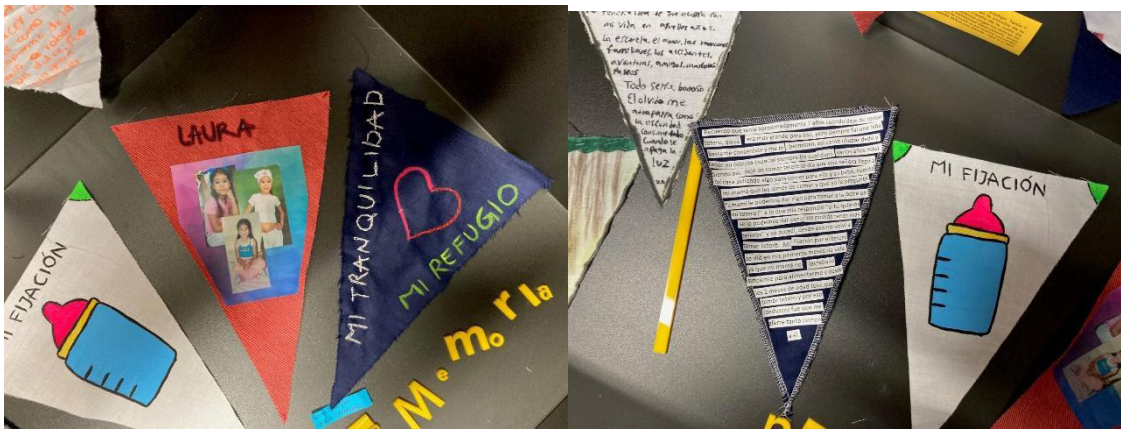


Imagen 12 y 13. Laura García. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

DANIEL GIL BERRIO. *Mis memorias son difusas sin la ayuda de la fotografía, la cual adopté como parte de mi vida y hobby principal, esto a causa de lo interesante que es capturar momentos específicos que fácilmente se desvanecen del recuerdo (una idea que para nada me agrada). Desde pequeño tuve miedo del paso del tiempo, un miedo a la vida en sí, crecer,*

morir. Por otro lado, es curioso y extraño ver fotografías de la infancia y escasamente reconocerse y comprender que sucedía en aquellos años de inconsciencia. Recuerdo como pasaba todas las tardes jugando en el bosque con mi pequeño machete, menos mal nunca me corté. Medellín, 6 de mayo de 2022.



Imagen 14. Daniel Gil Berrio. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

MARIA SALOMÉ LÓPEZ CUERVO. *En éste collage se ve el objeto que me transporta a mis cinco años. Un muñeco, regalo del “niño Dios” el cuál trae a mi memoria las calles de mi pueblo, la casa de mis abuelos y los amigos con quienes compartía tardes de juegos. Medellín, 10 de mayo de 2022*



Imagen 15. María Salomé López Cuervo. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

MANUELA PULGARIN GAVIRIA. *Recordar es un proceso complejo y más aún cuando se trata de rememorar aquellos recuerdos de la infancia, sin embargo, en el esfuerzo de recordar siempre es un tanto sencillo traer a la mente aquellos que han marcado significativamente nuestra vida. El presente trabajo que expongo es una secuencia de recuerdos de la edad de 5 años, los cuales marcaron desde varios aspectos mi vida. Esta soy yo, un retrato de cuando tenía 5 años, recuerdo a mi familia, mi vida alegre y llena de curiosidades para poder descubrir el mundo que para ese entonces era desconocido. Recuerdo el barrio y las aventuras que como exploradoras vivimos mi hermana y yo. También la recuerdo a ella, a mi tía “Gloria”, su rostro siempre sonriente, su corto paso por mi vida y como no, la ausencia y la falta de explicación por no verla más. De igual forma, recuerdo esa cuerda, la cual no pude saltar esa primera vez, el dolor y el miedo que logró provocarme, y el no poder jugar con mis amigos los juegos que con esta proponían por no haber aprendido a saltarla en ese entonces. Medellín, 6 de mayo de 2022.*

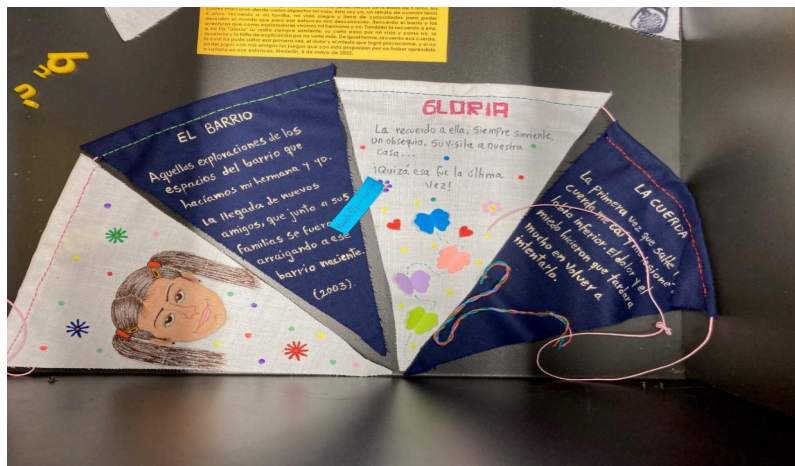


Imagen 16. Manuela Pulgarin Gaviria. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

MELISA RODRÍGUEZ ARANGO. *En Yarumal, en casas grandes, con las baldosas amarillas y rojas, alrededor los*

pasillos y las maticas de la abuela, allí surgen los primeros encuentros con mis recuerdos, las primeras travesuras, como la vez que me comí las flores decorativas de la torta de 15 años de mi tía Marce antes de la fiesta, o el chiste de la caba-lla que fue el inicio de las que siempre han sido mis respues-tas sagaces; todo esto con menos de la edad que se aprecia en el triángulo final. Medellín, 6 de mayo de 2022.



Imagen 17. Melisa Rodríguez Arango. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

LYEPESJ. Betulia-Antioquia, 2005. Nunca olvidaré cuando conocí el rigor de un castigo. Tenía 7 años, siempre estaba con mis primos, ese día estábamos jugando en la cancha de la vereda en la vivíamos cuando descubrimos que el techo de la caseta de la Junta de Acción Comunal estaba un poco levantado de la pared y podíamos coger los dulces sin tener que comprarlos, entonces nos pareció lo mejor que habíamos descubierto, pues en ese entonces no había plata para los dulces, cuando le conté a mí mamá recuerdo que se enfadó tanto como nunca la había hecho, desde entonces jamás volví a coger algo ajeno. Medellín, 8 de mayo de 2022.



Imagen 18, 19, 20 y 21. LYEPESJ. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

OSCAR STEVEN CHAVERRA CARDONA. Medellín, San Antonio de Prado. 2009. Recorrer las calles del lugar que te vio crecer sin la inocencia de la infancia es un riesgo, te convierte en sospechoso, en enemigo. Medellín, 9 de mayo de 2022.

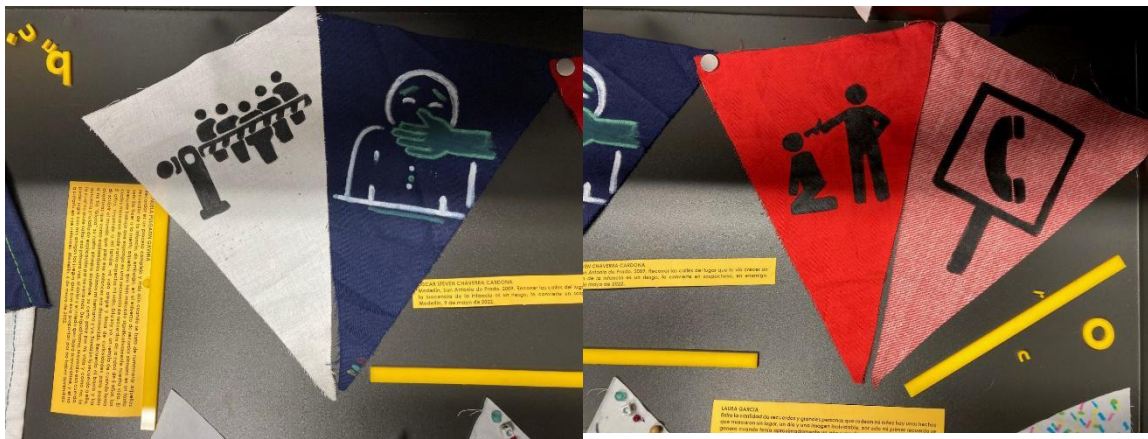


Imagen 22 y 23. Oscar Steven Chaverra Cardona. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Tal y como podemos apreciar, las piezas exhibidas en este montaje hablan de los sentimientos, de la emotividad vivida por estos jóvenes al evocar sus recuerdos. De las cuatro piezas de tela entregadas

inicialmente, la mayoría de los estudiantes solicitaron más piezas para poder expresar todas sus ideas de forma más clara y completa. Al observar la diversidad de muestras y de formas de expresión, entendemos como la memoria puede ser evocada mediante iconos, palabras, dibujos, fotografías, bordados, y otras formas de representación. Una materialidad heteróclita se construye visualmente para expresar asuntos y situaciones que no necesariamente emergen mediante el diálogo oral o la escritura.

Veamos cómo se construye otra exposición, la cual intenta hacer un ejercicio de escritura diferente. Dicha muestra, realizada en diciembre de 2022, llevó como título: *Reparar para sanar*. Dicha propuesta expositiva surgió de la siguiente instrucción: *Sabemos que los objetos guardan una memoria en la que subyacen emociones, historias y experiencias que nos permiten recordar el pasado propio y el de aquellas personas que estuvieron vinculadas a ellos. Una construcción simbólica entre el pasado y el presente que deja preguntas, genera tensiones o guarda relaciones mnémicas espontáneas, vivas, fruto de la experiencia y el recuerdo*¹⁰. Con este ejercicio, los estudiantes del curso Representaciones Visuales de la Memoria construyen un recuerdo a partir de la fisura, del quiebre, de las emociones puestas en un objeto que deben destruir para reconstruir luego como parte de un proceso de reflexión personal sobre sus experiencias personales. Un recorrido por los profundos laberintos del duelo y de las memorias ejemplares.

Iniciar un ejercicio mediante la acción de pedirles a los jóvenes que elijan un objeto de barro, y que luego de elegirlo lo observen y traten de pensar en qué lugar de su casa lo ubicarían, sirvió para crear un lazo afectivo inicial que se convirtió en alegría y estímulo. Minutos después, cada uno debía depositarlo en una bolsa de papel que también se les entregó para que seguidamente lo rompieran contra el piso. Lógicamente, esta extraña solicitud causó un choque emocional fuerte para los estudiantes desatando reacciones de rechazo e indignación. Luego

10 Anna Maria Guasch, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Ediciones Akal, 2011), 13.

de explicarles que el propósito de la actividad consistía en hacer una reconstrucción del objeto mediante la unión de cada uno de sus fragmentos, la mayoría de los jóvenes manifestaron que eran incapaces de romperlo porque ya se había creado un vínculo con el objeto. Aunque se trataba de un juego inocente, la mayoría de los estudiantes se resistió y pidieron hacerlo en privado, a solas, porque no se sentían capaces de dañar este artefacto. Para que comprendieran la forma en la que se articulaba este ejercicio al seminario, se les explicó que la acción representaba una metáfora de la ruptura, del dolor, del trauma sufrido por la pérdida de una persona. Para Fairclough, este objeto representa un signo y una acción que debe ser interpretada en el contexto donde se produce el sentido de la vida social¹¹. Veamos las historias que surgieron a partir de esta acción.

Juliana Alejandra Eusse Vásquez: Transformando cicatrices en valor. Cuando el objeto es quebrado, desaparece su forma original, pero también nacen posibilidades nuevas para modificar su existencia, con mucha paciencia se van recogiendo cada una de las partes rotas y se experimenta con ellas hasta encontrar un patrón no previsto con el cual se logra despertar vida en lo que alguna vez fue considerado un objeto destruido, al concluir la transformación, reconfortados por las lecciones aprendidas y las habilidades adquiridas durante el proceso, habremos logrado superar cada obstáculo alcanzando el resultado deseado: restaurar el objeto para usarlo de nuevo, sin ocultar sus cicatrices y permitirnos ser reparados, a través de él.

11 Fairclough, "El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales", 180.

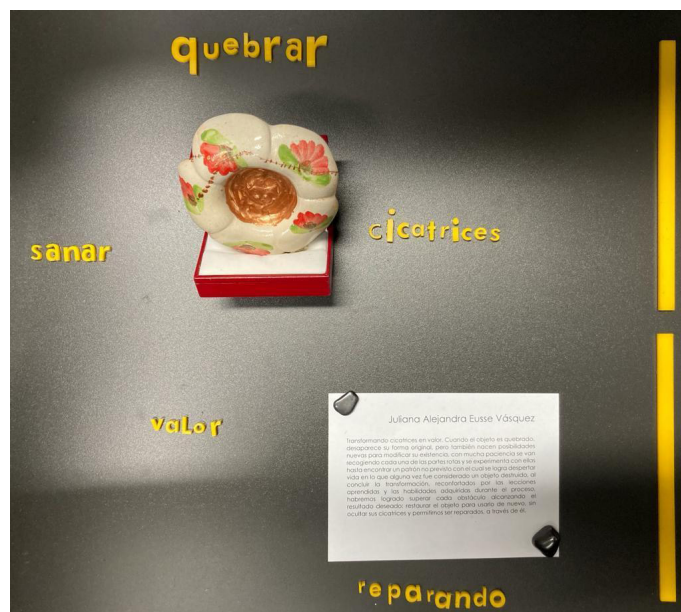


Imagen 24. Juliana Alejandra Eusse Vásquez. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Andrea Viana: Me tomó mucho tiempo elegir un objeto para este ejercicio, mis opciones eran pocas, improbables o ajenas. Quedé sorprendida por la elección y el sentimiento de apego que le tenía a este objeto. Él, estuvo conmigo aproximadamente 10 años; es el recuerdo de una amistad rota y traicionada. No pude comprender porque nunca, a pesar de lo que me recordaba, de los trasteos y mi torpeza de manos, me deshice de él. No pude romperlo hasta el último momento, mientras pasaba el tiempo observando en mi casa más cosas con las que posiblemente podría reemplazar el inminente futuro que le esperaba, al final no fue liberador, fue tortuoso. Comprendí que una vez roto, un corazón puede armarse, pero nunca jamás podrá ser el mismo. A él le pasó lo mismo que al sentimiento compartido con esa persona; pero logró armarse de nuevo, en un proceso lento, delicado, cuidadoso, quizá doloroso, un poco chueco pero entero. Como mi corazón.

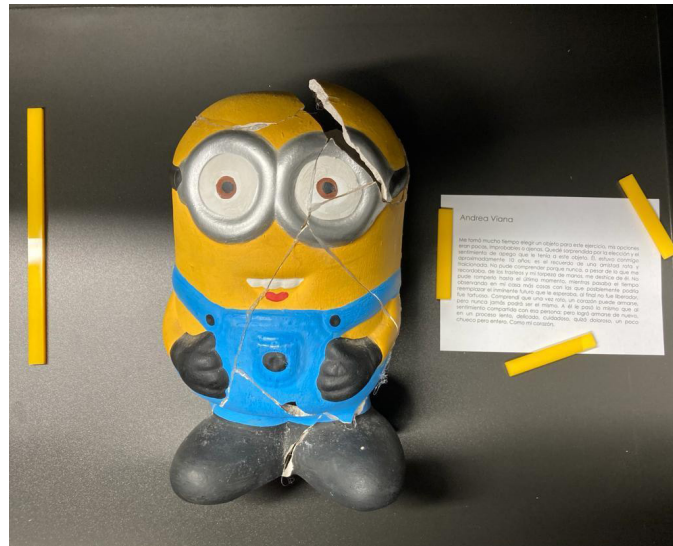


Imagen 25. Andrea Viana. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Sebastián Piedrahita Álvarez: Este recipiente lo usé principalmente para beber café y aromática, por lo cual muchas mañanas y muchas noches me acompañó: mientras desayunaba, mientras leía, mientras estudiaba o mientras me encontraba de pie con la mirada fija en la ciudad. Este elemento guarda memoria, a la cual le doy sentido desde esos mismos momentos que recuerdo y que no dejo morir, como el objeto mismo, al que también al darle un uso diferente, siento que le estoy atribuyendo vida y qué mejor forma que literalmente poner vida dentro de él.

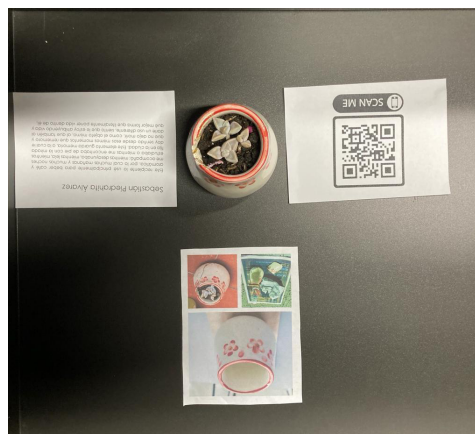


Imagen 26. Sebastián Piedrahita Álvarez. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Katherine Andrea García Sepúlveda: En el momento que deje caer el objeto en cerámica, ví algunas partes de este fragmentadas, las cuales fueron difíciles de pegar y algunas ya no encajaban nuevamente, pude asociarlo a cuando se quiere reconstruirse de un dolor, siempre quedarán cicatrices, grietas, la cerámica con las fisuras que hicieron parte del quiebre, están pintadas, le dan una identidad al objeto, un indicio de que se ha pasado por algo, de que se ha vivido, también simboliza que después de atravesar por algo de gran carga emotiva no volvemos a ser los mismos, después de atravesar un dolor, somos tocados por esa vivencia, sin embargo queda dentro de nosotros una esperanza de resurgir, de trascender, de reconstruirnos de nuevas memorias y recuerdos.

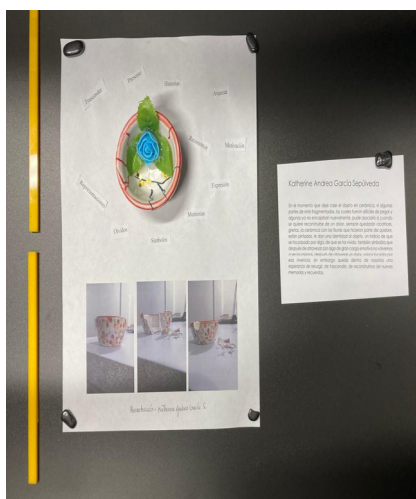


Imagen 27. Katherine Andrea García Sepúlveda. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Yanix García Rodríguez: Un miércoles en la tarde, me hicieron un regalo, elegí dejarlo ser en mi espacio y mi vida. Fue un vasito para lavar los pinceles de mi niño de 4 años, fue un vaso para que el peluche de dinosaurio tomara agua, fue adorno en la repisa, y nos acompañó en la dinámica de la vida, todo eso tras un golpe de martillo que di con miedo y con el que no logré romperlo; en la misma bolsita de papel en la que me

lo entregaron, lancé mi regalo por las escaleras, me dolió y me dolió más todavía que no se rompiera... Un buen día, Marcos, mi niño, hizo la tarea por mí, se le cayó del mesón y se rompió. Las decisiones y sus consecuencias, la vida siendo implacable me mostró el precio: perdí un fragmento. Luego busqué asesoría para que no se notara, que se había dañado en un taller de cerámica que hay en un vivero que visito seguido, pero nada que hacer, la reparación recomendada era echarle pega... Lo dejé así unos días y luego reflexionando pensé: ¿Por qué no quiero que se note? Y entonces... ¡Lo pinté!

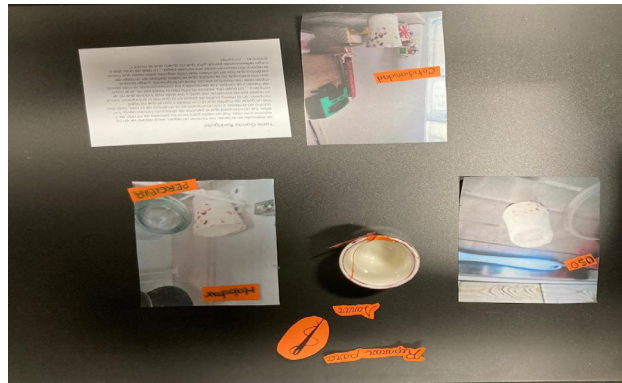


Imagen 28. Yanix García Rodríguez. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Luis Fernando Pineda Jiménez: El docente me entrega un plato en excelente estado, el cual procedo a tirar al suelo para luego recoger los trozos y llevármelo a casa. Posteriormente procedo a reconstruirlo en un 70% ya que el resto de piezas estaban muy astilladas o no ensamblaban correctamente. Así que les doy un significado nuevo incrustándolas de manera “forzada” en otros vacíos del plato. La memoria genera vacíos y los recuerdos son subjetivos.

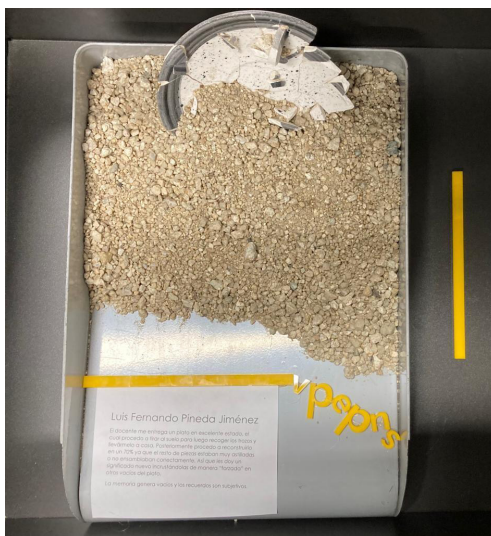


Imagen 29. Luis Fernando Pineda Jiménez. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Santiago Hoyos Zuleta: Algunas rupturas son liberadoras. Fragmentarse permite entender por qué se tiene cierta forma, permite encontrar una nueva perfección. La pieza se reconstruye con lo mejor de sí misma, lo que puede hacer que regrese un poco a lo que era su esencia. Hay fragmentos, muchos pequeños fragmentos que hicieron parte de la pieza, sin embargo, no estarán más y, tal vez, no son necesarios, pues tenían que desprenderse de ella. La pieza tiene las partes que necesita y con nueva materia puede ser de nuevo funcional.



