

Museu na cidade: um agente de mudança social e desenvolvimento?

Zita Rosane Possamai*

1 Museu, ecomuseu, museu comunitário

Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento foi a temática escolhida para marcar o Dia Internacional dos Museus, no ano de 2008. Bastante debatida naquele ano, no entanto, essa problemática longe de se esgotar, constitui-se em um dos grandes desafios para essas instituições no século XXI.

Os museus, historicamente, se configuraram como instituições educativas, sem fins lucrativos, voltadas à guarda, à pesquisa e à difusão dos bens culturais da humanidade. Inseridos nos movimentos reivindicatórios pela democratização da cultura, na década de 1960, os museus passaram por um processo de questionamento da sua forma tradicional, abrindo-se para uma perspectiva de reflexão sobre o seu lugar social (SUANO, 1986). É nesse contexto que surge a noção de *Ecomuseu*, neologismo criado com o objetivo de estabelecer, inicialmente, uma relação entre museu e meio ambiente, segundo Hugues de Varine. Nas suas palavras,

O Ecomuseu é uma instituição que administra, estuda, explora com fins científicos, educativos e, em geral, culturais, o patrimônio global de uma determinada comunidade, compreendendo a totalidade do ambiente natural e cultural dessa comunidade. (VARINE, 2000, p. 62)

Várias experiências localizadas em diferentes cantos do mundo - como os museus ao ar livre ou museus a céu aberto, inseridos no âmbito da gestão dos parques regionais franceses, levada a efeito por Georges Henri Rivière (BARBUY, 1995, p. 215) - podem ser consideradas os primeiros passos em direção aos ecomuseus. Entretanto, a experiência considerada pioneira e paradigmática de um *ecomuseu foi o projeto de um museu espalhado por toda a comunidade urbana de Le Creusot e Montceau-Les Mines* (VARINE, 2000, p. 65), instalado na França, no ano de 1971. Esse Ecomuseu surgia a partir de duas características principais: o patrimônio coletivo e comunitário substituía noção tradicional de coleção e a gestão do ecomuseu era compartilhada por um grupo de associações e de voluntários da própria comunidade.

Concomitantemente, os profissionais de museus latino-americanos reunidos na mesa redonda de Santiago do Chile, em 1972 (UNESCO, 1973), chegavam ao conceito de museu integral, cuja primeira aplicação teria sido a Casa Del Museo, sucursal do Museu Nacional de Antropologia do México.

Sem desejar, nos limites deste texto, discorrer sobre diversas experiências que antecederam a francesa ou a latino-americana, tentando inocuamente conceder a certidão de nascimento do ecomuseu a esta ou aquela iniciativa, considero mais produtivo localizar essas práticas num contexto de transformações vivido pelos museus e que resultaram na busca de novas formas que respondessem às indagações e problemas apresentados pela sociedade naquele momento, tais como os problemas urbanos, a preservação do meio ambiente, as drogas, a pobreza.

* Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Doutora em História.

Os museus tradicionais nunca mais foram os mesmos e um sem número de museus de novo tipo surgiram em diversas partes do mundo, ao longo da segunda metade do século XX. Ecomuseus na França, na Itália, em Portugal e no Canadá; museu integral na América Latina; museus comunitários, no México; museu de vizinhança, nos Estados Unidos; museus comunitários e ecomuseus no Brasil.

Independentemente da denominação que assumam, pode-se dizer que a multiplicidade destas práticas é tão variada quanto possibilita os patrimônios culturais e ambientais, as culturas locais e os contextos sociais, econômicos e políticos nos quais estes estão inseridos. No mesmo sentido, os desafios colocados por essa perspectiva apontam para problemas nunca antes imaginados no contexto dos museus. Nas palavras de Cuauhtémoc Camarena Ocampo e Teresa Morales Lersch,

El museo así se convierte en un instrumento para enfrentar el cambio. A través del museo la comunidad busca conservar La posesión de elementos de su patrimonio, por ejemplo El arqueológico, y de esta manera enfrentar el proceso de expropiación. Busca a La vez ofrecer un testimonio de los cambios que han habido, muchas veces a través de la representación de un pasado o de conocimientos tradicionales que son fuente de orgullo. Busca abrir un contacto con otras personas, instituciones y comunidades, a través de un espacio donde puede presentarse en sus propios términos. Busca valorar su propia experiencia, interpretarse a si misma, y así tener más elementos de juicio sobre los caminos que tiene hacia el futuro. Así, el museo se convierte en herramienta de desarrollo y de conservación dentro de la transformación. (OCAMPO; LERSCH, 2002, p. 132-133).