Imagen 30. Santiago Hoyos Zuleta. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

El ejercicio expositivo sirvió como un espacio de catarsis a la vez que generó un sentido de solidaridad frente al dolor de familiares de víctimas que están desaparecidos o murieron a causa de la guerra. El preámbulo establecido también permitió que se comprendiera el concepto de memoria colectiva¹², a partir de la confluencia de recuerdos y de forma de representar este tipo de temáticas de forma clara y comprensible. Veamos el último caso que utilizó un ejercicio fotográfico en el que solo debían aparecer las manos de sus familiares. Para lograr este objetivo, apelamos a la sinécdoque, figura retórica de pensamiento que ha sido empleada tanto en el discurso literario (narrativa, poesía, drama, ensayo), como en la lengua coloquial de manera espontánea y así mismo en las representaciones visuales como la imagen de un segmento que simboliza todo el conjunto. La instrucción para este ejercicio, titulado *La memoria en tus manos* y que fue expuesto en junio de 2023, es la siguiente: *Proyecto de creación del curso Representaciones Visuales de la Memoria que busca enaltecer a aquellas personas que han sido importantes en nuestras vidas. Un proceso de reflexión individual que permite entender la magnitud de las acciones humanas en la construcción de las memorias colectivas.*

Laura Yurany Bedoya Mejía: Mi madre es la persona que me transmite seguridad y que tengo la confianza de que siempre estará para mí tanto en los momentos malos como en mis triunfos. Es una mujer fuerte y empática que se ha esforzado y trabajado para darle una buena vida a sus hijos y enseñarles de manera amable lo necesario para desenvolverse en el mundo. 18/07/2023, Medellín, Colombia

12 Halbwachs, *A memória coletiva*.



Imagen 31. Laura Yurany Bedoya Mejía. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Brayan Stiven Bueno Herrera: Mi padre es un hombre trabajador, apasionado por el campo. Mi padre se levanta temprano todos los días y se acuesta muy tarde. A mi padre no le gusta el ruido de la ciudad, pues está acostumbrado al susurro suave de los vientos montañosos y a los bramidos estruendosos de las vacas revoltosas. Mi padre siempre tiene las manos sucias, pero el alma encendida por una blanca llama que lo motiva a levantarse cada mañana y dejar en las montañas campesinas su cuerpo y el calor. 15/07/2023, Granada, Antioquia, Colombia



Imagen 32. Brayan Stiven Bueno Herrera. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Alison Cañas Naranjo: Mi bisabuela, fue enfermera, madre y abuela. Fue fundamental en mi crianza, hoy en día tiene Alzheimer y me reconoce poco, pero esas manos tienen una historia gigante de sanación, amor y respeto, esas manos aún me reconocen cuando soban mis mejillas. 18/07/2023, Medellín, Colombia



Imagen 33. Alison Cañas Naranjo. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

María Alejandra Ceballos Sierra. Ella es mi madre, Blanca Aurora Sierra Gómez, una mujer de 63 años de edad, que trabajó la mayor parte de su vida en casas de familia para darle educación, alimentación y un hogar a sus hijos. Actualmente es ama de casa y le encanta tener su casita lo más limpia y ordenada posible, a pesar de los años y el trabajo que realizó no pierde ese amor por las tareas del hogar – Es el mayor referente en mi vida de dedicación, constancia y el amor por lo que hacemos. 08//07/23, Segovia, Antioquia, Colombia



Imagen 34. María Alejandra Ceballos Sierra. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

María Fernanda Guzmán Sierra. Mi mamá, valiente y decidida, se fue a Estados Unidos para sacarnos adelante y poder tener un futuro mejor. Una mujer que me inspira a nunca rendirme a pesar de las adversidades, que ha luchado toda su vida para superarse a ella misma y ha logrado triunfar y levantarse aun cuando el panorama era oscuro. 16/07/2023 Medellín, Colombia – Dover, EE.UU. Videollamada



Imagen 35. María Fernanda Guzmán Sierra. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Kenneth Sebastián Hernández Quinchía. Fernanda Bedoya, artista plástica del municipio de Itagüí, ha sido una fuente constante de inspiración en mi vida. Su creatividad y originalidad me han maravillado, y su obra ha dejado una profunda huella en mí. A través de su arte, he aprendido a apreciar la belleza en las formas más inesperadas y a expresar mis propias emociones de manera auténtica. La admiración que siento por Fernanda Bedoya trasciende sus obras, ya que su pasión y dedicación me motivan a perseguir mis propios sueños artísticos. 18/07/2023, Medellín, Colombia

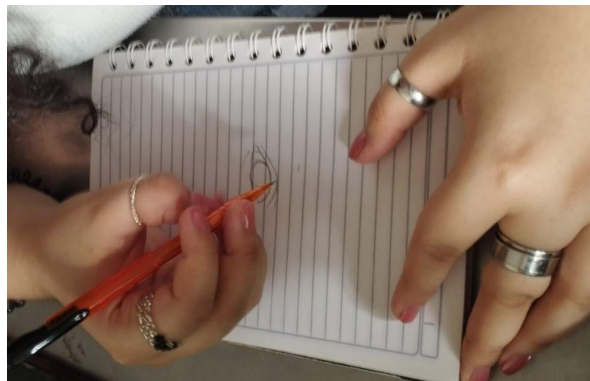


Imagen 36. Kenneth Sebastián Hernández Quinchía. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

José Damián López Vásquez: Unas manos dedicadas, comprometidas y disciplinadas ante sus deseos, tal vez por ello es el excelente sabor en un pastel de guayaba o el agradable sabor en la “sopita” al estar hecho por ella, mi madre. 15/07/23, Medellín, Colombia



Imagen 37. José Damián López Vásquez. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

María Alejandra Meneses Pastrana: María Amparo Mazo, abuela materna con 75 años de edad, desde muy pequeña comenzó trabajando en el campo, luego llegó a la ciudad, toda su infancia estuvo marcada por la violencia y el abuso. Mi heroína. 18/07/23, Medellín, Colombia



Imagen 38. María Alejandra Meneses Pastrana. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Sara Quiceno Álvarez. Mi abuela materna, su nombre es Rosaura Álvarez Mazo, tiene 76 años de edad, es una persona caracterizada por ser amorosa, aunque de un carácter fuerte. Honesta y comprometida con el trabajo, amante de las plantas, las aves y el café. A pesar de no saber leer, lleva consigo el don de la escucha y la tranquilidad. 18/07/23, Medellín, Colombia



Imagen 39. Sara Quiceno Álvarez. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Laura Marcela Quiroz Robles: Mis hermanos, quienes desde tiempos inmemorables son mis compañeros de aventuras, tristezas, felicidades y travesuras. Quienes me hacen reír y cantar hasta que me duele el estómago y enojarme por no recoger los platos. Tan impredecibles y sorprendentes como la naturaleza misma. ‘‘Un hermano es un amigo que nos da la naturaleza.’’ – Baptiste Legouvé. 17/07/2023, Bello – Antioquia, Colombia

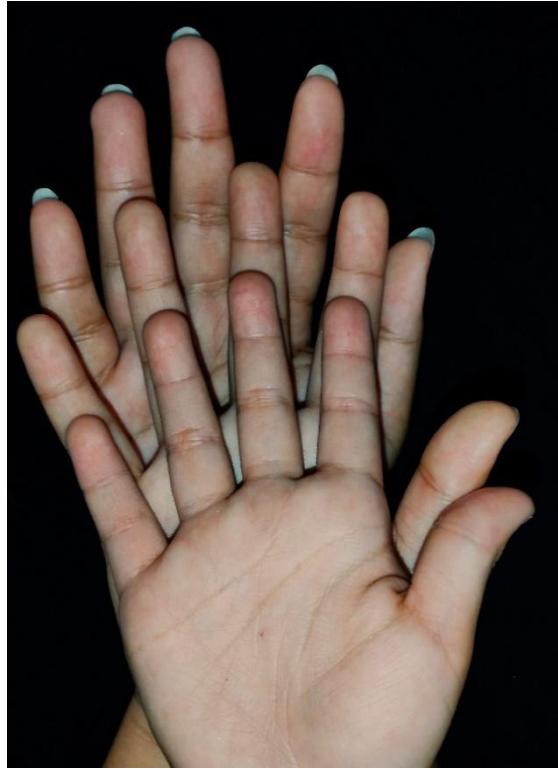


Imagen 40. Laura Marcela Quiroz Robles. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

Michelle Zapata Montoya: Estas son las manos de mis padres, quienes han luchado incansablemente por mí y mis hermanas desde siempre, mis padres con sus manos han trabajado para llevar el sustento a casa y mi madre con sus manos siempre nos ha dado amor infinito y ha mantenido nuestro hogar vivo, ellos son las personas más importantes de mi vida. 19/07/2023, Bello – Antioquia, Colombia

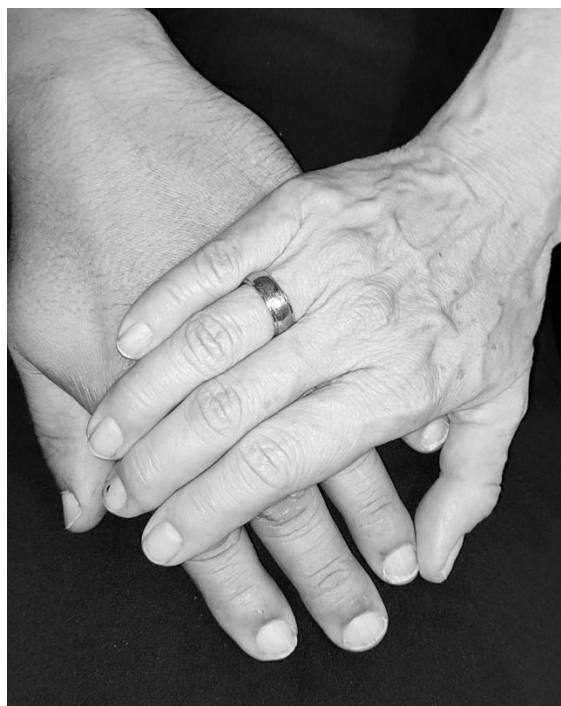


Imagen 41. Michelle Zapata Montoya. Fotografía tomada por Luis Carlos Toro, febrero de 2022.

A partir de este último ejercicio, expuesto en las paredes de los corredores donde se ubica la Escuela Interamericana de Bibliotecología de la Universidad de Antioquia, logramos crear una narrativa en la que las manos, como eje central de la exposición, acercará a los espectadores mediante un saludo y una caricia. Si bien muchas imágenes fueron entregadas en color, se optó por el blanco y negro y la fotocopia para bajar los costos y que dicho proyecto estuviera al alcance económico de los estudiantes.



Imagen 42. fotografía de estudiantes del curso Representaciones Visuales de la Memoria, tomada por Luis Carlos Toro, junio de 2023.

Análisis de los discursos producidos por los estudiantes

La muestra está compuesta por estudiantes de tres semestres distintos: 8 del 2022-1, 7 del 2022-2 y 11 del 2023-1. En cuanto al género: son dieciséis mujeres y diez hombres. Los 8 del 2022-1 escribieron sobre su infancia, los 7 del 2022-2 reconstruyeron un objeto de cerámica que previamente habían quebrado y los 11 del 2023-1, por iniciativa de los mismos estudiantes, centraron su mirada sobre las manos de personas allegadas a su vida: tres abuelas, cinco madres, dos padres y un hermano. De los estudiantes de la muestra que escribieron sobre la infancia, la mayoría tienen un origen campesino; solo hay dos ciudadanos, una joven habla del barrio y de las aventuras que recuerda al lado de una hermana. Sin embargo, una historia opuesta recuerda un joven, cuyo

texto menciona el corregimiento de San Antonio de Prado de Medellín, al cual volvió para recordar la infancia y se encontró con una frontera invisible. Dice: “Recorrer las calles del lugar que te vio crecer sin la inocencia de la infancia es un riesgo, te convierte en sospechoso, en enemigo”. Es el escrito más lacónico y más ambiguo de todos los recogidos; no obstante, Luis Carlos, como docente, complementó la información; y, así, esas palabras adquieren sentido. El joven, al volver a su lugar de nacimiento, estuvo a punto de ser asesinado por los violentos de la zona, por ser un desconocido para los habitantes; inclusive, no sabe por qué se salvó. Fue víctima de las denominadas fronteras invisibles, las cuales son definidas en el *Diccionario de uso de parlache* de Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao¹³ así: “frontera invisible. loc. n. Violencia. Lugares de las ciudades de Colombia que no pueden frecuentar los habitantes de sectores vecinos, considerados como enemigos”. Esta definición con sus contextos se complementa con un fragmento de la historia 46, recogida durante la investigación realizada en el 2015 por Luz Stella Castañeda y José Ignacio Henao con el fin de verificar los cambios léxicos y semánticos en el parlache. Se transcribe tal como fue escrita, lo cual permite observar los problemas de escritura del autor.

Historia 46

Un día en mi bario llegaron unos manes muy extraños en ese tiempo no se podía meter en los otros barrios cuando los vieron los muchachos del bario dijeron uy parece mira a esas gonorreas quien sera marquelos bien a esos pirobos pasaron los días y los manes se veían poray y los muchachos del bario los tenía ya marcado un día en la noche. Los cojieron y los mataron por que los vieron de viaje. Creían que eran unos sapos que hiban a pasar información al otro bario y los muchachos investigaron y eran univercitario que habían venido de otro lado a pasiar y a trabajos de la uni-

13 Luz S. Castañeda Naranjo y José Ignacio Henao Salazar, *Diccionario de uso de parlache: Versión revisada y actualizada* (Frankfort: Peter Lang, 2015).

versida solo por vestir tan pillos los marcaron y los mataron, al ver que se marchaban de donde su tía al buscar un futuro buscaron la muerte.

Como se observa, el autor, de último grado de bachillerato, escribe bario en vez de barrio, poray en vez de por ahí; no marca tildes y escribe iban con h; además, utiliza términos propios del parlache, una variedad argótica del español usado en Colombia, que se gestó en los barrios populares de la ciudad y se difundió por el resto del país y hasta en ámbitos internacionales, debido al auge del narcotráfico y otras actividades ilegales. Voces como manes (hombres), muchachos (miembros de grupos armados), parce (amigo o fórmula de tratamiento), gonorrea (insulto), marcar (vigilar, acechar), pillo (delincuente); así mismo, no tiene buena cohesión y mucho menos coherencia; por tanto, el lector debe hacer un esfuerzo para encontrarle sentido. Ese nivel de redacción nos indica que estas fronteras no solamente son físicas sino también culturales e intelectuales. Según la escritora, periodista, promotora de lectura y educadora colombiana Yolanda Reyes, las fronteras simbólicas son más fuertes que las físicas en estos barrios populares, porque: “La vieja separación ha configurado también unas fronteras invisibles que separan, mucho más que las fronteras físicas de nuestras ciudades, a quienes tienen capital simbólico de quienes no lo tienen”; porque: “El mundo del aprendizaje, el de las profesiones y el de las invenciones humanas se sustenta, en gran medida, sobre la capacidad para operar con símbolos, que parece una segunda piel cuando se ha recibido y que es tan difícil de suplir cuando ha sido negada”. Para ella: “Ese capital simbólico se construye –o no– desde la infancia con la nutrición lingüística y cultural que brindan los adultos y, al contrario de lo que suele pensarse, no es un regalo ni un talento innato que distingue a unos pocos elegidos, sino un derecho”; porque el lenguaje, fundamental para acceder a “la educación y a la cultura, es más desigual que la de la vivienda o la de los servicios públicos. Y digo calidad del lenguaje, porque resulta muy difícil analizar, filtrar, interpretar y criticar –y, por supuesto, escribir, así sean ecuaciones, mensajes, novelas o trabajos de

investigación en cualquier campo— con un repertorio lingüístico escaso y circunscrito a los apremios de la vida cotidiana”¹⁴.

Si bien estos planteamientos de Yolanda Reyes se corroboran con los 240 testimonios recogidos en 2015, en la investigación sobre el parlache, en los cuales muy pocos autores utilizan signos de puntuación, marcan tildes o estructuran en forma cohesiva y coherente los textos, si tienen una capacidad para narrar sus vivencias y lo que falta es mucho apoyo de los docentes para potenciar su cultura escrita. Sin embargo, los estudiantes de la muestra, que han tenido acceso a la universidad, a pesar de que muchos provienen de los mismos barrios o sectores como el descrito por el joven nacido en San Antonio de Prado, han podido incorporar en su bagaje cultural un lenguaje de mejor calidad, como se percibe en los 26 escritos, que los habilitó para ingresar a la universidad de Antioquia, cuyo examen de admisión selecciona a los que ingresan con pruebas que incluyen la comprensión lectora, habilidad estrechamente relacionada con la escritura.

Sobre las diferencias culturales y sociales entre los habitantes de la ciudad habla el pintor Fredy Serna, quien nació y ha vivido en el popular barrio Castilla, principal fuente de sus pinturas, en entrevista con Selene Botero: “Caminar por otros barrios que no fuera el tuyo te hacía muy notorio, casi que podían decirte de qué barrio eras, de qué esquina venías, no sé si por el caminado, por el peinado, por los zapatos, no sé, algo en nosotros se notaba. Hoy parece *cool* ser un muchacho de barrio, menos mal”¹⁵. O como dice el autor de la historia 46: “Solo por vestir tan pillos los marcaron.”

Al referenciar las relaciones afectivas de los estudiantes, como las expresan en sentido literal o se infiere de los escritos, figuran tres abuelas, cinco madres, en uno de los casos los dos padres, en otro un padre o una hermana o una artista. De acuerdo con los datos, la presencia de

14 Yolanda Reyes, “Lectura y capital simbólico”, *El Tiempo*, 27 de octubre de 2013, <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13145693>.

15 Selene Botero, “‘No queremos que las obras de Botero sobre Escobar sean fetiche’: Quinta entrega de *ExorcizArte Pablo*”, *El Colombiano*, 6 de noviembre de 2023, <https://www.elcolombiano.com/cultura/exorcizarte-pablo-quinta-entrega-obra-de-fernando-botero-NH23067183>.

los padres es poco significativa frente a la importancia de las madres y las abuelas, lo cual parece ser una constante entre los pobladores de los sectores populares de las ciudades colombianas. Según la revista *Portafolio*, en su versión digital: “De acuerdo con las últimas estadísticas del DANE en Colombia, en el país hay más de 23 millones de mujeres de las cuales un 53%, es decir, 12.300.000 son cabeza de familia, y muchas, siguen sufriendo situaciones de desempleo y de violencia de género”¹⁶; además, como muchas madres trabajan, inclusive en el exterior, los niños y jóvenes quedan al cuidado de los nietos, muchas veces sin tener las condiciones físicas y emocionales para velar por ellos, lo cual puede convertirlos en ruedas sueltas y en posibles integrantes de grupos delincuenciales. Al respecto, el director de cine Víctor Gaviria dice que los actores de sus películas, en especial los de Rodrigo D. no futuro, son muchachos empobrecidos debido a la exclusión; por tanto, no tenían otra alternativa que la guerra¹⁷. Y como en Colombia la figura paterna ha desaparecido, ha sido borrada de la vida de estos muchachos, el Cartel de Medellín y Pablo Escobar se vuelven un referente, en la solución para sus problemas; por ello, siguen el camino de la violencia.

Si contrastamos esta dura realidad de violencia con lo narrado por los integrantes de la muestra, encontramos que de los ocho, cuyos textos hablan de la infancia, solo uno muestra la violencia, pero no la padeció de niño sino cuando quiso recordar esa época y casi pierde la vida, otro muestra el temor a vivir, para los otros fueron recuerdos gratos y ejemplarizantes, como se evidencia en los siguientes fragmentos: “época de tranquilidad, inocencia, alegría”, “jamás volví a coger algo ajeno”. De los siete que reconstruyeron un objeto de cerámica previamente quebrado por ellos mismos, la conclusión general es la imposibilidad de reconstruir lo fracturado, por bien que se peguen los

16 “La startup que le apuesta a trabajar con madres cabeza de familia en Colombia”, *Portafolio*, 7 de noviembre de 2023, <https://www.portafolio.co/innovacion/la-startup-que-le-apuesta-a-trabajar-con-madres-cabeza-de-familia-en-colombia-552305>.

17 Selene Botero, “‘El Cartel de Medellín encarnó la figura paterna de muchos jóvenes’: Víctor Gaviria en la cuarta entrega de *ExorcizArte Pablo*”, *El Colombiano*, 29 de octubre de 2023, <https://www.elcolombiano.com/cultura/victor-gaviria-exorcizarte-pablo-escobar-cuarta-entrega-narcotrafico-en-medellin-PB22893927>.

fragmentos, quedan huellas, nunca volverá a ser el mismo; sin embargo, para algunos significa superación: “Transformando cicatrices en valor”, “algunas rupturas son liberadoras. Fragmentarse permite entender por qué se tiene cierta forma, permite encontrar una nueva perfección”; para otros deja pérdidas imborrables: “Comprendí que una vez roto, un corazón puede armarse, pero nunca jamás podrá ser el mismo”, “las decisiones y sus consecuencias, la vida siendo implacable me mostró el precio: perdí un fragmento”.

Las reflexiones positivas las podemos comparar con la práctica japonesa del *kintsugi*, iniciada en el siglo XV, de reparar los fragmentos de las vasijas quebradas utilizando laca y oro. Al respecto, Álvaro Robledo Cadavid dice: “Aquello que parece una práctica de pegar pedazos de vasijas rotas con laca vegetal y polvo de oro es en verdad una bella metáfora para reconciliarse con las fallas y los accidentes del tiempo y el espacio”¹⁸. El autor del artículo hace la siguiente reflexión: “La vida necesita repararse constantemente, el mundo también, y necesitamos iluminar los pedazos rotos, con sinceridad y compasión. Esto hace parte de un renacimiento en el que observamos la obvia belleza de lo imperfecto. Por eso el *kintsugi* ha sido llamado el arte de la imperfección”¹⁹.

De todas maneras, nos llama la atención que ninguno de los siete estudiantes relacionara los objetos quebrados y su reacomodación con la sociedad colombiana, fracturada en varios aspectos: sociales, con una de las desigualdades más grande del mundo; geográficos, con zonas aisladas, donde los servicios esenciales no llegan frente a otros territorios con todos los servicios; lo rural y lo urbano, como se infiere en algunos de los escritos, muestran unas diferencias contradictorias, porque mientras hay sectores urbanos privilegiados se encuentran otros en situación de marginalidad y violencia, como lo plantean algunos de los estudiantes; lo cual coincide con amplias zonas rurales dominadas por grupos armados ilegales y en donde los habitantes tienen dificul-

18 Álvaro Robledo Cadavid, “Kintsugi. Elogio de la imperfección”, *Boletín Museo del Oro* 58 (2018): 309, <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/20789/21214>.

19 Robledo Cadavid, “Kintsugi”, 322.

tades para cultivar productos rentables y muchos son captados para la elaboración de cocaína y otros son desplazados y terminan viviendo en zonas marginales.

En el tercer ejercicio, el de las manos, nos permite una reflexión sobre ellas. En las manos se marcan el tiempo de la persona y también la huella de su actividad laboral. Además, para una persona ciega y sorda al poco tiempo del nacimiento como Helen Keller²⁰, la mano (el tacto) cumple la misma función que el oído y la vista para una persona normal, porque le permite adquirir conciencia, salir de la oscuridad y el silencio y lograr la plenitud de la vida. Para ella, todo ese proceso empezó cuando una mano amiga, la de su maestra Anne Sullivan, le deletreó sobre su mano la primera palabra (agua). Así, como las manos amorosas de las madres y abuelos y abuelas les dieron seguridad, apoyo y les mostraron el camino del trabajo a los estudiantes de la muestra. Esas manos crean vida, como dice un fragmento de la letra de la canción Como pájaros en el aire, del folclorista argentino Peteco Carabajal, quien la compuso en homenaje a su madre: “Las manos de mi madre/ Saben que ocurre por las mañanas/ Cuando amasan la vida/ Horno de barro, pan de esperanza”²¹. Además, esas manos de la muestra son representativas de la diversidad étnica de Antioquia, departamento de Colombia, caracterizado por el mestizaje y la diversidad geográfica, social y étnica, en la cual se han fusionado lo indígena, lo europeo y lo africano, con núcleos pequeños donde predomina uno de los tres grupos raciales. Lo dominante es lo interracial. De acuerdo con el Grupo Genmol de la Universidad de Antioquia, la composición genética de los antioqueños, por el lado paterno: el 96% provienen de europeos y, por el materno, el 90% se heredó de los indígenas (emberas) y el 5% son de origen africano.

Ahora bien, al analizar las frases más significativas expresadas por los once estudiantes que seleccionaron las fotos de las manos de sus seres queridos, encontramos lo siguiente: para los cuatro que se-

20 Helen Keller, *El mundo en el que vivo* (2020), <https://lamaetra.com/wp-content/uploads/2020/07/KELLER-Helen.-El-mundo-en-el-que-vivo.pdf>.

21 Peteco Carabajal, “Como pájaros en el aire”, 1987, <https://acortar.link/jSqD9p>.

leccionaron las manos de la madre, ella: “transmite seguridad”, “amor por las tareas del hogar”, “me inspira a nunca rendirme a pesar de las adversidades”, “manos dedicadas, comprometidas y disciplinadas”; uno escogió las manos de su padre campesino, porque si bien mantiene sus “manos sucias, pero el alma encendida”; dos optaron por las manos de las abuelas: para la primera son las de “Mi heroína”; para la otra “lleva consigo el don de la escucha y la tranquilidad”; una persona de la muestra seleccionó a la bisabuela, porque: “esas manos tienen una historia gigante de sanación, amor y respeto”; una sola persona escogió a los dos padres, debido a que: “son las personas más importantes de mi vida”; otra optó por los hermanos, a pesar de que son: “tan impredecibles y sorprendentes como la naturaleza misma” y la última escogió a una amiga pintora, porque: “su pasión y dedicación me motivan a perseguir mis propios sueños artísticos”. Al revisar estas frases, llenas de emotividad, vemos como apenas una persona se sale del grupo familiar: escoge a una artista, por su interés en el arte, entre los otros diez predominan las madres (40%), dos abuelas y una bisabuela (30%), lo cual corresponde al 70%. El otro 30% se reparte entre el padre campesino, los dos padres y los hermanos. Así mismo, al leer los comentarios, hay dos frases que nos invitan a reflexionar sobre dos aspectos de la realidad laboral y social: el empleo doméstico y la migración en busca de mejores condiciones económicas. “Trabajó la mayor parte de su vida en casas de familia.” Este tipo de relación laboral se formalizó hace pocos años en Colombia y aún sigue siendo informal para muchas mujeres. Como se infiere en el relato, a pesar de las dificultades, la madre parece haber logrado una pensión. La otra frase: “se fue a Estados Unidos”, nos remite a uno de los dramas más presentes en todo el mundo: la salida de millones de personas que arriesgan la vida para llegar a países con mejor nivel de vida, especialmente a Europa y Estados Unidos. Una de las vías para llegar a este último es la peligrosa selva de El Darién, entre Colombia y Panamá, ruta en la que los inmigrantes arriesgan sus vidas, en cuyo cruce no solo deben desafiar a la naturaleza sino también el control de grupos ilegales, tanto en Colombia como en México. Al

respecto, la periodista e investigadora Jineth Bedoya²² dice: “Centenares de familias se aventuran por la agreste trocha selvática del Darién, entre Colombia y Panamá. Es ya una década de desplazamientos sin control y de migrantes enredados entre sus dramas y la manigua, desde ese primer informe que el periódico EL TIEMPO publicó, denunciando que se estaba abriendo otro camino de tráfico de personas y migrantes de múltiples nacionalidades.”

Consideraciones finales

Tanto en los objetos y las imágenes como en los textos producidos por los estudiantes, observamos una riqueza semántica de la que inferimos un proceso de reflexión y un verdadero acercamiento a sus recuerdos, a su contexto social y a la construcción de memorias. Dicho proceso nos permitió relacionarnos con formas de expresión que emergen solo mediante ejercicios y talleres de sensibilización. Este proceso de construcción de experiencias compartidas también les permitió relacionar conceptos y emprender un proceso creativo mediante imágenes y textos que no habían experimentado. Así mismo comprendieron conceptos como el de montaje, producción artística, contexto de producción, entre otros.

Sobre el proceso de montaje, los jóvenes comprendieron aspectos como la proporción, la disposición espacial, el público objetivo, la síntesis, la puesta en escena, la estética, la línea discursiva, la narrativa expositiva, el punto de vista, el lugar de enunciación, entre otros. Sin duda procesos como este, que continuamos desarrollando en el marco del seminario, nos permitirán conocer historias de vida, pero, sobre todo, enseñar a los jóvenes las formas en las que se pueden representar las realidades sociales que deben y merecen ser contadas, para lograr el cometido que Todorov nos propone de construir una memoria ejemplar que nos permita mirar hacia un futuro mejor²³.

22 Jineth Bedoya, “Los inocentes desarraigados”, *El Tiempo*, 28 de diciembre de 2023, <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/jineth-bedoya-lima/los-inocentes-desarraigados-columna-de-jineth-bedoya-lima-839460>.

23 Tzvetan Todorov, “Los abusos de la memoria”, en *Memoria y ciudad* (Medellín: Corporación Región, 1997), 13-32.

BIBLIOGRAFÍA

Bedoya, Jineth. “Los inocentes desarraigados”. *El Tiempo*, 28 de diciembre de 2023. <https://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/jineth-bedoya-lima/los-inocentes-desarraigados-columna-de-jineth-bedoya-lima-839460>.

Botero, Selene. “‘El Cartel de Medellín encarnó la figura paterna de muchos jóvenes’: Víctor Gaviria en la cuarta entrega de *ExorcizArte Pablo*”. *El Colombiano*, 29 de octubre de 2023. <https://www.elcolombiano.com/cultura/victor-gaviria-exorcizar-te-pablo-escobar-cuarta-entrega-narcotrafico-en-medellin-PB22893927>.

Botero, Selene. “‘No queremos que las obras de Botero sobre Escobar sean fetiche’: Quinta entrega de *ExorcizArte Pablo*”. *El Colombiano*, 6 de noviembre de 2023. <https://www.elcolombiano.com/cultura/exorcizarte-pablo-quinta-entrega-obra-de-fernando-botero-NH23067183>.

Carabajal, Peteco. “Como pájaros en el aire”. Canción. 1987. <https://acortar.link/jSqD9p>.

Castañeda Naranjo, Luz S., y J. I. Henao Salazar. *Diccionario de uso de parlache: Versión revisada y actualizada*. Frankfurt: Peter Lang, 2015.

Dagognet, François. *Detritus, desechos, lo abyecto. Una filosofía ecológica*. Medellín: Todográficas Ltda, 2023.

Dudley, Sandra H. *Museum Objects: Experiencing the Properties of Things*. Londres y Nueva York: Routledge, 2017.

Fairclough, Norman. “El análisis crítico del discurso como método para la investigación en ciencias sociales”. En *Método de análisis crítico del discurso*, editado por Ruth Wodak y Michael Meyer, 179-203. España: Editorial Gedisa, 2003.

Guasch, Anna María. *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva [La memoria colectiva]*. São Paulo: Centauro, 2006.

Keller, Helen. *El mundo en el que vivo*. 2020. <https://lamalettra.com/wp-content/uploads/2020/07/KELLER-Helen.-El-mundo-en-el-que-vivo.pdf>.

Kuhn, Ann. *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*. Londres: Verso, 2010.

“La startup que le apuesta a trabajar con madres cabeza de familia en Colombia”. *Portafolio*, 7 de noviembre de 2023. <https://www.portafolio.co/innovacion/la-startup-que-le-apuesta-a-trabajar-con-madres-cabeza-de-familia-en-colombia-552305>.

Morris-Suzuki, Tessa. “Civil Society, Remembering and Un-remembering: Two Faces of Grassroots Action in Japan”. En *Civil Society and Postwar Pacific Basin Reconciliation*, edited by Yasuko Claremont, 152-167. Abingdon, Oxon y Nueva York, NY: Routledge, 2018.

Peirce, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.

Reyes, Yolanda, “Lectura y capital simbólico”. *El Tiempo*, 27 de octubre de 2013. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13145693>.

Robledo Cadavid, Álvaro. “Kintsugi. Elogio de la imperfección”. *Boletín Museo del Oro* 58 (2018): 309-324. <https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/bmo/article/view/20789/21214>.

Todorov, Tzvetan. “Los abusos de la memoria”. En *Memoria y ciudad*, 13-32. Medellín: Corporación Región, 1997.

Referência para citação:

Toro Tamayo, Luis Carlos, e José Ignacio Henao Salazar. “Memorias y experiencias compartidas. Análisis de producciones expositivas realizados a partir de imágenes y objetos cotidianos”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 279-318 <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.36263>.

Histórias e memórias da floresta: entrevista com Davi Kopenawa Yanomami

por Pablo de Castro Albernaz*

Introdução

Davi Kopenawa é xamã e porta-voz dos Yanomami, maior população indígena de recente contato e habitante de um território de mais de nove milhões de hectares situado nos estados do Amazonas e Roraima, Brasil. Presidente da Hutukara Associação Yanomami (HAY), Kopenawa é conhecido internacionalmente como uma das vozes mais importantes na defesa da Amazônia, sendo autor dos livros *A queda do Céu: palavras de um xamã Yanomami*¹ e, mais recentemente, de *O Espírito da Floresta*², nos quais relata, a partir da perspectiva da cosmologia yanomami, a sua história de vida e a sua luta contra o garimpo ilegal e em defesa do seu território e do seu povo.

Em 30 de janeiro de 2023, o recém-empossado presidente Luiz Inácio Lula da Silva publicou o Decreto Nº 11.405, determinando medidas federais para o enfrentamento da emergência em saúde pública e para o combate ao garimpo ilegal. Este decreto visa responder à grave situação de crise sanitária na qual se encontravam os Yanomami após

* Pablo de Castro Albernaz (pablo.albernaz@ufr.br).  <https://orcid.org/0000-0003-3510-4048>. Universidade Federal de Roraima, Av. Cap. Ene Garcez, 2413, Bairro Aeroporto Cep: 69310-000 Boa Vista / RR, Brasil.

1 Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015).

2 Bruce Albert e Davi Kopenawa, *O Espírito da Floresta* (São Paulo: Companhia das Letras, 2023).

quatro anos de gestão federal do ex-presidente Jair Bolsonaro, que é investigado pelo Supremo Tribunal Federal (STF) e denunciado no Tribunal Penal Internacional de Haia pela suposta prática de genocídio contra os Yanomami.

Em março de 2024, o presidente Lula assinou Medida Provisória que liberou um crédito extraordinário de 1 bilhão de reais para ações vinculadas ao plano de trabalho urgente e estruturante na Terra Indígena Yanomami, voltado à assistência ao povo Yanomami e à desintrusão garimpeira. Essas ações visam manter a presença dos órgãos federais na região, combater o garimpo e a mineração ilegal, distribuir cestas de alimentos e ferramentas, além de realizar ações estruturantes voltadas à segurança alimentar, à proteção social, ao monitoramento ambiental e à educação escolar indígena.

Esta entrevista foi realizada em uma noite de março de 2024, ocasião na qual recebi Davi em minha casa em Boa Vista, Roraima, semanas depois de sua participação no desfile de carnaval da Escola de Samba Sagueiro que teve como tema o povo Yanomami. A entrevista tem como objetivo possibilitar que mais pessoas conheçam a trajetória de vida e a luta política de Kopenawa. Nela, Davi aborda a história da sua infância e sua perspectiva sobre a chegada dos brancos em seu território, sua tomada de consciência de quem são os invasores e as consequências do contato com a sociedade não indígena. Destaca também, a importância da memória para os Yanomami, o seu papel de tradutor cultural e detentor dos saberes xamânicos, além de falar sobre os desafios atuais e sobre a sua atuação como representante do seu povo.

Entrevista

Pablo Albernaz: Gostaria de começar perguntando sobre tua trajetória, que você falasse um pouco da sua infância na floresta, antes da chegada dos brancos. Já ouvi você contar essa história para uma liderança Mbyá-Guarani, quando estivemos no Rio Grande do Sul, em 2012.

Davi Kopenawa: Bem, *xorĩ*³, essa é uma história muito longa⁴. Acho que já se passaram mais de setenta anos. Foi assim, a minha comunidade se chamava Maracanã. Isso na língua portuguesa, na língua dos brancos. Em Yanomami a comunidade se chama Caxibi. Caxibi era um *xapono* [casa] grande. Essa era a minha segunda comunidade. A primeira, a segunda, a terceira comunidade eu não lembro, eu não conheci.

A minha família, meus parentes, tia, tio, irmão, cunhado, eles moravam nas montanhas, na cabeceira do rio Totootobi, na cabeceira do rio Orinoco, próximo a comunidade Homoxi e Xitei. Assim, as minhas famílias moravam em vários lugares e eu cresci andando. O meu povo Yanomami é nômade, não é assim como branco que fica morando muitos anos, muito tempo, no mesmo local. O meu povo é nômade, ele pode ficar num local por três ou quatro anos e quando acaba a comida, quando o terreno fica fraco para plantar, eles mudam. Então eles mudaram, iam mudando, descendo o rio Totootobi e eu vinha crescendo. Então, eu não conheci onde eu nasci. Eu nunca vi onde eu nasci, a minha casa. As crianças Yanomami não sabem, só lembram de onde moram quando já têm uns quatro anos.

Aconteceu assim: os brancos, os que se chamam brancos... Eu não gosto de chamar assim, “branco”. Eu aprendi essa palavra com outras lideranças, outros povos que chamam de “homem branco”. Os homens brancos, eles mesmos que falaram assim com meus parentes, com a minha família, quando chegaram. Eles disseram: “Olá, somos brancos, podemos entrar? Cheguei, sou amigo, sou homem branco”. E assim os Yanomami pegaram essa palavra. Os Macuxi, os Wapichana pegaram esse nome primeiro. Nós mesmo chamamos de *napẽ*⁵ os brancos que vem andando como refugiados. Eles são estrangeiros, são refugiados. E nesse tempo ninguém conhecia nem a Funai, nem missionários. E esse grupo que veio, eles estavam fazendo uma reunião, fizeram um plano

3 Termo que em Yanomami significa cunhado ou, de forma mais geral, “amigo”.

4 Um extenso relato sobre a infância de Davi Kopenawa pode ser lido em *A queda do céu*.

5 O termo *napẽ* tem por conotação original a relação com o “inimigo”, passando, com o tempo, a servir de referência para os “brancos”, termo estendido também às pessoas de qualquer cor. Ver - Kopenawa e Albert, *A queda do céu*.

de viagem, para subir o rio Negro. Outro grupo entrou no rio Solimões. Esse grupo que chegou lá na minha casa era o grupo que tinha ido para o rio Negro. Chegaram em Manaus, continuaram subindo num barco grande, daqueles que os *napẽ* usam pelo rio. Então, foram subindo até chegar no município de Barcelos. O município de Barcelos fica lá em cima, próximo, na boca do rio Demini⁶. Chegaram lá e ficaram cinco, dez dias preparando para fazer rancho para então poder levar na viagem. Então, eles começaram a subir o rio.

A primeira comunidade em que eles chegaram foi a comunidade que se chama Ajuricaba, que fica no limite da Terra Yanomami. Passaram, continuaram subindo o rio Demini, até chegarem na boca do rio Totootobi. Outro grupo de sessenta pessoas foi para o rio Demini. Outro grupo de sessenta homens foi para a direção da nossa comunidade. Eles eram da Comissão de Limites, queriam demarcar as fronteiras. Eles chegaram, não avisaram ninguém. Nesse tempo, o pessoal do governo não reconhecia ainda a nossa existência, eles tinham medo do meu povo. Falavam que meu povo era muito perigoso, muito bravo. E ficavam assim colocando culpas na gente. Então eles subiram, levaram uma semana puxando canoa, porque o rio é pequeno. Uns deles com um pau, outro usando machado, outro motosserra, para cortar as árvores atravessadas no rio.

E tinha outros parentes Yanomami que moravam na Ajuricaba, que falavam a língua portuguesa, mas ele não foram nos avisar que os *napẽ* estavam vindo. Eles chegaram, os caçadores os encontraram subindo o rio, gritando, com motores funcionando. Até que chegaram na nossa comunidade, Caxibi. Ninguém sabia, ninguém estava esperando nada. Ninguém esperou, ninguém sabia que os homens brancos vinham chegando. Eles nos pegaram de surpresa. Eles nos pegaram de surpresa. Alguns correram com medo e os guerreiros pegaram as flechas para defender a nossa comunidade, para nos defender, nossas mulheres e filhos que estavam se escondendo no mato.

6 Demini é a região da aldeia atual de Davi, chamada Watoriki.

Então, nossos guerreiros disseram que esses homens que chegaram sem avisar nada, pareciam bichos. O homem branco não reconhece, mas ele não possui respeito. Eles não param para falar com as lideranças tradicionais. Então, nessa época eu era pequeno. Do tamanho da sua filha. Eu tinha mais ou menos três, quatro anos. Meus familiares correram todos. E minha mãe era uma guerreira, ela não queria que eu corresse para o mato para eu não me perder. Ela me segurou, não me deixou correr e procurou um lugar para me esconder. Havia um buraco ao lado de um pouco de lenha amontoado. Então ela me pediu, “meu filho, fica aqui, não chora nem corre”. Então, ela colocou um cesto em cima de mim. “Porque os homens brancos comem criança. Se você chorar, eles vão te pegar, vão te matar e eles vão te comer assado.” “Será que eles vão comer assado? Será que eles são bichos?”, eu me perguntei.

Então eu fiquei quieto, cansado, passei acho que uma hora escondido e o homem branco falando com a liderança, pedindo apoio para carregar mercadoria nas costas e subir as montanhas, para deixá-los no alto das montanhas, onde eles estavam querendo chegar. Então assim aconteceu comigo. E eu não queria olhar, para mim eles eram altos, todos vestidos, com sapatos pesados, pareciam sapatos de bichos, barbudos, eu pensava que eles eram como macacos. “Realmente eles são macacos, esses homens brancos que vêm de muito longe”, pensava. E meu *pata* [chefe]⁷, grande pajé, ele tinha sonhado. Ele falou, depois que eu perguntei, depois que eles foram embora: “*Pata*, aqueles homens, de onde eles vieram?” “Eles vieram de muito longe, eles vieram andando, eles são refugiados, eles passaram aqui para fazer fronteira do Brasil com a Venezuela. De lá eles vão sair em direção do Surucucu ou em direção a São Gabriel da Cachoeira, para encontrar outros grupos, dentro da floresta.” Então, é assim que eu posso contar. Essa é uma história muito longa que aconteceu.

E depois, demorou muito após esse grupo ir embora e outros vieram. Vieram os missionários. Se chamavam Missão Novas Tribos do

7 “A expressão *pata thē pē* designa os líderes de facção ou de grupos locais (os ‘grandes homens’) ou, de modo geral, os ‘anciãos’”, Kopenawa e Albert, *A queda do céu*, 610.

Brasil. Esses missionários que vêm até à gente era o governo brasileiro que autorizava. Eles autorizaram os missionários a chegarem até às nossas comunidades. O povo Yanomami não convidou eles. Foi o governo ruim quem autorizou e foi assim que eles chegaram. Eles se aproximaram, falaram que são amigos, que não tinha problema, que branco não era bicho, que branco gosta de índio. Falaram com as autoridades, mas comigo eles não falaram isso. Foram os chefes antigos, os *pata*, que contaram para mim essa história. E branco, quando não tem nada, não tem casa, eles são amigos, ficam agradando, vão dando resto de comida para Yanomami não ficarem bravos. É assim que eles começam a nos tratar. Os missionários, a mesma coisa. Eles eram também do governo, do governo militar. Eles vinham fazendo isso [o governo militar] para nós não ficarmos bravos com eles.

Depois eles foram embora para a montanha, e aí nós ficávamos conversando, pensando, porque que eles estavam ali, o que eles tinham vindo fazer? “Será que esses homens brancos não respeitam a casa dos outros? Ficam entrando como bicho, como animal.” Então ele, o chefe e pajé, falava: “Davi, eles não querem saber de pedir desculpa, eles não querem bater na porta da nossa casa. Eles falam que são donos do Brasil, que a terra é deles.”

Assim que meu mais velho me explicou. Eu respondia: “Eu acho que esses homens-macacos são bichos. Eles entram de qualquer jeito para botar medo na gente, eles são homens barbudos, peludos como macacos, eles não são gente como nós Yanomami, não. Nós não temos barba.” “Davi, eles são outros, eles são outro povo”, dizia meu *pata*. “Eles são outro povo de muito longe e aqui nós somos o povo Yanomami, que Omama⁸ deixou aqui nesse lugar.” “E aí o que vai acontecer?” “Vamos esperar, eu estou sonhando, acho que vai acontecer doenças *xawara*⁹, ela vem atrás deles. Os homens passaram por aqui e depois veio a doença,

8 Demiurgo yanomami, criador do mundo.

9 O termo *xawara* é usado pelos Yanomami para designar doenças contagiosas propagadas através de fumaça, o que se fundamenta na expressão *xawara wakizi*, “fumaça da epidemia” e que, aos olhos do xamã, são entidades maléficas canibais que, à semelhança dos brancos, “cozinham e devoram suas vítimas”, Kopenawa e Albert, *A queda do céu*, 613-627.

gripe.” Eu pensei: Será que vai trazer doença?” Ele disse “vai sim, muito cuidado, essa doença aqui não tem”. São os homens brancos que vêm trazendo a doença, gripe, sarampo e outras doenças quando eles mexem com nossas mulheres. Eu pensava, “porque eles não andam com as mulheres deles, para não mexerem com a nossa mãe, com as nossas irmãs?” “Pois é Davi, eles não pensam nisso, não, eles têm um pensamento diferente. Eles não querem respeitar, qualquer coisa eles querem, eles vão pegar, eles vão agarrar nossas índias, eles vão fazer coisas ruins com elas.”

Então, passou um mês e as pessoas começaram a adoecer, todo mundo começou a ficar tossindo, espirrando. Todos ficaram deitados em suas redes, com muita febre, tossindo todo tempo. E foi assim que esse grupo passou e foi estragar a nossa saúde.

Pablo Albernaz: Logo nos primeiros contatos já vieram as doenças...

Davi Kopenawa: Não são os primeiros contatos. Nós não somos povos de recente contato. Eles brancos que são primeiros recentes invasores. Eles não fizeram os primeiros contatos conosco. Eles foram os primeiros recentes invasores das nossas comunidades, das comunidades Maturacá, Aracá, Totootobi, Surucucu, Ericó e outras comunidades de moradores dos nossos rios.

Assim que eu fui orientado com meu *pata xapiri*. Então o grande pajé me cuidou: “Davi, você não vai morrer, não. Você vai contar a nossa história. Você vai contar as nossas histórias yanomami quando eu morrer, porque não tem vacina, não tem remédio e como não estamos vacinados, protegidos, a doença do homem branco vai nos matar. Mas você vai ficar, você vai contar sobre nós, contar a nossa história. Esses homens que vieram para fazer a fronteira do Brasil, nossa terra não precisa fazer fronteira, mas eles precisam. Eles querem ser donos de tudo, mas eles não são donos de tudo, não.”

Foi isso o que o meu *pata* me orientou. Assim que eles me orientaram para eu ficar sabendo lutar.

Pablo Albernaz: São histórias longas, como você disse. Elas estão contadas em detalhes no seu livro. Ensinaamentos importantes que você recebeu dos seus mais velhos. Imagino que isso te ajudou a ter consciência do contato com os brancos. Sei que essa é uma história longa também, mas você poderia falar um pouco sobre o seu começo na luta pela defesa do povo Yanomami?

Davi Kopenawa: Eu já estou há muito tempo na luta. Desde meus 10, 12 anos, eu já comecei a lutar por causa do meu povo. Porque esses povos que chegaram na minha comunidade, mataram meus parentes. E isso me deixou com raiva. Então, desde pequeno eu fui ficando revoltado com os *napẽ* que vieram para fazer contato como recentes invasores. Então, a história é muito longa, mas eu posso contar um pouquinho.

Quando era jovem, eu fiquei doente, então um funcionário da Funai¹⁰ me levou para o hospital para eu ficar bom. Eu fiquei lá quase doze meses, quase um ano. Foi ali que eu comecei a aprender a falar português, mas um pouquinho, muito pouco. Eu estava lá e eu escutava muito a notícia muito ruim de que homem branco estava matando meu povo, meu povo irmão Waimiri-atroari¹¹. Foi lá que eles começaram a matar para poder passar a estrada, perto das comunidades, e os Waimiri-atroari não queriam que a estrada passasse lá. Eles pediram para fazer estrada em outro lugar, longe da comunidade.

Então, o governo antigo não respeitou. Naquele tempo que me falaram que o governo era uma ditadura militar. Governo da ditadura não gosta dos povos indígenas. Os Waimiri não queriam deixar construir a estrada, então eles os mataram. Eu fiquei pensando e a Funai me falando, “olha, você Yanomami do Totootobi, o que você está escutando, você está pensando que homem branco é bom? Homem branco não é bom, não. Aonde homem branco quer passar, ele vai passar de qualquer jeito, com máquina, ou trator, por isso que estão matando os teus parentes Waimiri-atroari”.

10 Fundação Nacional dos Povos Indígenas, órgão ligado ao Governo Federal Brasileiro.

11 “As estimativas demográficas do Povo Waimiri-Atroari entre as décadas de 1960 e 1970 indicam que mais de 2000 pessoas morreram durante a construção da BR-174, a maioria assassinada”, Brasília: Comissão Nacional da Verdade, 2014, 75.