Nessa nova mirada, a relação museu e sociedade é um dos focos principais de questionamento e busca de alternativas ao modelo tradicional. O museu passa a ser assumido pelas comunidades locais enquanto agente do processo de mudança social, sobretudo naquelas realidades com problemas culturais e sociais específicos, como as comunidades indígenas e negras, os bairros pobres nas grandes cidades. Esses novos museus são criados com um horizonte de expectativas distinto daqueles tradicionais. Contribuem para a preservação dos patrimônios ambiental e cultural local, mas propõem-se a envolver diretamente as populações locais na gestão da memória coletiva e do seu *acervo de problemas* (CHAGAS, 2000, p. 13).

No contexto das grandes cidades, especialmente no caso brasileiro, os ecomuseus e museus comunitários emergem nas zonas periféricas, originadas a partir de processos de valorização de áreas consideradas nobres que acarretam, conseqüentemente, o afastamento das populações pobres para áreas distantes dos centros históricos ou das áreas de grandes investimentos turísticos. Surgem, assim, tentando responder aos problemas de desterritorialização de populações - processo de remoção das favelas do Rio de Janeiro e sua transferência para a Zona Oeste - Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro (PRIOSTI, 2000); ao estigma sofrido pelas populações que habitam os grandes complexos de favelas - Museu da Maré; a ausência de laços de pertencimento com o lugar, advinda da transitoriedade das populações urbanas - Museu Comunitário da Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre, entre outros.

Assim, essas práticas em museologia comunitária inauguram um olhar diferenciado em relação ao museu e seu lugar na sociedade. O leque de problemáticas levantado por esse aporte teórico e metodológico está apenas se esboçando, exigindo um esforço crítico por parte daqueles que têm os museus e os bens culturais como preocupação de análise. O que diferencia o patrimônio cultural no contexto dos ecomuseus e no contexto das coleções tradicionais? Até que ponto o tratamento dado aos acervos no ecomuseu diferencia-se daquele tradicionalmente consagrado nos museus? O que define o território de um ecomuseu? Enfim, são muitas as indagações a serem ainda elaboradas à luz das inúmeras práticas espalhadas pelo mundo.

Não se pode negar que essas inovações trouxeram novo alento ao museu, transformando-o em possibilidade criadora de novas relações entre as comunidades e seus patrimônios. Também é certo que o museu tradicional também mudou desde o advento das experiências dos ecomuseus e dos museus comunitários. E os museus tradicionais, como se colocam nesse novo contexto? Segue seu itinerário, tentando atender suas inúmeras demandas, sem deixar-se influenciar por esses museus de novo tipo ou procura abrir-se para as ideias que o tornem também ator do desenvolvimento, como é preconizado pelos ecomuseus? Proponho, neste texto, uma reflexão no sentido da abertura dos museus,

inseridos em seus contextos urbanos, para o desafio de se colocarem como promotores da transformação social, a partir do estabelecimento de um diálogo com a sociedade, seguindo três vieses: a escuta, a participação e a co-gestão.

2 O museu escuta

Muito já se falou sobre o caráter parcial dos museus, balizado seja pelas disciplinas científicas relacionadas aos bens culturais que investiga; seja pelo crivo ideológico que marca suas coleções. O museu historicamente constituiu-se em fala autorizada sobre o passado; fala construída por uma narrativa visual composta por imagens e objetos dispostos num dado cenário expositivo. O museu, dessa forma, escreve sobre o passado, prescrevendo o que pode ser considerado digno de ser visto e ser mostrado; elege; seleciona a partir de um olhar que dita normas e regras teórico-metodológicas de compreensão dos tempos pretéritos e da cultura. Nesse sentido, o que é produzido em seus espaços dever-se-ia chegar ao público, através de suas formas tradicionais de comunicação, a exposição, a ação educativa.