Eu fui perguntando: “Por que que você é Funai? Você é Funai para proteger o povo indígena originário! Por que vocês não os mandam embora?” Aí a Funai falava para mim: “Para nós, homens brancos, tudo é o dinheiro. Eles são muito fortes, porque têm o dinheiro.” “Eles são fortes, então por que vocês não têm força com eles?” “Não, nós somos fracos, não temos dinheiro, apenas muito pouco. E na sociedade não indígena tudo só se resolve com dinheiro. Sem dinheiro não se resolve. Eles vão avançando até matar a floresta, matar as caças, matando os indígenas.

Então você fica pensando, quando você ficar mais velho, com 15, 20 anos, você tem que pensar, esse homem que está passando na sua casa, será que ele vai passar? Ele vai passar sim, porque eles vão usando motosserra para fazer caminho, usam máquinas pesadas para arrancar troncos de árvores. Essa ditadura militar, ela vai passar primeiro, chegar primeiro em Boa Vista, de lá eles vão passar na sua terra.” “Será que vão?” “Vão sim. Eles querem fazer estradas, caminho para que outros venham colonizando, ocupando espaço. É assim que o mundo do branco funciona, Davi.”

Foi aí que eu fiquei pensando, com medo. Eu estava perdendo muitos amigos, parentes e pensava “acho que eu não quero ficar amigo do homem branco, não. O meu pensamento é diferente. Se eu completar quinze, dezesseis anos, eu vou começar a lutar. Agora eu estou entendendo mais ou menos a língua portuguesa. Eu falo mal, do meu jeito, mas eu vou treinar, falar português, falar com os invasores, acompanhar a Funai. Funai também é governo. Funai é governo, mas eles são muito fracos. E esses destruidores são muito fortes, porque eles têm muito dinheiro. Eles têm muitas armas pesadas, também”. E foi assim que eu passei a acompanhar a Funai.

“Davi você vai nos acompanhando, para olhar o que nós, servidores da Funai, estamos fazendo. Nós estamos proibindo a entrada de caçadores, pescadores, seringueiros, para não entrarem na sua terra. Então você vai aprender, você vai aprendendo, vai se acostumando. Aí, quando você estiver falando mais ou menos português, a Funai vai te contratar e você vai ser nosso intérprete. Porque nós, *napë*, não sabemos falar a sua língua, então você vai ser intérprete da Funai.”

Então, foi assim que eles me explicaram e me perguntaram se eu queria ser funcionário da Funai, intérprete da Funai. E eu ficava pensando, eu não vou ficar dentro da Funai, eu vou ver o que a Funai faz, eu vou olhar o que o governo, o que o grupo do governo faz. Será que eles são bons e a Funai ruim? Todo *napë* que está aqui, se aproximando, eles vão respeitar?

“Então eu vou começar a lutar.” “Então você vai lutar”. Eu tinha orientação com outro meu amigo. “Davi, eu sou branco, mas eu estou tentando dar orientação para você, para pensar, e você vai defender o seu povo. Você vai defender seu povo, quando for grande. Você já está em idade grande, você vai começar a olhar primeiro o erro do governo, o erro dos *napë*, que estão invadindo as suas *malocas*¹². Então, você vai ser guerreiro. Você vai ser o guerreiro do teu povo. Não será nós, será você, nós podemos ajudar.” E foi assim que eu fui contratado pela Funai.

E do Totootobi para cá, Boa Vista, eu não conhecia. Eu não conhecia Roraima. Não conhecia nada. Só ficava escutando, Boa Vista, porque missionário americano passava aqui. Eu também não conhecia o povo Macuxi, Wapichana, Ingaricó, e outros povos que moram no lavrado. Eu não os conhecia, não. Mas eles tinham também briga contra fazendeiros. Aí que eu fiquei acreditando. Eu já vi lá em Manaus matando meus parentes, e agora vejo que aqui os fazendeiros que estão matando outros parentes.

Meu amigo da Funai disse: “Davi, homem branco ele não tem pena de ninguém.” Porque eles não são parentes nossos. Eles estão interessados em ficar aqui no nosso lugar. “O branco mata os índios, e mata também a floresta. Eles são assim. Eles são fazendeiros. Fazendeiros são muito perigosos, eles andam todos armados.”

Então, eu fui conversando com os parentes indígenas e comecei a participar: “Você pode participar das nossas reuniões. Estamos sempre fazendo reunião com Macuxi, Wapichana, junto com os padres que mo-

¹² *Maloca* é um termo comumente usada para as casas comunitárias indígenas. Em Yanomami, o termo correto é *xapono*.

ram lá no Surumú¹³. Outro padre que mora lá na comunidade do Maturuca¹⁴. Então, nós estamos fazendo todo tempo, a cada mês, fazemos reunião sobre e contra o garimpo, sobre e contra o fazendeiro. Porque eles querem tomar todas as nossas terras. Tomar todas as nossas terras para criar boi, criar frango, plantar arroz, plantar soja, essa é a obra dos governos.”

Aí que os *tuxauas* me orientaram: “Olha, Davi, aqui você está vendo. Aprende. Estão aqui os fazendeiros, aqui estão os garimpeiros, os madeireiros, os invasores e aqui está a sua casa. Eles estão chegando na sua casa e vão ficar mentindo e enganando. Eles são muito mentirosos, eles são enganadores. Eles enganam, eles vão oferecer um prato de farinha, arroz, eles vão oferecer café, para ele enganar vocês. É assim que o mundo branco funciona”.

Então se cuida, luta. Você luta, você aprende conosco, aqui, na terra dos Macuxi. Daqui os fazendeiros e garimpeiros irão para a sua terra. Daqui a uns anos, eles irão aparecer por lá. Então, Davi, você tem que se preparar, ficar firme, não acredite em político. Esses políticos *napẽ* que estão aqui em Boa Vista, eles não querem respeitar as nossas terras, não. Eles querem tomar todas as nossas terras indígenas, as terras do povo da floresta.”

Pablo Albernaz: Depois você continua essa luta na Terra Yanomami...

Davi Kopenawa: Foi aí que eu comecei a lutar aqui, junto com os Macuxi. Aí, depois, eu saí da região dos Macuxi e Wapichana: “Olha, parentes, agora eu vou voltar para casa. Eu vou defender meu povo Yanomami. Porque os garimpeiros estão chegando lá. Garimpeiro é como bicho, garimpeiro é como doença que entra de qualquer jeito. Agora, então, vocês vão junto com a gente, vocês são nossos vizinhos,

13 O rio Surumu se estende ao norte do estado de Roraima, na Terra Indígena Raposa Serra do Sol (TIRSS).

14 Maturuca é uma aldeia do povo Macuxi, situada na região de campos e serras de Roraima, que se tornou um marco local na luta pela retomada das terras dos povos indígenas e da demarcação e posterior homologação da TIRRS.

os Yanomami são vizinhos dos Macuxi, então vocês podem nos ajudar. Vocês podem nos ajudar enquanto nosso grupo está pequeno. Grupos grandes, de 20, 30 homens, são muito perigosos, nós somos poucos.”

Então, eles chegaram lá na *maloca* Papiú. Os garimpeiros saíram daqui de Boa Vista de canoa e subiram, deixaram canoa lá e depois andaram a pé para poder chegar lá na *maloca* Papiú. Lá se chama Serra de Couto de Magalhães, ali é centro da Terra Yanomami. Garimpeiro chegou lá e a comunidade lutou, defendeu, disse que não podia cavar buraco. E as lideranças, guerreiros, tomaram as espingardas e os garimpeiros ficaram com raiva e deram tiros. Os garimpeiros mataram quatro parentes meus.

Então, eu me reforcei. Eu não fiquei com medo, não! Por que eu não fiquei com medo? Porque é um direito meu. Quem está errado são os garimpeiros que estão matando meus parentes. Então, eu me acostumei a falar com a Funai. Naquele tempo, o presidente da Funai era o Romero Jucá, não, era um general, depois ele saiu e entrou Romero Jucá. Então, ele ficou muito ruim comigo. Eu fiquei muito preocupado. Porque foram 40 mil garimpeiros que entraram nessa região. Nas *malocas* Papiú, Caianaú, Haximu, Homoxi, Araxiú e depois Haximu¹⁵.

E eu me acostumei, comecei a reclamar, falar com a Funai: “A Funai tem a responsabilidade de falar com a polícia federal, para ela ir atrás do garimpo e mandar embora os garimpeiros para as suas casas. Casa do garimpeiro não é aqui, não. Casa do garimpeiro é lá na cidade.” “Bom, Davi, você está reclamando, mas garimpeiro não vai escutar, não. Ele só escuta dinheiro, ouro, tendo ouro garimpeiro não vai sair daqui, não. Você pode matar, ele pode matar vocês. Onde tem garimpo, muita gente vem. Onde não tem garimpo, onde não tem ouro, garimpeiros não vão, não. Onde tem ouro, os garimpeiros estão.”

Foi assim que eu fiquei lutando. Pedi para o presidente da Funai, Romero Jucá, naquele tempo, e também fui falar com o Congresso

15 Nessa comunidade ocorreu um trágico evento da história recente dos Yanomami, chamado “Massacre de Haximu”, no qual pistoleiros ao serviço de donos de garimpo realizaram um verdadeiro massacre que acabou com a morte de 16 yanomami, em sua maioria idosos, crianças e mulheres. Para mais detalhes, ver Kopenawa e Albert, *A queda do céu*, 571.

Nacional, junto com Ailton Krenak, junto com o tio (Cacique) Raoni (Metuktire), falar com o Ministério Público, mas não resolveu tão fácil, não. É difícil, fiquei quatro anos lutando. Quatro anos o José Sarney¹⁶ ficou na presidência, então os garimpeiros mataram minha família, milhares de yanomami foram mortos no garimpo. Eu perdi metade do meu povo.

Eu fiquei, continuei lutando, continuei reclamando, mas eu não conseguia. Aí, depois eu consegui um outro grupo que começou a ajudar para retirar garimpeiro, mas não deu certo. E a ONU, naquele tempo a ONU também... foi assim. O Ailton Krenak, o Marcos Terena e o Jorge Terena fizeram uma carta sobre mim, contando que eu estava lutando sozinho e então a carta foi para a ONU.

Eu não pedi para Ailton, Maros Terena e Jorge Terena fazerem essa carta para a ONU, não, mas eles quiseram escrever e mandar carta para a ONU, para dizer que o Davi estava sozinho e que a ONU poderia ajudar. A ONU naquele tempo era forte, agora a ONU está fraca. Naquele tempo, a ONU era muito forte e lá que eu consegui apoio, com a força da secretária do Meio Ambiente dos EUA.

Pablo Albernaz: Então pressionaram o governo, até que o Fernando Collor...

Davi Kopenawa: Eu fui primeiro, antes do Collor chegar lá. O presidente José Sarney me enganou. Ele falou mentiras, disse: “Olha, Davi, não tem dinheiro para poder tirar garimpeiro, pagar horas de voo e as comidas para os policiais comerem. Então, não tem dinheiro.” Ele falou para mim: “Davi, eu vou pedir dinheiro para os EUA, não para a Europa.” Eu não conhecia a Europa naquele tempo. “Eu vou pedir dinheiro para fora. Aqui no Brasil não tem dinheiro para poder tirar garimpeiro. Para tirar garimpeiro também custa caro. Para pagar a Polícia Federal, pagar transporte. Então, tem que pedir dinheiro para fora.”

¹⁶ Para uma explicação pormenorizada sobre a história da demarcação e homologação da Terra Indígena Yanomami, ver Kopenawa e Albert, *A queda do céu*.

Eu acho que cinco milhões de dólares, ele queria pedir. Será que esse dinheiro é muito? Sim, é muito, para poder pagar transporte, para a Polícia Federal, para pagar hora de voo, para hotel, para eles dormirem, comerem, fazerem as compras deles. Então, precisa de dinheiro. Quer tirar todos os garimpeiros da sua terra? Isso custa caro. “Eu, governo [brasileiro], vou pedir para o governo americano”. Aí, eu peguei essa palavra e eu viajei, eu saí do meu país para falar com a grande ONU.

Quando falei na ONU, tinha muita gente na minha frente. Muita gente sentada lá, todo mundo pegou o fone no ouvido, quem falava inglês, francês, japonês e outras línguas diferentes. E foram traduzindo tudo: “Olha, Claudia [Andujar]¹⁷, fala para eles que eles podem escutar a minha fala, eu não estou mentindo aqui. Esse povo, ONU, pode acreditar no que eu contar sobre a situação do meu povo Yanomami, que ele está doente, com os garimpeiros os matando. Então, tem que tirar os 40 mil garimpeiros que estão lá e o governo José Sarney fala que não tem dinheiro para poder tirar garimpeiro da terra Yanomami. Para tirar garimpeiro e para decretar a homologação da terra Yanomami. Eu quero também tirar as 19 ilhas que eles inventaram para dividir o território. Eu quero a terra contínua. Eu quero a terra Yanomami contínua, uma só. E eu não quero um pedacinho pequenininho para mim, não. Eu quero a terra grande, contínua, para meu povo Yanomami viver.”

Ai a ONU escutou, secretário do Meio Ambiente também escutou, falou para mim: “Olha, Davi, você não precisa ficar preocupado. Nós vamos resolver, o presidente José Sarney que falou para ti que não tem dinheiro, mas nós demos muito dinheiro ao Brasil, ele está mentindo. Ele mentiu para você e nós, americanos, nós, estrangeiros, não vamos dar o dinheiro que ele pediu. Nós já demos o dinheiro ao Brasil. Nós, americanos, atuamos para ele cuidar de vocês. Para ele cuidar dos povos indígenas. Então, ele pode gastar esse dinheiro. Porque você está aqui, você já está contando o que ele falou sobre o dinheiro.” Então, eu

17 Fotógrafa e ativista que atuou durante décadas em defesa do povo Yanomami e foi importante na campanha internacional para a demarcação e homologação da Terra Indígena Yanomami.

não falei com o presidente Fernando Collor de Melo. Eu cheguei antes na ONU.

Pablo Albernaz: Não lembro se foi nessa viagem, que você foi pela primeira vez a um museu.

Davi Kopenawa: Isso foi depois. Isso foi quando eu fui ao Museu da França, no museu de Paris. Aquele costume dos brancos, dos *napë*; isso para mim não tem nada para ver, não. Porque para mim não é bom, isso.

Pablo Albernaz: Você fala no livro - *A queda do céu* - sobre sua reação e suas impressões ao ver os objetos dos povos indígenas guardados em um museu, já que os Yanomami não deixam nada guardado dos seus antepassados.

Davi Kopenawa: Não, o povo Yanomami, originário, ancestral, nos ensinou que não se pode guardar os objetos, não. Ninguém usa a flecha, o arco, e a panela de barro quando o parente morre, a gente destrói tudo. Não pode guardar, assim pendurado. Isso é como uma lei para nós.

Pablo Albernaz: Isso é o oposto do pensamento dos *napë*.

Davi Kopenawa: Assim que é o pensamento do homem da cidade. Ele é diferente. Eles querem fazer primeiro a casa, fazer uma primeira casa, construir o lugar para colocar os objetos, as pedras, as flechas, de uso dos indígenas, também de uso do não indígena, para colocar tudo num museu.

Quando as pessoas e povos acabam morrendo, eles [brancos] vão tomando suas coisas e vão colocando para enfeitar a casa do museu. E também para as outras novas gerações, os jovens filhos deles, olharem. E outras gentes adultas entram no museu para ficar olhando. E o dono

do museu fica assim reconhecido, como chefão, como bom. Porque ele está cheio de objetos dentro da casa. E as pessoas que nunca viram o nosso uso dos materiais nas comunidades ficam olhando e pensando: “Puxa, como será que eles são? E o que é que eles estão fazendo aqui no museu, só enfeitando a casa enquanto o povo morreu?”

As pessoas vão nas comunidades e ficam tomando as coisas e levando para os museus só para ficar enfeitando essas casas. Então, foi isso que eu vi. E eu não achei bonito.

Pablo Albernaz: Isso tem relação com as diferenças das quais você fala bastante no teu livro, entre o saber dos *napë*, que está vinculado ao papel e aos seus objetos, e o saber dos Yanomami que você aprendeu no xamanismo com os *xapiri* e se dá a partir da oralidade. Enquanto os *napë* registram as palavras escritas no papel e guardam os objetos de seus antepassados nos museus, os Yanomami conservam as palavras dos *xapiri* na lembrança.

Davi Kopenawa: Nós, Yanomami, não usamos papel. Não precisa. O nosso criador não permitiu usar o papel. A nossa sabedoria é para guardar o histórico só na memória, no pensamento. O nosso papel, como gravadorzinho, fica aqui, guardando, pensando, falando. E nós, pajés Yanomami, somos guardiões da nossa história dos povos ancestrais na cabeça. Não é no papel. É diferente. Napë não, ele destrói a floresta, derruba milhares de árvores só para fazer papel. Fazer papel higiênico, papel de livro, para escrever, para tudo que eles precisam. É por isso que nós não temos jogado tanto lixo na terra.

Nós fazemos objetos que vão ficar velhos e então iremos jogar fora. Eles voltam para a natureza. Nós jogamos a casca de banana, a casca de macaxeira, e outras, para devolver para nossa terra mãe. Branco não, ele tira todos os objetos da floresta e vai fazendo muito lixo. Vai cavando, fazendo buraco, e depois criam doenças. Agora vocês estão sabendo, porque estão aparecendo os carapanãs, as doenças de dengue que estão aparecendo sempre, devido ao desmatamento, à

poluição dos rios, aos buracos com águas paradas, e os mosquitos que moram na parte de baixo da terra vão sair e comer nosso sangue.

Pablo Albernaz: Como você diz seguidamente, a memória dos Yanomami está relacionada com a sabedoria da floresta e com os conhecimentos dos xamãs trazidos pelo pó da árvore *yãkoana hi*, que é o que podemos chamar de “biblioteca Yanomami”.

Davi Kopenawa: A sabedoria do povo Yanomami é só pensando, usando *yãkoana*. Usando *yãkoana*, pensando e sonhando, e vendo.

Pablo Albernaz: Você tem um reconhecimento internacional na sua luta pela defesa dos Yanomami e no Governo Bolsonaro os direitos indígenas sofreram muitos ataques. Muitos Yanomami morreram, o garimpo aumentou muito. Agora temos não apenas o problema do garimpo, mas também o crime organizado, o narco garimpo e as milícias que estão invadindo o território do seu povo. Por outro lado, temos a tentativa atual do Governo Federal de desintrusão da Terra Yanomami. Como você vê os desafios que virão para a retirada dos garimpeiros e dos novos invasores?

Davi Kopenawa: São muitos e eu tenho dois pensamentos. O mundo dos brancos e o mundo dos povos indígenas. Povos indígenas que moram na floresta. O meu *pata, xapiri*, sabia que isso iria acontecer. Esse é o pensamento e também visão minha e do povo Yanomami.

Foi em 2020 que vieram os homens maus. Em 2019, o povo da mercadoria escolheu o homem errado. O povo da mercadoria, o povo do Brasil, acreditou nesse homem mau que se chama Yoasi¹⁸, entre eles mesmo, o homem mau, eles enganaram muita gente. Dizendo que ele

18 Irmão gêmeo do criador Wanadi, personagem enganador, “colérico, invejo e trapalhão, criador da morte e dos males que atingem a humanidade (Kopenawa e Albert, *A queda do céu*, 677), que é associado por Davi ao brancos e as suas características negativas e, no caso em questão, ao ex-presidente Jair Messias Bolsonaro.

era um homem bom, boa pessoa, com sabedoria, honesto, trabalhador. Ele falou com o povo da mercadoria, “precisamos extrair a nossa riqueza da terra, porque está faltando dinheiro”. E o povo da mercadoria foi enganado. Quem escolheu o homem ruim, errado, foi o povo da mercadoria. Não só o povo de Brasília, não, todo mundo, Boa Vista, Manaus, Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Santa Catarina e outras cidades que não conhecem e votaram nele enganados. Ele é traidor. Esse homem ruim traiu todo mundo, não apenas os Yanomami, não. Esse homem, que eu chamo de Yoasi, ele foi amigo dos garimpeiros. Ele apoiou, ele entrou junto com ele.

Ele disse: “Olha, garimpeiro, eu sou garimpeiro, meu pai é garimpeiro, eu sou filho de garimpeiro, eu sou capitão, eu sou presidente, responsável pelo meu país. E digo que nós podemos extrair a nossa riqueza.” E assim eles fizeram a cabeça dos garimpeiros. E eles entraram juntos. Então, foi assim que aconteceu. Depois que eles chegaram aqui aconteceu a doença, que se chama coronavírus. Esse *xapiri* já sabia que ia acontecer. O homem ruim ficou lá em cima, virou presidente. Todo mundo achou que ele era homem trabalhador e todo mundo ia trabalhar, desmatar, fazer mineração e outras coisas que o Estado precisa.

Estado diz que precisa de muitas coisas. Estado não é uma pessoa. E isso é culpa do Estado. Estado precisa construir a casa, trazer petróleo, gasolina para iluminar a casa e para melhorar a casa dele, trazer a água gelada. O *freezer* para guardar a comida, para não apodrecer. E a casa tem que ter um ar-condicionado para eles dormirem bem, com frio, congeladinho. O Estado precisa de tudo isso. Eu não vou falar assim: “Governo, isso é culpa do Estado. Do presidente e do Estado. Também do Governo do Estado de Roraima.”

Porque o presidente é uma cabeça, ele que manda em tudo, depois do presidente vem o governo de Roraima, depois vem o governador, depois vem o vereador, depois vem militar, não sei o quê. Então, eles fizeram um jogo contra o meu povo, contra nosso país, contra nossa terra. E contra a nossa terra-planeta. Graças a Omama, com o coronavírus, não morreu nosso povo todo. Nós ficamos doentes, morreram idosos, mas quem matou muito, quem Bolsonaro matou muito, foi o

povo da cidade. Não sei quantas milhares de pessoas do povo da cidade morreram. Esse homem ruim realmente fez um genocídio.

Foram dois lados, primeiro morreram as pessoas na cidade com a Covid. Depois aumentou a entrada dos garimpeiros. Os garimpeiros não tiveram medo da doença. Vocês na cidade ficaram escondidos em suas casas para não pegar doenças. Os garimpeiros não. Eles entraram para o mato. Entraram juntos com as doenças, coronavírus, malária, gripe, armas de fogo, bebida, doenças diferentes, mulheres doentes que entraram também. Todos entraram na minha Terra Yanomami. Chegaram, colocaram balsas, muitas balsas no nosso rio Palimiú. O garimpeiro não entrou sozinho, entrou com tudo, com máquinas, com grupos grandes. Isso o governo Bolsonaro autorizou.

Acho que foram cerca de setenta a cem mil garimpeiros. Quem compra ouro é garimpeiro. Quem é dono da loja também é garimpeiro. O piloto que carrega o ouro no avião também é garimpeiro. Por isso eu falo que o número de invasores da minha terra Yanomami é alto, umas cem mil pessoas. Então, os garimpeiros ficaram perto da casa, ao lado da comunidade, e começaram a falar que são amigos, que garimpeiro é bom, que garimpeiro não é como Funai, que garimpeiro não é como governo. Que governo é bom, deixou eles entrarem para tirar ouro. E que os Yanomami não podem brigar contra eles porque garimpeiro dá comida.

Mas eles ficaram mentindo. E eles deixaram adoecer, deixaram adoecer, não só criancinhas não, mas meninos de 5, 9, 10, 11 anos. E até as jovens mulheres e mulheres de 40, 50 anos, ficaram doentes por causa de água suja de mercúrio. Ficaram tomando água suja. Porque lá não tem nada para limpar a água. Vocês, brancos, têm remédios para tratar a água. Água tem que ficar doente para dizer depois que água está limpa. Lá em cima, no garimpo, ninguém limpa, porque lá não é o lugar deles, eles estão lá sujando para fazer o garimpo.

Então, as doenças estão sendo transmitidas há muitos anos, como a malária. Então, veio a fome e se aproveitou. Doença e fome. Porque Yanomami está morrendo de fome? Porque garimpeiro está perto; ga-

rimpeiro ficou quatro anos destruindo, na beira do *igarapé*, matando peixes, matando caranguejo, matando água. E a comunidade que está perto, fica tomando água, tomando banho, e depois eles adoecem. Foi assim que Bolsonaro fez. Bolsonaro foi muito ruim. Bolsonaro não presta. Então, eles mataram primeiro o povo da cidade, depois mataram a nós.

Pablo Albernaz: O que aconteceu com o povo Yanomami no Governo Bolsonaro durante a pandemia pode ser tipificado como um caso de genocídio e isso irá ser julgado pelo Tribunal de Haia. No caso do genocídio implementado pelo nazismo, os Judeus, assim como os Alemães, criaram várias políticas de memória. O estabelecimento de políticas de memória sobre a história e a cultura dos povos indígenas poderia ser considerada uma medida eficaz de não-repetição de novos massacres e violações?

Davi Kopenawa: Precisamos continuar a falar, continuar a lutar. Se parar de falar, se parar de lutar, se parar de denunciar, de escrever no jornal, o garimpo ilegal irá continuar. Onde tem muito ouro, o garimpo volta. Fica um mês, dois meses longe, depois ele volta. Então, para não deixar voltar, nós somos muitos para falar e lutar.

Existem muitos povos na cidade, mas eles não querem lutar por nós. Eles não lutam pelos povos indígenas. Temos poucas parcerias. Nós somos muitos também, mas eles do governo podem sair das suas casas para chegar na minha casa e ir aonde os garimpeiros estão garimpando para os expulsar. Nós não podemos fazer isso. Quem pode fazer? Tem muitos militares, muitos policiais no Brasil, eles que tem que resolver. Para quê tem tantos policiais? Então, nós precisamos, o governo nosso, tem que conversar, fazer reunião pedindo para o exército tirar os garimpeiros com coragem, porque os garimpeiros são bravos, e acho que são parceiros de alguns militares. Porque eles ficaram presos, na cadeia, depois saíram da cadeia, pegaram armas pesadas e entraram para o garimpo.

Quem autorizou? O governo. Jair Bolsonaro autorizou: “Você saiu da cadeia, então você vai ficar lá, na Terra Yanomami. Leva munição, leva armas pesadas, que eu vou te proteger.” Eles se combinaram, se protegeram entre eles, por isso esse pessoal que saiu da cadeia, essas facções, foram para lá. Quem permitiu foi o governo Bolsonaro. O governador daqui também deu apoio. Em todos os governos do estado, eles apoiam a mineração.

Assim como na Venezuela. O [governo] Venezuelano também está junto. Por isso eles dão munição, dão armas pesadas. E a nossa polícia tem medo de chegar lá. Fosse eu, *napë*, polícia militar, polícia federal, eu tirava tudo. Assim que eu penso. Mas ninguém está querendo fazer isso, porque o sogro, o irmão, ou o pai deles são garimpeiros. Assim que eu penso. Por isso que nós vamos continuar, o Lula está apenas há um ano, é pouco tempo, mas vocês, parceiros, têm que continuar a lutar junto para tentar tirar todos os garimpeiros da terra Yanomami.

Pablo Albernaz: Você lançou recentemente o livro - *O espírito da floresta* -, e o seu livro anterior, - *A queda do céu* - é considerado um marco para o movimento ecológico mundial, influenciando pessoas no mundo todo. Eu lembro que a gente já conversou algumas vezes sobre o tema da queda do céu e você sempre me dizia que isso não vai acontecer agora, que essa ideia da queda do céu é um alerta para o povo *napë*. Você acha que dá tempo ainda para que os governantes e os *napë* aprendam com tuas palavras e possam ainda salvar o planeta?

Davi Kopenawa: Olha, sem índio, não vai se salvar não. A nossa Terra planeta, o mundo, está cheio de doenças, de fumaça, de gasolina inflamável, de óleo queimado, de baterias jogadas no chão, de queimadas das florestas, de água suja, então essa sujeira na terra está subindo lá em cima. Então, a doença que saiu da terra vai subir no ar, vai subir lá em cima e a doença volta. A doença ou cai na cidade, ou cai na floresta, ou cai no mar. Quem sabe isso são os Yanomami.

Os Yanomami *xapiri pata* estão controlando para não acontecer nada de ruim, para não acontecer mais mortes de nós indígenas e dos

não-indígenas. É por isso que está muita gente reclamando das mudanças climáticas. Não se resolve nada, pode se gastar dinheiro, porque hoje, em 2024, o povo da cidade está reclamando, dizendo que está muito calor, não está chovendo. Por quê?

Acho que isso está mostrando a força da natureza para nós, para a gente aprender a respeitar a nossa terra mãe, o nosso homem da floresta. Os homens da floresta são os *xapiri*. Falta aos brancos aprenderem a respeitar e a não mexer mais no corpo da floresta. O povo da cidade precisa conhecer o corpo da terra, o corpo da grande alma da floresta. Precisa enxergar, como que é a floresta, como é a cara dela. Ela que cuida de nós, então o povo da cidade precisa aprender a cuidar.

Pablo Albernaz: Como já havíamos falado, enquanto para os *napë* a memória está nos museus e nos livros, para os Yanomami ela está na floresta, que é a memória ancestral yanomami.

Davi Kopenawa: O povo da mercadoria está bem apaixonado, não para de pensar em dinheiro. Ele não está preocupado com a casa dele, não. Ele está preocupado com dinheiro. É isso que o deixa apaixonado. O povo da cidade, as autoridades da cidade, só escutam a força do dinheiro. É isso que nós não deixamos esquecer. Nós vamos sempre pedir ajuda e proteção de nosso pai Omama. Nosso irmão, a floresta, a alma da floresta, ele pode continuar a ajudar. Isso é a nossa visão do povo Yanomami. Nosso pensamento é de nunca esquecer, de nunca abandonar, de deixar sempre o pensamento na grande alma da nossa Terra planeta.

Pablo Albernaz: Essa tua última frase se aproxima do título do teu novo livro, que se chama - *O espírito da floresta* - que a gente poderia chamar de grande alma da floresta.

Davi Kopenawa: É com a grande alma da floresta que vocês, *napë* da cidade, precisam sonhar. Se você dorme cedo, você sonha. Se você não

dorme cedo, só fica andando na rua, em festa, bebendo cerveja, você dorme pouco e você não sonha. Se você quer encontrar a alma da nossa floresta amazônica, da nossa terra-mãe, precisa parar, pensar, tomar banho, comer e se deitar na rede. Isso falta para vocês. É preciso dormir fundo, bem pesado, para conhecer a grande alma da nossa terra, a grande alma da nossa floresta, a grande alma da nossa sabedoria. Se você não dormir bem fundo, você nunca vai aprender não, nunca.

Você pode ler o livro, achar bonita a minha fala, achar bonita a minha letra, a história que estou contando do passado, mas você não vai aprender se você pensar que esse não é seu pensamento, que esse é “pensamento do Davi” e que ele é um “homem selvagem”, alguém que “não sabe nada”. O livro - *A queda do céu* - está na ponta desse caminho. Está indo, se espalhando, chegando a outras universidades, esse livro está ajudando muito.

Pablo Albernaz: Como foi tua experiência de encontrar o povo negro no Carnaval do Rio de Janeiro, durante o desfile da Escola Salgueiro? Porque o Carnaval é também uma memória histórica dos negros, da cultura popular brasileira, e é a primeira vez que os Yanomami são homenageados e você conheceu o Carnaval pela primeira vez.

Davi Kopenawa: O meu pensamento, que eu sempre falo, é dos dois mundos. Mundo do branco e mundo do povo Yanomami. Eu acreditei, eu acredito que deveriam fazer mais histórias recentes, novas, como essa em 2024. Isso foi muito bom, porque o povo da Escola Salgueiro leu o livro - *A queda do céu* -. Se o meu livro não tivesse saído, junto com o Bruce, acho que o povo do Salgueiro nem pensaria em nós. Eles nunca pensariam como os Yanomami moram, como é que eles são. Mas quem abriu o pensamento do povo negro, foi o livro - *A queda do céu* -. Eles leram, viram o meu escrito, o que falei, e acharam muito bonito.

Aí começaram a pensar em mim: “Esse Davi, onde será que ele mora? Será que ele tem casa na cidade? Não, ele tem casa na floresta, ele tem casa na cidade onde fica um pouco, para representar o povo dele” Então, o livro - *A queda do céu* - foi buscar o pensamento para eu conhecer o povo negro. O

povo negro também é sofredor. Eles não têm terra para eles, para plantar, para criar roçado, boi, peixe, para plantar alimento para comer. Eles têm uma casa pequena, não têm lugar para eles fazerem seus trabalhos.

Foi muito bom que eu os conheci. Que eles me conheceram. Em 2023 eu fui procurado por eles em São Paulo e eles me convidaram para conhecer a Escola Salgueiro e o Carnaval. Eu não estava querendo encontrar o Carnaval, não. Aqui tinha Carnaval em Boa Vista, mas lá é onde o povo negro criou o Carnaval para eles terem arma. Arma é samba. Povo negro, a arma dele é Carnaval.

O nosso Carnaval é *Hutukara* [natureza], *xapiri*, Omama, floresta e tudo que existe no universo. Então, foi muito bom essa oportunidade de os encontrar. Eu estava precisando encontrar o grupo negro. Esse grupo de sofredores que vieram da África, que foram trazidos amarrados e os pais deles já morreram. Esse é o caminho histórico, do encontro do homem negro com o povo da floresta, para ficarem amigo.

Eu estou querendo ir para a África, para ficarmos amigos de luta. Vamos juntar as nossas forças, na luta contra o marco temporal, a mineração. Vamos fazer a nossa arma; nossa arma é o encontro do povo negro com o povo da floresta, para a gente ficar junto. Sofrer junto, o povo Yanomami sofre, o povo negro sofre na cidade, então esse que é nosso sonho e aconteceu, de a gente fazer uma aliança, para fazer a união e fazer força, para a nossa defesa do povo negro e do povo *xapiri* [Yanomami]. Esse é o nosso papel, nós nos reconhecemos para sempre, ajudando a divulgar. Quando os garimpeiros nos atacarem, eles vão falar: “Nós somos o povo negro e vamos falar: os Yanomami estão morrendo, estão continuando a garimpar” Quem vai falar isso? Os negros. E nós, o que vamos falar, a *Hutukara*? “Nós conhecemos o povo negro, então deixem eles em ficarem em paz, nós somos amigos, nós somos filhos da terra, somos um coração só.”

Pablo Albernaz: O mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos, o “Nêgo Bispo”, dizia que o primeiro Encontro de Saberes no Brasil foi o do encontro entre os povos negros e os povos indígenas.

Davi Kopenawa: E nós vamos continuar ajudando, nós temos a sabedoria da Hutukara. Sabedoria de falar a verdade. Sabedoria de cantar o canto do nosso planeta Terra que você escutou. Eu estou vivo ainda porque a nossa terra está viva. Então, tem que ter canto para todos em geral, pode ser negro, branco, azul, nós estamos falando bem, de respeito, ao nosso mundo e ao povo ancestral que nos ensinou a respeitar.

BIBLIOGRAFIA

Albert, Bruce, e Davi Kopenawa. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.

1º Relatório do Comitê Estadual da Verdade. *O genocídio do povo Waimiri-Atroari*. Manaus: RCEV 2012. Disponível em https://www.dhnet.org.br/verdade/resistencia/a_pdf/r_cv_am_waimiri_atroari.pdf.

Kopenawa, Davi, e Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Referência para citação:

Albernaz, Pablo de Castro, “Histórias e memórias da floresta: entrevista com Davi Kopenawa Yanomami”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 319-344. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.37201>.

Nila Rodrigues Barbosa
Museus e etnicidade: o negro
no pensamento museal
Curitiba: Appris, 2018, 183 pp.

Carolina Gomes Nogueira*

O livro *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal* trata-se de uma obra que analisa a cenografia de duas instituições museológicas mineiras. Tendo como pano de fundo o conceito de etnicidade, o objetivo desta obra é investigar a representação do negro no cenário e pensamento museal brasileiro a partir da década de 1930. As instituições em análise são: o Museu da Inconfidência, criado em 1983, e o Museu do Ouro, fundado em 1943, ambos criados pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Sphan), antigo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). A autora deste livro, Nila Rodrigues Barbosa¹, é mestre em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal

* Carolina Gomes Nogueira (nogueiracarolina1996@gmail.com). <https://orcid.org/0000-0003-4942-4034>. Universidade Federal de Pelotas, Rua Almirante Barroso, 1202 Campus II - Sala 312. 96010-280 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Receção da recensão original: 15-11-2024. Receção da versão revista: 16-11-2024. Aceitação: 18-11-2024.

¹ Possui graduação em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (1992), mestrado em Estudos Étnicos e Africanos pela Universidade Federal da Bahia (2012) e aperfeiçoamento em Culturas e História dos Povos Indígenas. Atuou na implementação de políticas de cultura, tendo sido gerente de centro cultural. Foi gerente de nível II na Coordenadoria de Promoção da Igualdade Racial da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte (2014-2016). Foi conselheira municipal de Promoção da Igualdade Racial em Belo Horizonte/MG. Possui experiência de docência na área de História, com ênfase em História do Brasil República. É pesquisadora atuando nos seguintes temas: história, cidade, história e raça, museu e acervos, arquivos, quilombos e quilombolas. É palestrante, fundadora e pesquisadora na empresa Patrimônio e Etnicidade, Ltda. e ministra cursos e oficinas em patrimônio cultural e políticas públicas. Escreve artigos e resenhas em periódicos científicos, é autora do livro *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal* e coautora do livro paradigmático *Quilombolas: somos parte desta História*. Membro titu-

da Bahia (UFBA), e esta livro é uma adaptação da sua dissertação de mestrado desenvolvida no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), intitulada “Museus e etnicidade – o negro no pensamento museal: Sphan – Museu da Inconfidência – Museu do Ouro Minas Gerais”², defendida no ano de 2012, sob orientação do Professor Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. A obra está dividida em quatro capítulos, a saber: capítulo I – “Museu e etnicidade”; capítulo II – “Arcabouço das narrativas museológicas e suas ideologias”; capítulo III – “Estratégias cenográficas, discursos e contra-discursos dos museus”; capítulo IV – “Ainda a exposição museológica – o museu conclama a etnicidade”. Além disso, conta com prefácio, escrito por Josemeire Alves Pereira, doutora em História Social pela UNICAMP, apresentação da autora, conclusões e referências bibliográficas.

O prefácio introduz a obra com o poema “Antiboi”, de Ricardo Aleixo, que versa sobre resiliência e a capacidade que a natureza tem de se moldar mediante as adversidades. Para Pereira, a autora se propôs a abordar, “de maneira entrelaçada”, os temas Museu e Etnicidade, e a enfrentar “uma das mais sensíveis lacunas nos estudos relacionados às áreas de conhecimento sobre memória, patrimônio e história”³. Ao realizar este movimento, Nila Barbosa lançou uma das maiores contribuições dos últimos anos para o campo de estudos da Museologia Social, das Memórias Traumáticas e dos Estudos Pós-Coloniais. De tal forma, como defende Pereira, perscrutando “a maneira como se dão as representações da população negra na sociedade brasileira, em diferentes momentos, especialmente a partir dos referenciais do período colonial”, a autora conseguiu construir, com brilhantismo, “uma narrativa que evidencia aqueles que quase, ou nunca, são vistos em suas ações de resistência”⁴.

lar da Comissão Estadual do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade – IPHAN/MG, edição 2020. Ganhadora do Prêmio Zumbi de Cultura – edição 2020, na categoria “Atuação política”. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0475668774676014>. Acesso em: 24 de outubro de 2024.

2 Disponível em: https://repositoriohml.ufba.br/bitstream/ri/24079/1/dissertacao_NRBarbosa.pdf. Acesso em: 24 de outubro de 2024.

3 Josemeire A. Pereira, “Prefácio”, em Nila Rodrigues Barbosa, *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal* (Curitiba: Appris, 2018), 10.

4 Pereira, “Prefácio”, 10-11.

Como dito anteriormente, o tema da dissertação de mestrado da autora deu origem ao livro. O livro, de acordo com Barbosa, é, especificamente, um aprimoramento da sua pesquisa e da problematização por ela ensaiada até então. O objetivo central desta obra, de acordo com a autora, é ver nos museus em análise “algo que pode ser chamado de processo de não representação”, isto é, a “ausência de representação de negros no acervo e exposições”⁵ dessas instituições. A ausência de representação é explicada pela autora através do contexto de criação dessas instituições que, de acordo com ela, surgem “em um período em que a ideia de patrimônio nacional começa a tomar forma concreta dentro do aparato estatal, com missão de construção de identidade nacional pensada a partir da interpretação do passado nacional brasileiro como descendência europeia”. Portanto, conforme explica a autora, “o protagonismo negro estava fora de questão, mesmo em se tratando de representação do século XVIII, em Minas Gerais, ciclo do ouro, onde a presença do elemento negro na população é inegável”⁶. Para aprofundar a questão da ausência de representação do negro nessas instituições, a autora utiliza como marco referencial o jesuíta poliédrico Michel de Certeau, o sociólogo Stuart Hall e o cientista político Benedict Anderson.

De tal forma, no primeiro capítulo, intitulado “Museu e etnicidade”, a autora busca discutir primariamente a função do objeto no ambiente museológico. O objeto, ao passar pelo processo de musealização, torna-se um semióforo⁷. Ele perde a sua função original, mas ganha novos sentidos, que excedem a sua materialidade. Entender o processo de musealização dos objetos é importante, pois a autora parte do princípio de que é “no tempo presente que o objeto antigo figura no museu com valor cognitivo e sensorial”⁸. É “por causa da chancela do tempo” deste objeto que a relação entre a memória e a história é construída. Além disso, para a autora, “a cultura material é condição de existência

5 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 14.

6 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 14.

7 Krzysztof Pomian, “Coleções”, em *Enciclopédia Einaudi*, dir. Ruggiero Romano, 1. *Memória-História* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984).

8 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 19.

do museu”⁹, um museu existe porque ele abriga uma coleção. Assim como a “etnicidade é um fator presente nos processos museais”¹⁰ desde o processo de colonização.

Nesse sentido, autora busca abordar, especificamente, através de um recorte na questão racial, a relação entre cultura material, objeto museológico e etnicidade, demonstrando, a partir da teoria museal e etnológica, como a representação do negro, definido como “Outro”, outrora fora introduzida no campo museal como uma curiosidade étnica, por vezes, exótica, algo que levou a cabo a naturalização do racismo nas instituições museológicas, fazendo com que os negros fossem representados e/ou referenciados apenas na condição de escravizados, negando-os o “estatuto de atores sociais em plena ação na história e na cultura”¹¹, sem considerar as suas identidades e culturas no plural, tal como defendem Stuart Hall¹² e Michel de Certeau¹³. Neste capítulo, a autora também ressalta a questão das fronteiras simbólicas, conceito que, de acordo com Barbosa, “é fértil para o entendimento de relações sociais em que desigualdades e diferenças sejam presentes e exijam estudos multidisciplinares para analisá-las”¹⁴, e das fronteiras sociais. Ambos os conceitos são importantes, pois através deles a autora explica o modo como as desigualdades sociais acabam permeando a instituição museológica, tanto na forma de aquisição de conhecimento, seja ele periférico advindo de populações marginalizadas ou não, quanto na representação das identidades e culturas de minorias, uma vez que a fronteira simbólica “é dependente da dinâmica social, e, inclusive, das forças materiais”¹⁵. Na mesma medida, a fronteira social pode conter a simbólica, uma vez que exista a demanda e os museus estejam comprometidos com a função social.

9 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 20.

10 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 22.

11 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 30.

12 Stuart Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade* (Rio de Janeiro: DP&A, 2006).

13 Michel de Certeau, *A cultura no plural* (Campinas: Papirus Editora, 2012).

14 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 37.

15 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 38.

No segundo capítulo, nomeado “Arcabouço das narrativas museológicas e suas ideologias”, a autora analisa “os projetos teórico e ideológico da proteção ao patrimônio nacional, no qual foram imaginados e institucionalizados o Museu da Inconfidência e o Museu do Ouro, procurando observar exclusões impressas em seus processos de criação”¹⁶. A autora introduz o capítulo abordando um ponto importante que é o projeto teórico dos museus em análise. Para Barbosa, desde a instalação¹⁷ dessas instituições houve um afastamento por parte do Sphan da “ideologia da democracia racial”¹⁸. De tal maneira, para acentuar essa discussão, a autora destaca aspectos arquitetônicos teóricos¹⁹ (museografia), históricos e cenográficos (expografia) dessas instituições. A fim de discutir a função primária de ambas as instituições, o Museu da Inconfidência, de “representar um movimento sedicioso”²⁰, e o Museu do Ouro, de “representar a extração de metal, comercializado e usado pelos brancos”²¹, a autora colocará em destaque a representação do negro em ambos os museus que, no Brasil, é datada a partir do período da escravidão. Portanto, a autora argumenta que é uma representação colonial, na qual se rememora e representa “a ação do colonizador, não a convivência social difícil ao colonizador, ao colonizado e ao escravizado, dadas a exploração, repressão e resistência”²². Além disso, com um rico arcabouço teórico, Barbosa discute a construção da identidade brasileira pelo Estado na década de 1930-40, atravessando temas que vão desde a ideia de cultura nacional e comunidade imaginada, de Stuart Hall, até o caráter ideológico, fruto de um ideal que os museus, tal

16 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 45.

17 Refere-se à data de fundação e atuação dessas instituições nos prédios em que estão alocadas. Mas também ao “arcabouço teórico conceitual no qual são criados e institucionalizados” – Barbosa, *Museus e etnicidade*, 47.

18 Outro ponto importante que Barbosa destaca é que “esses museus foram criados pelos Sphan e, ainda, porque esse órgão de proteção ao patrimônio cultural e histórico nacional pensava a identidade nacional como descendência portuguesa” – Barbosa, *Museus e etnicidade*, 47.

19 O que na época tinha bastante valor para o Sphan, pois, de acordo com Fonseca (*apud* Barbosa, *Museus e etnicidade*, 51), a ação museológica do órgão era concebida naquilo que se considerava como “identidade nacional brasileira”.

20 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 46.

21 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 45.

22 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 47.

como o patrimônio cultural, podem assumir ao fazer “confluir discurso, ideologia e política”²³. Por fim, a autora encerra este capítulo com reflexo sobre o duo memória e esquecimento, trazendo como pano de fundo e marco conceitual o modelo polemológico de Michel de Certeau²⁴, que consiste em uma forma de resistência, na qual os “homens ordinários” se movem dentro de um campo formado por “estratégias” e “táticas”. Assim, Barbosa busca compreender quais são as estratégias no campo museológico enfocado nos dois museus em análise, tendo em vista que a instituição museológica é guardiã da memória e da história, e que o trabalho de concepção e montagem do Museu da Inconfidência e do Museu do Ouro “considera a seleção de atores e define seus papéis para a representação do século XVIII”²⁵.

No terceiro capítulo, denominado “Estratégias cenográficas, discursos e contradiscursos dos museus”, a autora discute o mito de origem da nação, imaginada como portuguesa, “apontando outras contribuições culturais que compõem a nação nas décadas de 1930-40, quando os museus em estudo foram imaginados e efetivados”²⁶. Neste capítulo, Barbosa faz uma brilhante incursão no conceito de exposição museológica, ressaltando os gabinetes de curiosidades e os zoos humanos, buscando destacar aspectos do processo de musealização desse Outro que a diligência da colonização impôs. Nesse sentido, a autora problematiza a representação do Outro, na medida em que entende que o princípio fundador do racismo está baseado na inferiorização desse Outro em detrimento da ideologia colonizadora. Por consequência, isso acabou se refletindo na forma como o negro é representado nos museus, sobretudo naqueles que abordam culturas das diásporas africanas. De acordo com a autora, os museus das diásporas africanas passam a “mensagem traumática da escravização e do castigo que inferioriza”, mas não abordam a “produção de resistência que o sistema produz nem tampouco a

23 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 52.

24 Michel de Certeau, *A invenção do cotidiano*, trad. Ephraim Ferreira Alves (Petrópolis: Vozes, 1998).

25 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 99.

26 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 99.

história e descendência daquele que resistiu”²⁷. Assim, visando o poder da análise do discurso²⁸, a autora analisa o discurso das estratégias de ambos os museus mineiros, bem como a linguagem museológica utilizada, e conclui que no espaço cenográfico o discurso museológico não é fechado e seguro, havendo sempre dois pontos de vista: o das estratégias, pertencente aos museus – espaços controlados e fundados pelas relações de poder; e o dos táticos, dos “homens ordinários”²⁹, que subvertem em espaço de resistência aquilo que é imposto estrategicamente pelos museus. Em conclusão, a autora argumenta que, devido ao poder dos museus, o discurso elaborado por ambas as instituições é precário, uma vez que o foco está na representação do Brasil colonial e, por consequência, na hierarquização social, “denotando um lugar para elaborar formas de resistência dos táticos durante o período da colonização”³⁰.

Já no quarto capítulo e último capítulo, intitulado “Ainda a exposição museológica – O museu conclama a etnicidade?”, a autora busca explorar a “exposição no espaço museológico, sob o prisma da contraposição entre teatro e laboratório”³¹. Neste capítulo, Barbosa argumenta que a instituição museológica deve ser instigada “a trabalhar de forma mais democrática quanto à representação de diferentes atores sociais”³². Para a autora, é de suma importância que os museus, especialmente os que trabalham com as diásporas africanas, “mencionem elementos culturais ligados à resistência, descendência negra e cultura afro-brasileira”³³. Que criem programas que recriem culturalmente, em território colonial, a diversidade dos grupos étnicos. Os museus pela autora estudados homogeneizam a figura do escravizado, o que é problemático na sua concepção e acaba afetando não somente o imaginário, simbólico, como também o social. Por fim, a autora destaca a importância das exposições temporárias para a implementação das táticas, pois é através

27 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 103.

28 Eni P. Orlandi, *Análise de discurso. Princípios e procedimentos* (Campinas: Pontes, 2005).

29 Certeau, *A invenção do cotidiano*.

30 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 159.

31 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 161.

32 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 162.

33 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 163.

delas que os “homens ordinários” conseguem organizar e reorganizar os lugares de poder, transformando-os e dando novos sentidos à representação do negro no espaço museológico.

Chegando nas conclusões, Barbosa retoma a sua pesquisa de mestrado fazendo algumas considerações e discutindo a interpretação que Michel de Certeau faz de Pierre Bourdieu acerca da ignorância dos táticos, que fato não é ignorância. Para a autora, a instituição museológica ainda entra em contradições ao organizar o discurso expositivo. Portanto, do ponto de vista da etnicidade, os museus por ela estudados “necessitam encarar a sociedade do ouro que representam como um espaço onde um número considerável de agências está colocado”³⁴. Os museus devem escolher a realidade vivida e não a imaginação, pois, ainda que tenham sido criados, de acordo com a autora, para uma “clientela douta e informada”, isso não parece ser problema para os “homens extraordinários”, de Michel de Certeau, que invertem percursos e interpretam de acordo com a sua subjetividade, e principalmente duvidam “daquela instituição para recriar e preservar suas referências de memória e monumentos de resistência”³⁵.

A obra de Nila Rodrigues Barbosa é uma pérola para o campo de estudos da memória multidirecional, traumática, dos direitos humanos e dos Estudos Pós-Coloniais. Essencial para pensar a constituição de uma expografia que represente o negro não apenas sob a perspectiva do período escravocrata, mas, sobretudo, na cultura e diversidade desses povos. Portanto, considera-se uma obra exemplar, que nos permite compreender através de dois objetos de estudo a forma como a representação do negro ainda está equivocada e colocada sem a compreensão do imperativo categórico da memória, isto é, sem considerar a ética ontológica da memória³⁶, pois a comunidade negra durante o período escravocrata foi submetida a violações de direitos humanos. Não obstante, a obra de Nila Barbosa pensa, através do modelo polemológico

34 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 175.

35 Barbosa, *Museus e etnicidade*, 175.

36 Jeffrey Bluestein, *The Moral Demands of Memory* (Nova Iorque: Cambridge University Press, 2008).

de Michel de Certeau, que não existem estratégias sem táticas, e que esses conceitos são cruciais para que possamos entender a dinâmica de representação das minorias em museus, sobretudo para entender a operacionalidade dessa prática cultural memorialista do século XVIII e a sua lógica.

Referência para citação:

Nogueira, Carolina Gomes. “Recensão a *Museus e etnicidade: o negro no pensamento museal*, de Nila Rodrigues Barbosa”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 345-353. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.39042>.

Antônio Bispo dos Santos

A terra dá, a terra quer


São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023, 112 pp.

**Antônio Bispo dos Santos:
Un discurso contracolonial desde la profundidad
y simpleza del pensamiento filosófico de las
cosmologías quilombolas**

Henry Rafael Vallejo Infante*

**Contextualizando los matices entre
lo decolonial, postcolonial e contracolonial**

Trouxemos a palavra contracolonialismo para enfraquecer o colonialismo. Já que o referencial de um extremo é o outro, tomamos o próprio colonialismo. Criamos um antídoto: estamos tirando o veneno do colonialismo para transformá-lo em antídoto contra ele próprio¹.

* Henry Rafael Vallejo Infante (vallejo.henry@gmail.com).  <https://orcid.org/0000-0003-2703-6305>. Universidade Federal do Paraná, Rua XV de Novembro, 1299, Centro, Curitiba – PR, CEP 80.060-000, Brasil. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Receção da recensão original: 24-11-2024. Receção da versão revista: 13-12-2024. Aceitação: 14-12-2024.

¹ Antônio Bispo dos Santos, *A terra dá, a terra quer* (São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023), 59.

Si bien es cierto que a simple interpretación, tanto los autores decolonialistas así como los postcolonialistas y más recientemente Antônio Bispo dos Santos, con su postura contracolonialista, coinciden en denunciar los abusos, violaciones e imposiciones colonialistas e imperialistas del sistema moderno eurocéntrico a nivel global o *glo-cal*, como esa mirada desde el territorio para comprender el mundo; se hace de vital importancia destacar el lugar de enunciación que soportan dichas miradas emergentes y emancipatorias, las cuales presentan matices que evidentemente se entrelazan en algunas denuncias críticas sobre lo que Edgardo Lander, señala como:

El discurso hegemónico de un modelo civilizatorio [...], como una extraordinaria síntesis de los supuestos y valores básicos de la sociedad liberal moderna en torno al ser humano, la riqueza, la naturaleza, la historia, el progreso, el conocimiento y la buena vida².

Si bien, los contradiscursos frente al discurso homogeneizador no se encasillan en pequeñas definiciones conceptuales, diciéndole al lector lo que es con exactitud delimitada el constructo teórico del postcolonialismo, decolonialismo y contracolonialismo, los escritores destacados como sus máximos exponentes, sí se toman la tarea de señalar lo que no es, esto a partir de análisis críticos y reflexivos de la realidad, asumiendo recortes temporo-espaciales, argumentando planteamientos diferentes fundamentados en aspectos de carácter político, geohistórico, cultural y espiritual, mismos que nos van a permitir comprender las tendencias e intereses, que los autores perciben como una necesidad sujeta a cambios y transformaciones en busca de sociedades más justas, ecológicas y equitativas.

Ahora bien, para identificar y comprender de forma más didáctica dichas diferencias se aprovechan los aportes planteados por Fernando Coronil cuando describe la tendencia del postcolonialismo desde su sentir de insatisfacción como latinoamericano y caribeño:

² Edgardo Lander, “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales”, in *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, org. Edgardo Lander (Buenos Aires: CLACSO, 2000), 11.

Resulta sorprendente, particularmente desde la experiencia latinoamericana, que el creciente campo académico de estudios postcoloniales en los centros metropolitanos se haya destacado básicamente por trabajos sobre el colonialismo norte-europeo en Asia y África. A pesar de que la colonización europea en las Américas involucró a España, Portugal, Francia, Holanda e Inglaterra y fijó parámetros para su expansión posterior en Asia y África, ésta aparece sólo de una manera tangencial en el campo de estudios postcoloniales. Latinoamérica y el Caribe, como objetos de estudio y como fuentes de conocimiento sobre el (post)colonialismo, están ausentes u ocupan un lugar marginal en sus debates y textos centrales. Esta exclusión también ha conllevado una notable ausencia del imperialismo en los estudios postcoloniales, asunto central para los pensadores latinoamericanos, quienes desde la independencia en el siglo diecinueve han prestado especial atención a las formas persistentes de sometimiento imperial postcolonial³.

Desde las palabras de Coronil, podemos evidenciar de forma inmediata que los estudios postcoloniales no toman como punto geohistórico de análisis la colonización europea iniciada por el reino de Castilla en 1492, momento que marca el inicio del genocidio europeo sobre los pueblos originarios del *Abya Yala*⁴, exterminando no solo a las comunidades indígenas, sino también erradicando sus creencias y modos de vida, tal como lo refiere Ronny Velásquez al denunciar:

En este sentido, hasta los dioses de los pueblos indígenas fueron erradicados de sus maneras de ser, de pensar y sus propios sistemas religiosos. Simplemente se impuso un Dios judeo-cristiano y en nombre del rey de España y

3 Fernando Coronil, "Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo", in *La colonialidad del saber*, 87.

4 Nombre del continente americano en idioma Caribe-Kuna.

de otros sistemas europeos de la época se tomó posesión de tierras y seres humanos⁵.

En otras palabras, la corriente de pensamiento decolonial surge como un frente interdisciplinar y contrahegemónico de lucha para evidenciar al atropello europeo por más de 500 años, tomando como punto de partida la colonialidad del poder institucional presente en “las universidades occidentalizadas [que] internalizaron desde su origen las estructuras epistémicas racistas/sexistas creadas por los cuatro genocidios/epistemicidios del siglo XVI”⁶. Mientras que, por otra parte, las producciones teóricas postcoloniales parten del foco geohistórico de la colonización europea sobre Asia y África en el siglo XVIII.

Dejando claras esas diferencias de tiempo y espacio, se hace indispensable evidenciar que elementos presenta el pensamiento contracolonial de Antônio Bispo dos Santos, en relación con los estudios decoloniales y postcoloniales. Para ello, se destaca como esa primera característica sobresaliente, la autenticidad reflexiva y propia del sistema de creencias de la comunidad quilombola, a través de un tejido social territorializado, mismo que emerge del saber popular a partir del reflexivo diario convivir a plenitud con el paisaje cultural, pues estas lecturas se manifiestan desde la comprensión genuina de su cotidianidad, sumada a la valoración de sus herencias culturales, el vínculo afectivo por su mundo de vida y su sentir contemplativo en torno a la tierra, entendida esta desde una profunda subjetividad e intersubjetividad de reinterpretaciones contracolonialistas:

Quando nasci, tínhamos provavelmente dois terços da população dita humana morando no que se chama de meio rural – morando no campo, na linguagem colonialista. Naquele tempo, o que produzíamos no campo, o que extraíamos e o que lavrávamos da terra era suficiente para nos alimentar. E o que

5 Rommy Velásquez, *Estética Aborígen* (Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 2008), 12.

6 Ramón Grosfoguel, “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI”, *Tabula Rasa* 19 (julio-diciembre 2013): 31-58.

sobrava era suficiente para alimentar quem estava na cidade, pois as cidades também eram pequenas. E como mais de dois terços da população se autoalimentava, era simples abastecer o outro terço. O transporte para a cidade podia ser feito por tração animal. Precisávamos levar o necessário para um terço da população e trazer quase nada, porque lavrávamos quase tudo. O transporte animal era resolutivo, não precisávamos de carros, a não ser carros de boi para transportar as coisas muito pesadas que os animais ou nós mesmos não éramos capazes de levar. O nosso transporte usava sempre energia orgânica⁷.

En el párrafo anterior se puede apreciar que los planteamientos del maestro nordestino no se empañan con las estructuraciones academicistas de las universidades occidentalizadas, a las que hace mención Ramón Grosfoguel cuando critica la influencia canónica en los programas educativos del “conocimiento producido por unos cuantos hombres de cinco países” haciendo mención de Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y los EE.UU⁸.

Lejos de ese ego academicista del colonialismo, que instauró la generalización universalista de conceptos encasillados en verdades únicas, así como la supuesta objetividad que no da espacio a la espiritualidad, la poesía, y los afectos comunales; mientras por otro lado se percibe el intento de los decolonialistas y postcolonialistas de dar respuestas continentales a las deudas histórico-sociales con los pueblos indígenas y afro-latinoamericanos, abrazándose desde lo consciente e inconsciente a los sistemas de producción como base primordial onto-epistémica.

La sabiduría del autor rompe con esas retóricas ajenas y parte de la contemplación del entorno inmediato, lo propio de su paisaje cultural, de la proximidad a la tierra y su gente, personas de carne y hueso, vivas, comunes, con comportamientos de simples mortales, honestos con sus cosmologías, y no como es costumbre en el mundo académico, que recurren a la tra-

7 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 79-80.

8 Grosfoguel, “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI”, 31-58.

dición de construir una argumentación citando a muertos de países lejanos, los cuales la mayoría de las veces no tienen nada que ver con las realidades suramericanas o locales como la población de Piauí o la Caatinga.

Quando eu era criança, fazíamos muitas portas de vara de coco babaçu, mas hoje as minhas portas são de ferro. Estou longe dos cocais e com uma saudade enorme das portas de vara! No Cerrado, a mesma coisa: as pessoas usavam portas, mesas, cadeiras e camas de talo de buriti. Havia uma diversidade arquitetônica sem medida⁹.

El maestro quilombola no escribe desde teorías etéreas o foráneas sus cosmologías o el contracolonialismo, él ejerce una introspección de sus memorias y las experiencias compartidas en comunidad, sin utilizar palabras rebuscadas que impresionen a los eruditos, tanto de oficio, como de ocio; él simplemente recurre a un recuerdo que, al ser planeado desde la simpleza del lenguaje cotidiano, automáticamente choca con todo lo que el paradigma de la modernidad ha naturalizado a través del discurso humanista, catapultando permanentemente una supuesta superioridad del humano sobre animales, plantas y espíritus, privilegiado y colocado en el centro del universo por figuras como Hannah Arendt, quien desarrolla un discurso que hasta la actualidad sirve de base al neoliberalismo, con su propaganda del progreso y el porvenir para justificar los abusos contra la madre tierra, expresando:

El hombre, el fabricante del artificio humano, de su propio mundo, es realmente un dueño y señor, no sólo porque se ha impuesto como el amo de toda la naturaleza, sino también porque es dueño de sí mismo y de sus actos. [...] La experiencia más fundamental que tenemos de la instrumentalidad surge del proceso de fabricación. Y aquí sí que es cierto que el fin

9 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 61.

justifica los medios: más aún, los produce y los organiza. El fin justifica la violencia ejercida sobre la naturaleza para obtener el material, tal como la madera justifica que matemos el árbol, y la mesa justifica la destrucción de la madera¹⁰.

La violencia de discursos de ese tipo es la violencia que se refleja actualmente en la deforestación maderera, la extracción minera, la contaminación de los ríos con mercurio y cianuro, la quema indiscriminada de bosques enteros solo para expandir más y más el agronegocio. La modernidad en sus versiones más recientes, postmodernidad e hipermodernidad, es el voraz enemigo que desde la contemplación reflexiva el maestro combate con su mayor fortaleza, la palabra amena y serena. Sobre eso comenta:

Eu, por dominar a técnica de adestramento, logo percebi que, para enfrentar a sociedade colonialista, em alguns momentos “precisamos transformar as armas dos inimigos em defesa”, como dizia um dos meus grandes mestres de defesa. Então, para transformar a arte de denominar em uma arte de defesa, resolvemos denominar também.

Em outros escritos em que traduzi os saberes ancestrais de nossa geração avó da oralidade para a escrita, trouxemos algumas denominações que as pessoas na academia chamam de conceitos. A partir daí, seguimos na prática das denominações dos modos e das falas para contrariar o colonialismo. É o que chamamos de guerra das denominações: o jogo de contrariar as palavras coloniais como modo de enfraquecê-las¹¹.

Problemáticas como el consumismo, la producción de basura, las ganas de controlar y erradicar cualquier forma de vida microscópica

10 Hannah Arendt, *De la historia a la acción. Labor, trabajo, acción* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1995), 99-100.

11 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 13.

dentro de nuestras casas, el autor denuncia y defiende desde el cuento anecdótico, un método de la sabiduría ancestral que recrea y cautiva la atención de niños y adultos, tanto de los que viven en zonas periféricas, así como en las grandes urbes; de allí que sus trabajos rompen las fronteras del claustro universitario y sus muros de distinción, superando el alcance de los estudios postcoloniales y decoloniales, pues uno solo existe y genera transformación en las cátedras universitarias y el otro, de carácter más político, deja de lado a la población infantil para focalizarse en jóvenes y adultos. Pero a quien no se le despierta el niño interior al escuchar las poéticas andanzas de un muchacho que contempla, disfruta y vive desde, en, con y por la naturaleza:

Eu ia para a escola a pé, andava cerca de nove quilômetros. Estudava à noite e ia para a roça no meio do dia. Ia correndo, não dava tempo para fazer muitas coisas, mas, às vezes, quando passava por um pé de pequi, colhia os pequis e levava para parentes na cidade. Colhia frutas no caminho para casa, me alimentava, brincava, *passarinhava*, tomava banho de riacho. Minha vida era um paraíso: aquilo não era trabalhar, era viver. Íamos vivendo – não precisávamos ter planejamento, só confluências¹².

El discurso del maestro António es especialmente contundente, fresco y genuino, porque su génesis no proviene de un salón de clases, sino de la vida misma, los contratiempos cotidianos y las reflexividades emergentes. Tal como el caso de los immaculados pisos de porcelanato blanco que invadieron durante las dos últimas décadas los hogares de las generaciones contemporáneas, imponiéndose como una necesidad de control absoluto del espacio que se habita. Bispo dos Santos, desde una magistral sencillez, recurre a sus memorias de infancia y narra sin tapujos o adornos:

¹² Santos, *A terra dá, a terra quer*, 80.

Fui criado numa casa de chão batido, onde andava descalço. As galinhas e os outros animais conviviam conosco dentro de casa. Quando uma galinha estercava na casa de chão batido, a parte úmida do esterco, das fezes da galinha, era absorvida pela terra. Tirávamos a parte sólida e jogávamos no quintal para servir de adubo. Para o povo da cidade, isso é um horror. Pisar as fezes da galinha? Impossível! Tem que ter uma cerâmica bem lisinha para poder enxergar qualquer outra vida, qualquer outro vivente que estiver ali, para poder desinfetar e matar qualquer microrganismo. Matar até o que não se vê. Para andar descalço, é preciso desinfetar o chão: a cerâmica foi criada porque os humanos não podem pisar a terra. Os calçados foram criados porque os humanos não podem pisar a terra. Porque a terra é o anseio original¹³.

Ahora bien, sin pensarlo dos veces puedo decir que resonó en mí la línea “los humanos no pueden pisar la tierra”, fueron tantas las interpretaciones que esa poderosa frase me generó en la mente, activando pensamientos que retumbaban como sonoros ecos, llevándome al autoanálisis y la autocrítica contracolonialista, con interrogantes que tienen múltiples lecturas y respuestas, por ejemplo: ¿A qué precio nosotros, los descendientes de pueblos indígenas ingresamos a la universidad? ¿Cuántos de nuestros saberes propios y modos de vida dejamos atrás para alcanzar una formación académica? ¿A qué humanos se refiere el autor cuando declara? “Eles se sentem os donos da inteligênciã, se sentem o próprio deus – o deus na lógica da verticalidade, na lógica do poder, da interferência na vida alheia e da manipulação, e não um deus na lógica da biointeração”¹⁴.

Esas últimas líneas me hacen recordar a ciertos colegas que por manejar algunas teorías ya se consideran parte del círculo de dioses o

13 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 18.

14 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 30.

semidioses del Olimpo en los ambientes universitarios, pero también es posible pensar que el autor incluya a aquellos que tienen vergüenza étnica por sus orígenes y para opacar sus inseguridades caen en las redes del capitalismo y su consumo compulsivo o, en otro posible escenario, solamente categoriza a todos los que no se sienten parte de la naturaleza, ejerciendo un racismo “contra as raças de fruta, de peixes e também contra os animais silvestres”¹⁵, y se creen superiores para dominarla y domesticarla en nombre del progreso, como resultado de la desconexión y de la cosmovia. Sobre esto Antônio Bispo dos Santos añade:

A cosmovia é o medo, é uma doença que não tem cura, apenas imunidade. E qual é a imunização que nos protege da cosmovia? A contracolunização. Ou seja, o politeísmo, porque a cosmovia é germinada dentro do monoteísmo. Se deixamos o monoteísmo e adentramos o politeísmo, nos imunizamos. No mundo politeísta não existe pecado original, ninguém foi expulso do Jardim do Éden, ninguém tem memória de terror. Os deuses e as deusas são muitos e não temos medo de falar com eles. No mundo politeísta ninguém disputa um deus, porque há muitos deuses e muitas deusas – tem para todo mundo. Como no mundo monoteísta só há um deus, é uma disputa permanente. O povo de Israel contra o povo da Palestina, por exemplo. Estão se matando na disputa por um deus. No nosso caso, não é preciso: temos Exu, Tranca Rua, Pomba Gira, Maria Padilha... Se não estamos com um, estamos com outro¹⁶.

En este punto, la contracolunialidad se separa plenamente del falso ateísmo propuesto por el marxismo que si bien deslegitimaba el cristianismo, convirtió a los medios de producción, la economía y las nuevas tecnologías en creencias casi religiosas. Antônio Bispo dos San-

15 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 82.

16 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 19.

tos, desde su autoreconocimiento como quilombola orgánico, politeísta y diverso, invita al respeto del pluriverso de creencias, deidades y ritos.

**Colectivo no es sinónimo de comunitario
e intercambio tampoco es compartir**

Certa vez, fui cuestionado por um pesquisador de Cabo Verde: “Como podemos contracolonizar falando a língua do inimigo?”. E respondi: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras que estão enfraquecidas e vamos potencializá-las”¹⁷.

Algunos análisis decoloniales y postcoloniales construyen sus discursos desde la perspectiva colectiva, al igual que un campo en los estudios de la memoria. El problema comienza cuando ciertos investigadores, desde el total desconocimiento intentan imponer los postulados genéricos de Maurice Halbwachs, desarrollados en sus textos *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) y *La mémoire collective* (1950), sobre pueblos indígenas, quilombolas y caíçaras. Esto sin siquiera reflexionar que un abordaje ajeno a las formas ancestrales de hacer memoria desde el entendimiento de la simbiosis a la que hace referencia Viveiros de Castro, entre humanos y no humanos¹⁸, respecto a la importancia de los sueños y de la vigencia del mito como memoria viva, sería un gran irrespeto a los modos de vida originarios.

La teorización de la memoria de Halbwachs se ve nutrida desde la evidente mirada de Émile Durkheim, Sigmund Freud y su profesor Henri Bergson (1896), pues lo cita constantemente para criticarlo y burlarse de sus análisis sobre los sueños, el espíritu y lo transpersonal, haciendo mano de la perspectiva basada en el naciente para el momen-

17 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 13.

18 Eduardo Viveiros de Castro, *Metafísicas canibais. Elementos para uma antropologia pós-estrutural* (São Paulo: Cosac Naify, 2015).

to, del materialismo histórico que surge de Karl Marx (1818-1883) y Friedrich Engels (1820-1895).

Pero al revisar las obras de Halbwachs con detenimiento, podemos percibir al “humano” del autor como único centro, motor y fuerza de producción de las necesidades memorísticas y socio-económicas de la vida (pensamiento humanista como dominio de la naturaleza – materia) a partir de conglomerados intersubjetivos; donde Halbwachs declara al ser, inmerso en la reproducción del “orden de los acontecimientos físicos y sociales, tal como son reconocidos y fijados por los hombres de nuestro grupo, se nos imponen”¹⁹ patrones deterministas, enfatizando: “Asimismo, podemos perfectamente decir que el individuo recuerda cuando asume el punto de vista del grupo y que la memoria del grupo se manifiesta y se realiza en las memorias individuales”²⁰.

Lo complejo es que la palabra colectivo se anuncia muchas veces como sinónimo de comunidad o comuna cuando en realidad es muy diferente, incluso desde perspectivas neoliberales se aprovechan para el mercadeo, utilizando el término *community* a fin de vender una idea de miembro de un grupo, un ficticio vínculo o hermandad que no es otra cosa que el intercambio de servicios amparado en la economía. Sobre esto Byung-Chul Han nos comenta:

La época sin fiestas es una época sin comunidad. Hoy se evoca por todas partes la *community*, pero esta es una forma mercantil de comunidad. No permite que surja ningún nosotros. El consumo desatado aísla y aleja a las personas. Los consumidores están solos. También la comunicación digital resulta ser una comunicación sin comunidad. Los medios sociales aceleran la desintegración de la comunidad. El capitalismo transforma el propio tiempo en una mercancía. Con lo cual, este pierde toda festividad.²¹

19 Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria* (Barcelona: Anthropos Editorial, 2004), 323.

20 Maurice Halbwachs, *Los marcos sociales de la memoria*, 11.

21 Byung-Chul Han, *Vida contemplativa* (Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023), 4.

Análisis que armónicamente entra en profundo diálogo con la reflexividad de Antônio Bispo dos Santos cuando acota su visión tanto de comunidad como de la fiesta a partir de la escucha atenta que de joven asumió frente a sus ancestros, una práctica que cada vez más cae en desuso por las generaciones del nuevo milenio:

Nas nossas comunidades, havia as pessoas que fabricavam instrumentos musicais e as pessoas que os tocavam. Alguns fabricavam e tocavam, outros cantavam. Nas festas, todos revezavam. As festas não eram mercadoria. Minha avó dizia que tinha a festa e tinha o furdunço. A festa era uma comemoração, um festejo, uma manifestação de alegria. E o furdunço era aquele movimento feito de forma oportunista para ganhar dinheiro, sem relação com a vida, sem autenticidade. Quando não se estava festejando nada, ela chamava de furdunço.

O dinheiro não circulava no nosso ambiente. A comunidade era formada por grandes famílias e todas plantavam cana. Eram necessárias várias pessoas numa moagem. Quando a família não resolvia, o que se fazia? Se eu plantava cana e dez outros amigos plantavam cana, nos juntávamos. Numa semana tirávamos de um, na outra, do outro, e assim consecutivamente. Ninguém armazenava aquele produto, porque quando você estava moendo, eu pegava no seu engenho aquilo de que precisava. Quando eu estava moendo, você pegava no meu²².

A esa perspectiva, producto de la mirada crítica de la comunidad y el conocimiento real del por qué la fiesta existe, le podemos sumar otro planteamiento que contextualiza desde otro lugar, lo acotado por nuestro autor reseñado. Byung-Chul Han, recurriendo a la fiesta del

²² Santos, *A terra dá, a terra quer*, 40.

*Sabbat*²³, comenta sobre la fiesta desde la mirada del capitalismo y su contraparte, lo que el sentir comunal comprende por fiesta:

El capitalismo, por el contrario, transforma incluso la fiesta en mercancía. La fiesta se transforma en eventos y espectáculos. Carecen del reposo contemplativo. En cuanto formas de consumo de la fiesta, no establecen una comunidad. En su ensayo *La sociedad del espectáculo*, Guy De-bord describe el presente como una época sin fiestas: “Esta época, que exhibe ante sí misma su tiempo como si fuera el retorno precipitado de una multitud de festividades, es también una época sin fiestas. Lo que en el tiempo cíclico era el momento de participación de una comunidad en la dilapidación lujuriosa de la vida es imposible en una sociedad sin comunidad y sin lujo”²⁴.

A fin de complejizar aún más las diferencias entre el colectivo humanista de las ciudades modernas, donde muchas veces las personas no conocen a los vecinos, no se dejan influenciar por el sonido de los pájaros, el movimiento de las hojas de los árboles, los vínculos afectivos de comunidad son cada vez más escasos, o simplemente sienten que relacionarse al paisaje cultural local puede ser perjudicial para el desarrollo de su vida privada, de éxitos comerciales, ateísta, solitaria y de consumo. Antônio Bispo dos Santos comenta:

Humanismo é uma palavra companheira da palavra *desenvolvimento*, cuja ideia é tratar os seres humanos como seres que querem ser criadores, e não criaturas da natureza, que querem superar a natureza. Do lado oposto dos humanistas estão os *diversais* – os cosmológicos ou orgânicos. Se

23 Su origen viene del séptimo día de la semana en el calendario hebreo, considerándolo como sagrado, de allí que, para celebrarlo, cualquier clase de trabajo debe parar.

24 Byung-Chul Han, *Vida contemplativa*, 4.

os humanos querem sempre transformar os orgânicos em sintéticos, os orgânicos querem apenas viver como orgânicos, se tornando cada vez mais orgânicos. Para os diversos não se trata de desenvolver, mas de envolver. Enquanto nos envolvemos organicamente, eles vão se desenvolver humanisticamente.

A humanidade é contra o envolvimento, é contra vivermos envolvidos com as árvores, com a terra, com as matas. Desenvolvimento é sinônimo de desconectar, tirar do cosmo, quebrar a originalidade. O desenvolvimento surge em Gênese. Relacionar-se de forma original, para o eurocristão, é pecado. Eles tentam humanizar e tornar sintético tudo o que é original²⁵.

La carrera colectiva rumbo al desarrollo económico, por el ego consumista de los objetos, por la idea de lujo del neoliberalismo, es la carrera eurocristiana y humanista de los cosmofóbicos, los monoteístas que ahora se declaran ateístas (gente que sólo creen en las fuerzas productivas de la economía, lo objetivo y las tecnologías), que fueron domesticados por el modelo civilizatorio de la modernidad, los vanidosos que no pisan la tierra con el pie, porque se creen superiores a todo lo que brota de la madre tierra, pero la cosmología comunal conoce otro tipo de lujo, el que viene de la ancestralidad, del vínculo, del amor y de la extravagancia. Al respecto, Byung-Chul Han escribe:

Junto con la comunidad, otro rasgo constitutivo de la fiesta es el lujo. Este último anula las limitaciones económicas. En su calidad de vivacidad reforzada, de intensidad, el lujo es un luxarse, es decir, un salirse, un desviarse de la necesidad y de las necesidades de la pura vida. El capitalismo, por el contrario, absolutiza la supervivencia. Y cuando

²⁵ Santos, *A terra dá, a terra quer*, 30.

la vida degenera en supervivencia, el lujo desaparece. Ni siquiera el más alto rendimiento llega hasta él. El trabajo y el rendimiento pertenecen al orden de la supervivencia. No existe una acción que tenga la forma del lujo, puesto que la acción se basa en una carencia. En el capitalismo incluso el lujo se consume: adopta la forma de una mercancía y pierde su carácter festivo y su resplandor²⁶.

Para los pueblos indígenas, quilombolas y caiçaras, el lujo comunal es la capacidad de no limitarse por las horas marcadas que nos imponen desde el Meridiano de Greenwich cuando hay una fiesta de orden ritual, de paso o de celebración a la vida, lujo es vivir sin esclavizarse ante los sistemas de producción que toman todo tu tiempo útil y que cuando estas viejo y sin fuerza te desechan; para los eurocristianos y ateístas, es vivir una explotación para marcar los días exactos de unas vacaciones, que le generarán al final más deudas con la tarjeta de crédito.

Sobre el lujo interpretado como posesión de objetos, Davi Kopenawa y Bruce Albert nos relatan la siguiente particularidad, vivida y sufrida desde la perspectiva indígena del pueblo Yanomami a partir de la influencia del mundo moderno:

Quando viram a profusão de objetos estranhos que eram guardados nos acampamentos dos brancos, nossos antigos, que nunca tinham visto nada parecido, ficaram muito excitados. Foi então que, pela primeira vez, puderam ver facões e machados novos, panelas de metal brilhante, grandes espelhos, peças de pano vermelho, redes enormes de algodão colorido e espingardas barulhentas como trovões. Então pensaram: “Todas essas coisas são realmente lindas! Esses forasteiros devem ser mesmo muito habilidosos, já que tudo o que

26 Byung-Chul Han, *Vida contemplativa*, 4.

tocam fica tão bonito! Devem ser mesmo engenhosos, para possuírem tantos objetos valiosos!” Foi assim que começaram a desejar muito as mercadorias dos brancos e deram a elas também o nome de *matihî*, como se fossem adornos de plumas ou cinzas dos ossos dos mortos. Depois, conforme as foram conhecendo melhor, deram um nome a cada uma delas, para poderem pedi-las aos forasteiros. Estavam muito empolgados, e ainda nem imaginavam que esses objetos novos traziam em si as epidemias *xawara* e a morte²⁷.

Las construcciones mentales de lo que es el lujo para las masas colectivas de la modernidad son como veneno eurocristiano para todos los pueblos que preservan sus raíces ancestrales, comunidades con pluriversos propios, diversos, orgánicos y de alta complejidad espiritual. Sistemas de valores y creencias que no responden al adoctrinamiento fundamentado en el consumismo y a la cosmovisión importada desde Occidente.

A modo de cierre

Quando ouço a palavra confluência ou a palavra compartilhamento pelo mundo, fico muito festivo. Quando ouço troca, entretanto, sempre digo: “Cuidado, não é troca, é compartilhamento.” Porque a troca significa um relógio por um relógio, um objeto por outro objeto, enquanto no compartilhamento temos uma ação por outra ação, um gesto por outro gesto, um afeto por outro afeto. E afetos não se trocam, se compartilham. Quando me relaciono com afeto com alguém, recebo uma recíproca desse afeto. O afeto vai e vem. O compartilhamento é uma coisa que rende²⁸.

27 Davi Kopenawa y Bruce Albert, *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami* (São Paulo: Companhia das Letras, 2010), 409.

28 Santos, *A terra dá, a terra quer*, 36.

El libro *A terra dá, a terra quer*, de Antônio Bispo dos Santos, emerge dentro de los textos antídotos que buscan denunciar, descolonizar y marcar un posible sendero para reinterpretar y reaprender, frente a una educación colonialista fundamentada en el pensamiento humanista, eurocristiano y monoteísta, tomando como referentes los diversos saberes propios de la comunidad quilombola del nordeste brasileño. De ahí la pertinencia e importancia de la narrativa profunda, fresca y serena del maestro, la misma que nos invita desde las emociones y el vínculo amoroso a reencontrarnos a partir del respeto con nuestros modos ancestrales o seculares de vida, a fin de ser consistentes con los sistemas de valores y creencias que nos identifican como naturales y orgánicos.

La reapropiación de nuestras mentalidades como herencia viva a través de la oralidad genuina, territorializada, defensiva de lo comunal, en pleno siglo XXI, es la puesta en práctica de la contracolonialidad, coherente con las cosmologías que emergen por la contemplación de la tierra, los pájaros, del contacto orgánico con los ríos y animales que conforman el lugar, sus memorias y cotidianidades transformadas en sentimiento de pertenencia y arraigo, aceptándose y amándose como parte del cosmos.

Entender el sentimiento unificador de comunidad, y cómo esta interpreta la fiesta, las confluencias para compartir desde los afectos y querencias, en sintonía plena con sus tiempos (mítico, local, propio y de lujo), sin dejarse quitar la celebración como encuentros de ocio, regocijo, felicidad, risa y extravagancia, evita la potencia de la palabra colonizadora, naturalizada desde el sistema educativo occidentalizado y punitivo que se aprovecha del modelo civilizatorio de la modernidad para erradicar el mito y el rito de nuestras formas politeístas. El contracolonialismo hecho lenguaje holístico o narrativa escrita quita el veneno de la cosmovisión, sanando desde la conciencia de los vínculos quilombolas para debilitar y no consumir los patrones adoctrinadores del neoliberalismo materializado en las empresas del agronegocio y los políticos oportunistas; esta es la hermosa y contundente orientación que nos regala como un maravilloso presente espiritual el gran maestro Antônio Bispo dos Santos.

BIBLIOGRAFÍA

- Arendt, Hannah. *Labor, trabajo, acción. Una conferencia*. Em *De la historia a la acción*, 89-107. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995 [1957].
- Bergson, Henri. “Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu”. Em *Materia y memoria*. Buenos Aires: Cactus, 2006 [1896].
- Byung-Chul, Han. *Vida contemplativa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2023.
- Castro, Eduardo Viveiros de. *Metafísicas canibais. Elementos para una antropología pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- Coronil, Fernando. “Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo”. Em *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, organizado por Edgardo Lander, 87-111. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Grofoguel, Ramón. “Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI”. *Tabula Rasa* 19 (julio-diciembre 2013): 31-58.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. 1950. Disponible em: https://www.academia.edu/17123309/141999311_Halbwachs_Maurice_La_Memoria_Collectiva_pdf.
- Halbwachs, Maurice. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona, Caracas y Concepción: Anthropos Editorial, Universidad Central de Venezuela e Universidad de la Concepción, 2004.
- Kopenawa, Davi, e Bruce Albert. *A queda do céu: palavras de um xamã Yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- Lander, Edgardo. “La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales”. Em *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, organizado por Edgardo Lander, 11-40. Buenos Aires: CLACSO, 2000.
- Lipovetsky, Gilles, e Sébastien Charles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.
- Marx, Karl. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, volume 1. Hamburgo: Friedrich Engels, 1867.
- Santos, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora e PISEAGRAMA, 2023.
- Velásquez, Ronny. *Estética aborígen*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 2008.

Referência para citação:

Vallejo Infante, Henry Rafael. “Antônio Bispo dos Santos: un discurso contracolonial desde la profundidad y simpleza del pensamiento filosófico de las cosmologías quilombolas”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 355-373. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.39677>.

Ailton Krenak


Futuro ancestral

São Paulo: Companhia das Letras, 2022, 122 pp.

Helena Thomassim Medeiros*

O livro *Futuro ancestral*, de Ailton Krenak, publicado em 2022, explora temas centrais como ecologia, política e a interação entre seres humanos e meio ambiente, revelando questões profundamente entrelaçadas com o capitalismo. Krenak argumenta sobre a urgência de desenvolver modos de existir que assegurem a preservação da vida em suas diversas formas. É importante destacar que a expressão “futuro ancestral” está vinculada a um projeto mais amplo denominado “Selvagem, um ciclo de estudo sobre a vida”, que é orientado pelo autor. Este livro é uma coletânea de diferentes discursos de Krenak organizada por Rita Carelli.

Ailton Krenak é filósofo, originário da etnia krenaque e ativista do movimento socioambiental. Sua atuação no movimento indígena, nas décadas de 1970 e 1980, contribuiu para a criação da Constituição Federal Brasileira de 1988. Organizou a Aliança dos Povos da Floresta, que surge em meados da década de 1980 e, em 2016, recebeu o título de doutor *honoris causa* pela Universidade Federal de Juiz de Fora. No ano de 2024, foi eleito imortal da Academia Brasileira de Letras. Krenak também é autor dos livros *Ideias para adiar o fim do mundo* (2019), *A vida não é útil* (2020) e *O amanhã não está à venda* (2020).

* Helena Thomassim Medeiros (helena_tm@outlook.com).  <https://orcid.org/0000-0001-6764-0182>. Universidade Federal de Pelotas, Rua Almirante Barroso, 1202 Campus II - Sala 312 96010-280 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil. Receção da revisão original: 12-09-2024. Receção da versão revista: 15-11-2024. Aceitação: 18-11-2024.

A obra *Futuro ancestral* está dividida em cinco capítulos. No primeiro, “Saudações aos rios”, o autor reflete sobre a relação da humanidade com os rios, a água enquanto elemento fundamental da vida. Dá exemplos de grupos que vivem com a água, coexistindo e não impondo sua presença, mas os respeitando enquanto seres. Em nossa sociedade usamos esse elemento para a indústria, para gerar o mesmo dinheiro que adoce os animais e as pessoas. Krenak aponta que os rios precisaram se esconder para sobreviver, encontrando novas rotas, mas que são feridos por nossa sede de exploração.

A ideia expressa pelo autor no capítulo em questão pode ser sintetizada da seguinte forma: nós somos água, nosso estilo de vida mutila e adoce a nós mesmos. Os rios são seres vivos, entidades que nos abençoam com alimentos, nutrem nosso solo, aplacam a sede, somos parte disso, mas eles vão continuar existindo, ao passo que nós somos efêmeros. Sendo assim, precisamos aprender a respeitar esses seres, não buscar dominá-los ao ponto de colocar em risco nossas próprias vidas e o futuro das próximas gerações.

Após explorar a importância dos rios, Krenak volta sua atenção para as narrativas de origem, apontando que diferentes cartografias visam entender as camadas plurais do mundo, em “Cartografias para depois do fim”, segundo capítulo da obra. A partir da percepção de que estamos vivendo o *Capitaloceno* no qual, segundo Donna Haraway, passamos a usufruir de forma predatória dos recursos naturais do planeta ao implementar a lógica econômica do capitalismo, na qual o lucro é o principal objetivo e não a vida, apresentando uma narrativa de fim, sugerindo que o modo como vivemos atualmente é insustentável.¹ Enquanto contraponto, podemos entender o conceito de *cartografia afetiva*, que entende o território como um espaço formado por processos de identificação e afetos, profundamente ligado aos seus habitantes e culturas.

1 Donna Haraway, “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”, *ClimaCom Cultura Científica* 3, n.º 5 (2016), https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374761/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf.

Defendendo uma percepção de que não há fronteira entre o humano e outros seres, Krenak descreve que, para o povo Kuna, no Panamá, a criança chega como uma árvore. Enterra-se o cordão umbilical deste novo ser ao plantar uma nova árvore “[...] então criança e planta compartilham o mesmo espírito”². Demonstrando que, mesmo com narrativas que levam a uma percepção de finitude, há também aquelas que se percebem enquanto parte do mundo.

O autor utiliza o conceito de *confluências*, trazido por Antônio Bispo dos Santos – Nêgo Bispo –, que articula convergências e divergências. Segundo Bispo, “um rio não deixa de ser um rio porque conflui com outro rio, ao contrário, ele passa a ser ele mesmo e outros rios, ele se fortalece. [...] A confluência é uma força que rende, que aumenta, que amplia”³. Compreendendo que o passado, o genocídio, a escravidão, o colonialismo imposto não pode ser apagado, mas que, sem negar ou esquecer esses processos, é possível encontrar novos caminhos. Krenak, ao final do capítulo, propõe nos transfigurarmos, como as folhas, a partir das cartografias afetivas, das confluências, entendendo as diferenças, não ignorando-as.

Em “Cidades, pandemias e outras geringonças”, o autor inicia sua reflexão apontando que a mentalidade de que a dor ensina seria uma perspectiva branca e que a pandemia, bem como o sofrimento dos povos, não pode ser percebida desta forma. Ressalta que há um medo das florestas, o fato de vivermos uma sociedade que se preocupa em demasia com uma vida sanitária, contrapondo cidade e natureza, mesmo que, muitas vezes, nos centros urbanos as comunidades não tenham acesso nem mesmo ao saneamento básico.

No texto “Os involuntários da pátria”, Eduardo Viveiros de Castro reflete sobre as tentativas de “desindianizar” o Brasil e como esse processo está relacionado com a miséria da população. Mencionando que a separação da terra era vista como essencial para criar o cidadão,

2 Ailton Krenak, *Futuro ancestral* (São Paulo: Companhia das Letras, 2022), 39.

3 Antônio Bispo dos Santos, *A terra dá, a terra quer* (São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023), 4-5.

ao passo que a pobreza desse também é motor para a manutenção do capitalismo, que se alimenta das desigualdades, assim, retirar o acesso dos povos indígenas à terra, aos recursos naturais, serviu para torná-los pobres.⁴

Seguindo essa lógica percebemos o fio condutor de todo o livro de Krenak: o futuro é ancestral, na medida em que o sistema capitalista não é sustentável; para imaginarmos um futuro que ainda não existe é necessário aprender com o passado. Os recursos naturais são finidos, as pessoas e sua qualidade de vida (tão legitimadas enquanto justificativa para o suposto progresso das sociedades) sofrem, são apartadas de seus territórios e culturas.

O autor aponta que não é mais possível ter cidades que se configuram como *pólis* do mundo antigo, nas quais uma parte de nossa sociedade tenta se “proteger” e isolar através de muros, percebendo tudo de fora desta, ou que não comungue do seu entendimento da vida, como selvagem, gerando mecanismos de exclusão e marginalização. Para Krenak, o termo selvagem é visto como sinônimo de vida, onde há processos, há seres vivos de diferentes formas que precisam ser respeitados.

A ânsia higienista transforma as cidades em cemitérios, onde tentamos ao máximo esquecer a essência humana, fingir que somos separados, assépticos. A arquitetura hostil das capitais, os processos de gentrificação⁵, a preocupação com a separação entre a cidade e a floresta vem mascarar processos de segregação, onde se produz pobreza. Levando-nos a discutir o conceito de *necrocapitalismo*⁶, no qual observamos um viés sádico do capitalismo, compreendemos que vivemos em um sistema no qual há vidas que são mais valoradas que outras. Em momentos como o da pandemia de covid-19, esse sistema determinou muitas mortes. No caso brasileiro, tivemos um acréscimo que foi o ge-

4 Eduardo Viveiros de Castro, “Os involuntários da pátria”, *ARACÊ – Direitos Humanos em Revista* 5 (2017): 191, <https://arace.emnuvens.com.br/arace/article/view/140>.

5 Daniel Luciano Gevehr e Franciele Berti, “Gentrificação: uma discussão conceitual”, *Revista Políticas Públicas & Cidades* 5, n.º 1 (2017): 85-107, <https://journalppc.com/RPPC/article/view/182>.

6 Subhabrata Bobby Banerjee, “Necrocapitalism”, *Organization Studies* 29, n.º 12 (2008).

nocídio sistemático de populações relacionados a escolhas do Estado⁷, representado por políticos e partidos de direita que defendem a privatização e o lucro acima das vidas.

Segundo Krenak, há outras formas de urbanidade que poderiam ser evocadas, para além das *pólis* gregas e romanas; maias e astecas são exemplos de povos que entendem a urbanidade como uma forma de vivenciar as dinâmicas coletivas. Ele acredita que precisamos repensar o modo como vivemos em sociedade, mas é possível reflorestar esses ambientes e ver a vida emergir dessas estruturas.

Partindo, então, dessa busca por convergências, no capítulo “Alianças afetivas” vemos uma discussão a partir do conceito de *florestania*. Segundo Francisco de Moura Pinheiro, a palavra é um neologismo que mistura “floresta” e “cidadania”, começou a ser mais utilizada no final da década de 1980, foi adotada por movimentos indígenas, seringueiros e interessados em preservar as florestas, especialmente frente à excessiva exploração dos recursos naturais da Amazônia.⁸

Krenak relembra que o conceito nasceu em meio aos conflitos gerados por um projeto, ainda na década de 1970, na Ditadura Militar, que iria fragmentar a floresta, construir estradas, privatizar e colonizar o local. Todavia, movimentos organizados de trabalhadores, ao lado de Chico Mendes (assassinado em 1988) impediram a entrada na Amazônia. A Aliança dos Povos da Floresta, criada em 1980, surge em meio a esse contexto e reunia lideranças indígenas que lutavam pela demarcação de terras e reservas extrativistas. Segundo o autor, essa união foi possível através da eliminação da figura do patrão, em busca de uma igualdade política.

Todavia, o autor vai apontar que a igualdade é ilusória. O termo política seria um derivado de *pólis*, trazendo a perspectiva de um grupo de

7 Guillierme Chervenski Figueira, “Povos indígenas e a pandemia Covid-19 no Brasil: um genocídio anunciado”, *Ipê Roxo* 2, n.º 1 (2020), <https://periodicosonline.uems.br/index.php/iperoxo/article/view/5466>.

8 Francisco de Moura Pinheiro, “A invenção da florestania: a participação da mídia acreana na construção de um novo discurso ideológico” (Tese de doutorado, São Paulo, Pontifícia Universidade Católica, 2013), 22, https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_d8120b2a13d-46381657572fdbaf0f0ce3.

iguais, no qual a cultura é reivindicada. Krenak traz sua reflexão para o termo *selvagem* e sua relação com a natureza enquanto contraponto, pois aponta que a igualdade também pode ser opressora. Desta forma, nos apresenta o conceito de *alianças afetivas* “que pressupõe afetos entre mundos não iguais. Esse movimento não reclama por igualdade, ao contrário, reconhece uma intrínseca alteridade em cada pessoa, em cada ser, introduz uma desigualdade radical diante da qual a gente se obriga a uma pausa antes de entrar: tem que tirar as sandálias, não se pode entrar calçado.”⁹

Defendendo uma descentralização do humano, mas compreendendo que outros afetos são possíveis e que sem essas conexões não criamos ligação com a terra e os outros seres que habitam o planeta, permitindo que adoeçam em busca do lucro, Krenak intercede a favor de uma reinterpretção da democracia, alertando que, assim como a liberdade e a integridade de um povo, ela está sempre sujeita a ataques.

O ano de 2020 é apontado pelo autor como um marco para a negação identitária do povo brasileiro, quando os símbolos da nação são apropriados por grupos autoritários. Acrescenta-se que esse processo se inicia anos antes, com uma crescente polarização política desde 2016, quando ocorre o *impeachment* da presidente Dilma Rousseff, levando a quadros assustadores de violência, opressão, descaso com a vida e com as outras formas de existir (ainda estamos vivenciando os reflexos deste momento amedrontador, ligado em muito à colonialidade). Ao adotar a ideia de que os estados-nação são limitados, buscam uma identidade que muitas vezes é a do colonizador e não de seu povo, seria necessário oxigenar os espaços políticos, assim como nossos rios, para que possam continuar a cultivar a vida. Desta forma, o autor defende a opinião que um Estado plurinacional seria essencial.

O quinto e último capítulo, “O coração no ritmo da terra”, discute a importância da educação para o futuro. Entretanto, não é uma educação da perspectiva de que devemos moldar o ser, como se ele fosse uma casca vazia. Mas percebendo que práticas dos povos antigos das Américas compreendiam que se faz a produção da pessoa e não se mol-

9 Krenak, *Futuro ancestral*, 82.

da, entendendo que o ser é a essência de tudo e que, ao chegarmos no mundo, já somos. Sendo assim, tentar formar alguém para que possa ser útil – como fazemos em nossas sociedades, onde a educação é parte do sistema capitalista – é uma violência.

O autor defende que pelo sistema em que vivemos a infância é encurtada, há o estímulo da competitividade. Krenak menciona que, na antroposofia, os sete primeiros anos das pessoas são fundamentais e que nesse período eles deveriam ser livres para experienciar a vida, sem moldes. Posto que é nesse processo que fazem sua cartografia do mundo, reconhecendo os lugares e os seres, criando conexões que serão essenciais para que se entendam enquanto adultos.

Deveríamos entender e respeitar a presença dos outros seres e a própria Terra como organismo maior. O mundo como vivemos atualmente se alimenta da competitividade, retirando a autonomia dos seres desde que nascem. A experiência de educação indígena demonstra a investigação coletiva como parte do aprendizado e defende que a escola deveria ser um local para a troca geracional, onde respeita-se e aprende com os ancestrais. Segundo o autor, as crianças Krenak, querem ser antigas, pois valorizam aqueles que contam histórias, lhes ensinam sobre arte, medicina e sobre viver a vida, elas “aprendem a partilhar o lugar onde vivem e o que têm para comer. Têm o exemplo de uma vida em que o indivíduo conta menos que o coletivo. Esse é o mistério indígena, um legado que passa de geração para geração. O que as nossas crianças aprendem desde cedo é a colocar o coração no ritmo da terra”¹⁰.

Futuro ancestral alerta para problemas atuais, mas também reflete sobre mundos possíveis, oferecendo caminhos para a reconciliação com a natureza. Essas ações vão desde a compreensão de nossa ligação com a terra e os outros seres que a habitam até uma percepção de continuidade, em que aprendemos a escutar as novas gerações para que elas também tenham um futuro. Krenak nos desafia a repensar nossas práticas e a buscar um futuro que respeite a sabedoria ancestral, fundamental para garantir a sustentabilidade e a justiça social.

10 Krenak, *Futuro ancestral*, 117-118.

É interessante observar que, apesar da linguagem acessível, que remete a uma conversa informal, a obra é rica em referências a lugares, momentos históricos, figuras políticas e diferentes realidades que formam nossa sociedade. O Brasil é heterogêneo e beber de tantos exemplos enriquece e complexifica essa compreensão do mundo, o que o autor nos demonstra com o título: futuro é ancestral na medida em que, para o alcançarmos, precisamos nos reconectar com o mundo, com a terra, com a essência humana, da qual nos afastamos ao longo do processo tido como civilizatório.

Krenak também aborda o conceito de *bem-viver*, que os quéchuas chamam de *Sumak Kawsay* – benvivir –, que representa uma cosmovisão dos povos ameríndios, em especial os habitantes da cordilheira dos Andes, que está ligada ao equilíbrio, à sustentabilidade. O respeito aos seres é parte essencial para essa permanência, a imposição, competição e ânsia consumista nos afastam desse objetivo maior. Sendo assim, nos cabe retornar e entender que o sentido de partilhar é essencial para a vida. Desta forma, não há como discordar que o futuro, para poder existir, tem que ser ancestral.

BIBLIOGRAFIA

Banerjee, Subhabrata Bobby. “Necrocapitalism”. *Organization Studies* 29, n.º 12 (2008): 1541-1563.

Castro, Eduardo Viveiros de. “Os involuntários da pátria”. *ARACÊ – Direitos Humanos em Revista* 5 (2017): 187-195. <https://arace.emnuvens.com.br/arace/article/view/140>.

Figueira, Guillierme Chervenski. “Povos indígenas e a pandemia Covid-19 no Brasil: um genocídio anunciado”. *Ipê Roxo* 2, n.º 1 (2020): 95-110. <https://periodicosonline.uems.br/index.php/iperexo/article/view/5466>.

Gevehr, Daniel Luciano, e Franciele Berti. “Gentrificação: uma discussão conceitual”. *Revista Políticas Públicas & Cidades* 5, n.º 1 (2017): 85-107. <https://journalppc.com/RPPC/article/view/182>.

Haraway, Donna. “Antropoceno, Capitaloceno, Plantationoceno, Chthuluceno: fazendo parentes”. *ClimaCom Cultura Científica* 3, n.º 5 (2016): 139-146. https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4374761/mod_resource/content/0/HARAWAY_Antropoceno_capitaloceno_plantationoceno_chthuluceno_Fazendo_parentes.pdf.

Krenak, Ailton. *Futuro ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

Pinheiro, Francisco de Moura. “A invenção da florestania: a participação da mídia acreana na construção de um novo discurso ideológico”. Tese de doutorado, Pontifícia Universidade Católica, 2013. https://bdt.d.ibict.br/vufind/Record/PUC_SP-1_d8120b2a13d46381657572fdb0f0ce3.

Santos, Antônio Bispo dos. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/PISEAGRAMA, 2023.

Referência para citação:

Medeiros, Helena Thomassim. “Recensão a *Futuro ancestral*, de Ailton Krenak”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 375-383. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.37626>.

Davi Kopenawa y Bruce Albert

A queda do céu


São Paulo: Companhia das Letras, 2015, 768 pp.

**Contra-historia yanomami: una mirada decolonial
en *La caída del cielo*, de Davi Kopenawa
y Bruce Albert**

Eliana Delgado González
y João Victor Oliveira de Oliveira*

El presente texto es un intento por reseñar el libro *La caída del cielo. Palabras de un chamán yanomami*, de Davi Kopenawa, chamán y portavoz de los indígenas Yanomami de Brasil y Venezuela, y Bruce Albert, antropólogo francés, evidenciando el carácter decolonial de la propuesta narrativa de los autores en tanto que ejercicio de contra-historia, que busca revertir los términos del diálogo históricamente pobre, esporádico y fuertemente desigual entre los pueblos indígenas y el occidente, los que Kopenawa llama “blancos”.

“Yo, un yanomami, les doy a ustedes, los blancos, esta piel de imagen¹ que es mía”², son las palabras que usa Davi Kopenawa para iniciar

* Eliana Delgado González (eldelgado@gmail.com).  <https://orcid.org/0009-0009-3350-3783>. Universidade Federal de Pelotas, Rua Almirante Barroso, 1202 Campus II - Sala 312, 96010-280 Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil; João Victor Oliveira de Oliveira (victoroliveira187@gmail.com). Universidade Federal de Pelotas. Receção da recensão original: 15-11-2024. Receção da versão revista: 18-11-2024. Aceitação: 20-11-2024.

1 Según Bruce Albert (2010), los yanomami denominan las páginas escritas y, de modo general, los contenidos impresos (revistas, libros y periódicos) como “pieles de imágenes”.

2 Davi Kopenawa y Bruce Albert, *A queda do céu* (São Paulo: Companhia das Letras, 2015), 66.

su relato. Un relato autobiográfico y etnográfico que tensiona la construcción narrativa e histórica y establece una relación dialéctica entre el yo (blanco) y el otro (indígena). El texto no solo se reduce a la explicación del origen mítico y la dinámica indivisible del mundo de los yanomami sino, además, es un ejercicio por caracterizar los trazos monstruosos de la imposición civilizatoria occidental como un todo y advertir sobre un futuro fatídico para el planeta. Es, en otras palabras, una interpelación al nosotros de occidente, a partir de una descripción detallada sobre el estatuto especial ontológico y antropológico de los blancos que realiza Kopenawa como un enfrentamiento epistémico, en el que se insiste que “somos, al fin y al cabo, todos los mismos, una vez que la selva acabe y las entrañas de la tierra hayan sido completamente destruidas”³.

En un “tiempo especializado en crear ausencias: en el sentido de vivir en sociedad, del propio sentido de la experiencia de la vida”⁴, la narrativa de Kopenawa y Bruce aparece, al mismo tiempo, como relato de vida autoetnográfico y manifiesto cosmopolítico que invita a explorar la historia y el pensamiento de un chamán yanomami a lo largo de todo el texto. Desde el inicio de la narración, en “palabras dadas”, Kopenawa muestra su deseo de dar sus palabras para Albert, para que él “las lleve lejos, hasta los blancos”⁵; inclusive cuando los misioneros, encarnación y corporificación de occidente, “no paran de decir que [dichas palabras] son mentira”⁶.

“La caída del cielo” es, entonces, en muchos sentidos, el relato de un chamán que desmitifica teorías históricas y antropológicas basadas en esquemas y cuadros explicativos eurocéntricos. En palabras de Viveiros de Castro, el texto es el resultado de la “invención de una narrativa etnográfica al mismo tiempo poética y filosófica, crítica y reflexiva”⁷.

En el primer capítulo, titulado “Devenir otro”, Kopenawa describe minuciosamente las bases epistemológicas que sustentan la cultura de

3 Eduardo Viveiros de Castro, “Prefácio”, En *A queda do céu*, 15.

4 Ailton Krenak, *Ideias para adiar o fim do mundo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2019), 13, <https://cpdel.ifcs.ufrj.br/wp-content/uploads/2020/10/Ailton-Krenak-Ideias-para-adiar-o-fim-do-mundo.pdf>.

5 Kopenawa y Albert, *A queda do céu*, 63.

6 Kopenawa y Albert, *A queda do céu*, 64.

7 Castro, “Prefácio”, 12.

su pueblo. Tal descripción abre paso para el relato de Albert, quien se da a la tarea de explicar el origen mítico y la dinámica indivisible del mundo de los yanomami. El “devenir otro” es un concepto fundamental para comprender la cosmovisión yanomami, ya que se refiere a la capacidad chamánica de convertirse en otro, bien sea en otro ser o entidad: como un espíritu, un animal o una entidad cósmica. Y en esta capacidad de ser y estar en constante fluidez residen los principios de una relación de conexión constante con el todo. Es allí, en esa conexión constante otorgada por la capacidad de “devenir otro”, desde donde se entiende que para los yanomami una verdadera cultura y una tecnología eficaz consisten en el establecimiento de la relación atenta y cuidadosa con la naturaleza mística de las cosas.

Durante el primer capítulo, Kopenawa da cuenta de su infancia a orillas del río Toototobi, de su vida en comunidad y de la concepción cosmológica que estructura la vida social de los yanomami desde un planteamiento de “ecología”, entendiendo el mundo, la naturaleza y las comunidades como elementos que hacen parte de lo que Viveiros de Castro denominó teoría-praxis del lugar. En este sentido, el mundo es vivido y entendido en una perspectiva del “aquí” en el centro de la ecología del corazón indígena de aquella vasta y limitada tierra; y no como una esfera abstracta, un globo visto desde afuera, cercado y dividido por Estados y concepciones antropocéntricas y coloniales bajo emblemas occidentales como: soberanía, sistema internacional, nacionalidades, geopolítica, etc.

Kopenawa cuenta también su primer contacto con los misioneros blancos y lo que esto significó en términos culturales, religiosos y sociales transformando y afectando profundamente el desarrollo cultural propio del pueblo yanomami. Lo anterior puede ser evidenciado a través de la explicación del origen del nombre de Kopenawa: él relata que una vez que llegaron los blancos a su comunidad, estos querían bautizarlo con el nombre de “Yosi”; nombre rechazado por Kopenawa porque, según él, “sonaba como el nombre de Yoasi, el nombre del hermano mal-

vado de Omama”⁸. Posteriormente, el chamán señala que antes de que sus parientes le pusieran un apodo, como era costumbre entre la cultura yanomami, los blancos le bautizaron como “Davi”, de ahí la composición de Davi (elegido por los blancos) Kopenawa (elegido por el propio autor, cuyo significado es “avispón”, debido a que refleja su espíritu combativo, tenacidad y coraje). Así, desde la concepción misma del nombre del autor es posible identificar a lo largo del texto la permanente tensión en la composición dialéctica entre el yo-blanco y el otro-yanomami o, en otras palabras, los rasgos permanentes e intrínsecos que marcan, hasta hoy, el choque cultural entre occidente y las alteridades radicales. En este sentido, es posible evidenciar que la identidad yanomami de Davi se construye a partir de una síntesis dialéctica entre ser blanco y ser no blanco, tal como se evidencia en el siguiente fragmento:

¿Por qué no imitar a los blancos y volverme uno de ellos? Yo solo quería una cosa, parecer uno de ellos. Por eso los observaba todo el tiempo en silencio, con mucha atención. Quería asimilar todo lo que ellos hacían. [...] Sin embargo, entendí que imitar las palabras de Teosi [Dios] y de los blancos no sirve para nada. Es por eso que pienso que debemos seguir los rastros de nuestros antepasados, así como los blancos siguen los de ellos⁹.

El fragmento anterior da cuenta de la permanente división entre el ser/no ser blanco que crea una frontera indivisible entre occidente y el otro. En la misma línea, a lo largo del segundo capítulo, titulado “Humo metálico”, Kopenawa logra de forma fantástica, inclusive cómica y satírica, caracterizar el estatuto ontológico del “blanco”, su configuración como sujeto, su materialidad y sus parámetros de racionamiento. Para Kopenawa, ser blanco significa ser de “Teosi”, o sea, creer en el Dios católico, el mismo que es hombre, blanco y con rasgos europeos al que

8 Omama es una de las deidades de la mitología Yanomami. Kopenawa y Albert, *A queda do céu*, 70.

9 Kopenawa y Albert, *A queda do céu*, 283.

ningún yanomami ha visto, ni escuchado, ni sentido; usar papel viejo, llamado dinero, para intercambiar mercancías vacías; esconder el cuerpo detrás de tejidos cada vez más caros; pasar la mayor parte del tiempo con tristeza y rabia, sabiendo hoy que la ansiedad y la depresión son las enfermedades mentales más frecuentes en lo que Grippaldi¹⁰ llamó la modernidad tardía; y sobre todo, carecer de sabiduría y tener la cabeza llena de olvido, olvido de quiénes son y de dónde vienen.

Kopenawa confiesa, abiertamente, que en algún momento de su vida deseó “volverse blanco”. Sin embargo, afirma que “la voluntad de volverse blanco fue desapareciendo lentamente de mi cabeza [...]. Hoy comprendo que ellos [los blancos] destruyen la selva y nos maltratan solamente porque somos diferentes”¹¹. Así, Viveiros de Castro afirma que:

Los blancos, al final, son enemigos. Representantes de un pueblo bárbaro y exótico, incapaz de comprender la selva y de percibir que la máquina del mundo es un ser vivo, un super organismo constantemente renovado por la actividad de vigilancia, de sus guardianes invisibles y sus espíritus que son razón y causa suficiente de aquello que llamamos naturaleza¹².

Finalmente, a lo largo del tercer capítulo, cuyo título es homónimo al nombre de la obra, Kopenawa coloca sobre la mesa sus reflexiones acerca del potencial destino fatídico del planeta. Es de destacar que, “La caída del cielo” hace alusión al mito del fin de la primera humanidad que los yanomami consideran que acontecerá nuevamente de cara al acelerado paso de los proyectos y acciones enmarcadas en el discurso mortífero de “desarrollo”, legitimando la extracción minera y la contaminación a gran escala, lo que ha desencadenado diversos e inten-

10 Esteban Grippaldi, “Patologizados, fatigados y perdidos: interpretaciones sociológicas del crecimiento de las depresiones en la modernidad tardía”, *Civitas – Revista de Ciências Sociais* 21, n.º 1 (2021): 84-93, <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2021.1.39002>.

11 Kopenawa y Albert, *A queda do céu*, 289.

12 Castro, “Prefácio”, 13.

sos conflictos ambientales y sociales que afectan considerablemente los pueblos indígenas de la Amazonia brasileña, venezolana y colombiana.

En este sentido, el libro carga consigo la memoria de las múltiples y constantes tragedias que han abatido, y continúan abatiendo, el bioma amazónico, y los pueblos y comunidades que en él residen, desde el encuentro con occidente: en un primer momento por la conquista, después por el auge de la cauchería, posteriormente por proyectos de expansión nacional y expansión de la frontera agrícola, y, más recientemente, con proyectos de minería, explotación y deforestación de la selva. Frente a lo anterior, el relato de Kopenawa invita al cuestionamiento de la percepción del mundo y de las ideas de desarrollo creadas por los blancos a la luz de un análisis minucioso desde una alteridad radical sistemáticamente silenciada. Parece entonces que nuestro tiempo actual está mediado desde un ejercicio de necropolítica, término acuñado por Achille Mbembe¹³, para describir la forma en la que occidente ha hecho uso del poder social, político y económico para dictar cómo algunas personas pueden vivir y cómo algunas deben morir.

Así pues, parece relevante considerar la propuesta narrativa de Kopenawa y Albert desde la teoría decolonial y como un ejercicio de contra-historia. Es de destacar que la teoría decolonial, propuesta por autores como Aníbal Quijano, busca cuestionar la hegemonía de occidente en el contexto de la globalización en su pensamiento y praxis política, económica, social, cultural, identitaria y epistémica¹⁴. Quijano plantea que “la colonialidad del poder, instaurada desde la colonización del continente americano, es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista”¹⁵. De esta forma, el poder es ostentado y reafirmado desde la imposición de la clasifica-

13 Achille Mbembe, “Necropolitics”, *Public Culture* 15, n.º 1 (2003): 11-40, <https://mirror.explodie.org/Public%20Culture-2003-Mbembe-11-40.pdf>.

14 Laura Mota y Eduardo Sandoval, “La falacia del desarrollo sustentable, un análisis desde la teoría decolonial”, *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales* 4, n.º 6 (2016): 89-104, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6571579>.

15 Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, *Contextualizaciones latinoamericanas* 3, n.º 5 (2011): 1-33, <https://contexlatin.cucsh.udg.mx/index.php/CL/article/view/2836/7460>.

ción racial, étnica y de género como piedra angular de dicho patrón de poder, y que opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y de la vida social. En este sentido, la colonialidad del poder resulta en un permanente ejercicio de violencia epistémica y ontológica que niega el lugar de los subalternizados, siendo estos los pueblos indígenas, las comunidades negras, las mujeres, etc. quienes ocupan las posiciones más inferiorizadas en la escala de clasificación social, que es justamente lo que denuncia Kopenawa a lo largo del texto.

Frente a esto, autores como Boaventura Sousa Santos¹⁶ proponen el uso del concepto “epistemologías del Sur” para dar cuenta de las diversas formas de construir conocimiento no solo en América Latina, sino también en África y en Asia. Estas variadas epistemologías se proponen cuestionar las categorías y conceptos del pensamiento occidental que naturalizan la colonialidad, para generar respuestas y resistencias a la colonialidad en medio de lo que Viveiros de Castro denominó “capitalismo post industrial y vibrante”.

Es desde allí, desde una perspectiva decolonial, que cobra especial sentido considerar el uso político de la historia y de la memoria de aquellos subalternizados que el poder colonial ha silenciado. Arroyave¹⁷ afirma que la memoria debe ser entendida como un instrumento de saber-poder que tiene una función social dentro de un campo de disputa política en el que se pone en tensión la representación de los sujetos a través de narrativas sobre el pasado. Además, el abordaje de la memoria en un sentido social debe ser, ante todo, ético y político, lo que implica un posicionamiento crítico sobre el presente, buscando siempre su constante transformación.

Así, aparece la necesidad de generar estrategias de poder a las que puedan recurrir los “otros”, los silenciados, para hacer frente a la violencia

16 Boaventura Sousa Santos, *Una epistemología del sur: la reinvencción de conocimiento y la emancipación social* (México: Siglo XXI editores, 2009), <https://secat.unicen.edu.ar/wp-content/uploads/2020/03/BONAVENTURA-SOUSA-EPISTEMOLOIGIA-DEL-SUR.pdf>.

17 Juan Arroyave, “Memoria de los combates, combates de la memoria”, *Katharsis: Revista de Ciencias Sociales* 7 (2009): 63-84, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5527384>.

ontológica que ha caracterizado históricamente su narración y emergencia como sujetos. Saidiya Hartman¹⁸ plantea el concepto de contra-historia para abordar posibilidades de narraciones que pongan en tensión las relaciones de poder inscritas en la disputa por la reconstrucción del pasado. Para Hartman, la violencia inscrita en la historia afirma las condiciones que dictan el silencio de los y las oprimidas, la historia misma reposa sobre violencias fundadoras que crean sujetos y objetos del poder.

La contra-historia que vemos a lo largo del texto de Kopenawa y Albert podría ser leída como una práctica libertaria ejercida a través de la representación y narración de la vida de esa alteridad que ha sido históricamente silenciada por occidente. Narrar una contra-historia no solo significa saldar la deuda histórica que se tiene con las y los subalternizados. Significa también poner en tensión la escritura de una historia del presente (entendiendo la memoria como un juego relacional entre el pasado, presente y futuro), en la lucha por visitar otras voces y otras experiencias. Lo que, con gran calidad, consiguió hacer Bruce Albert en su papel no como aquel antropólogo blanco salvador, sino como mediador entre aquella frontera interpuesta por occidente frente a ese otro cuyo lugar siempre fue negado, para elaborar una reconstrucción de pasados colectivos que hagan justicia al deber de la memoria.

Finalmente, se hace necesario reforzar la existencia de narrativas orales y de otras formas de relato que den cuenta de la exposición de esos otros mundos inciertos. Después de leer el relato de Kopenawa parece urgente e imperativo vislumbrar la posibilidad de relatos históricos ya no anclados en perspectivas etnocéntricas sino críticos y políticos de frente a una inminente caída del cielo causada por una política de muerte que ha caracterizado la historia de occidente.

Referência para citação:

Delgado González, Eliana, e João Victor Oliveira de Oliveira. “Contra-historia yanomami: una mirada decolonial en *La caída del cielo*, de Davi Kopenawa y Bruce Albert”. *Práticas da História, Journal on Theory, Historiography and Uses of the Past*, n.º 19 (2024): 385-392. <https://doi.org/10.48487/pdh.2024.n19.38963>.

18 Saidiya Hartman, “Vênus em dois atos”, *Revista Eco Pós* 23, n.º 3 (2020): 12-33, <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v23i3.27640>.