Conforme Marlene Suano, comparando museu e escola, esta última, seja privada ou pública, está sujeita a diretrizes nacionais da educação e tem um público cativo por vários anos, o que permite tornar a escola um espaço de embates e tensionamentos. O museu, ao contrário, é um espaço configurado no âmbito do lazer e da educação informal.

Em outras palavras, a comunidade, de forma geral, busca o museu em suas horas vagas e por não haver contato entre os que fazem e os que o usam, este fazer raramente é questionado. Assim, poucos determinam - e nem sempre por critérios explícitos - o que muitos vão consumir. O museu, portanto, tem a oportunidade de ser mais elitista e mais autoritário do que a escola e raríssimos são aqueles que deixam tal oportunidade escapar (SUANO, 1986, p. 58-59).

Na operação museal tradicional, o visitante constitui-se em agente passivo do processo de construção do conhecimento realizado pelo museu e seu corpo técnico (CURY, 2005). Os museus interativos do século XXI de alguma forma buscam romper com esse padrão do visitante passivo, possibilitando um grau de participação nas exposições, através dos recursos tecnológicos e de uma grande quantidade de configurações que permitem ao visitante interagir com o conteúdo que lhe é apresentado. No entanto, mesmo nesses casos, pouco se rompe com o papel de protagonista do museu como agente de produção e transmissão do conhecimento. O que se altera nas modernas exposições interativas e tecnológicas seria a forma de transmissão; busca-se estratégias mais didáticas e atrativas com a finalidade de alcançar os objetivos desejados, a aprendizagem.

Proponho aqui, ir além da fórmula institucionalizada, na qual de um lado o museu constitui-se em voz ativa e de outro o visitante é o receptáculo passivo do que é mostrado. Esse viés implica pensar o museu como agente de escuta da sociedade, mais especificamente, de seu público. Nesse sentido, o museu permite-se ouvir outras vozes que não a do seu corpo técnico, da sua direção, de seus mantenedores ou de seus patrocinadores.

Essa mudança de perspectiva da relação do museu com seu público provoca desconforto e mal-estar, pois traz para o interior da instituição problemas até então não imaginados. Selecionarei aqui três problemas mais amplos: a necessidade de estabelecimento de estratégias de escuta; a necessidade de definição dos sujeitos a serem ouvidos; o que escutar.

A partir da definição do museu como agente de escuta, é essencial a elaboração de estratégias que permitam ouvir o público. Essas estratégias podem ir desde a mais formal - uma pesquisa de público, por exemplo - até aquelas mais informais - como reuniões, conversas, assembléias, entre outras possibilidades.

A definição dos sujeitos a serem ouvidos levanta um aspecto bastante interessante para a prática dos museus. O museu está acostumado a dirigir-se a um público médio, homogêneo, destituído de gênero, cor, classe social, idade e, por que não dizer, é um público de mesma altura. Um processo de escuta implicará, necessariamente, na seleção das vozes a serem ouvidas, sob pena de ninguém ser ouvido, forçando a instituição a conhecer suas audiências e estabelecer prioridades em relação aos grupos sociais para os

quais deseja desenvolver suas estratégias de escuta. A vizinhança; o público escolar; os professores que participam das formações; um grupo de idosos; um grupo hostil ao museu. São inúmeras as possibilidades a serem criadas pela instituição, de acordo com as suas características, seu contexto social e cultural e suas necessidades.

Definidas as estratégias e os sujeitos da escuta, importa ainda pensar os assuntos e temas a serem postos em diálogo. O museu pode definir, anteriormente, aqueles pontos e temas que gostaria de ouvir a opinião de seus interlocutores ou pode, ainda, deixar a conversa em aberto para que os assuntos surjam naturalmente. Para que haja o máximo de confiança das pessoas que participam dessa escuta é sempre importante a instituição não alimentar falsas expectativas em relação ao próprio processo de escuta, pois isso pode gerar frustração àqueles que gostariam de ver seus desejos atendidos.

3 Para além da escuta: a participação

Por participação compreendo ultrapassar a escuta anteriormente mencionada, na qual a instituição promove as escutas, mas segue realizando seus projetos exclusivamente com seu corpo técnico, sem a interferência da sociedade. Aqui, importa criar canais de participação efetiva do público nos projetos desenvolvidos pelo museu. Escolhidos os grupos com os quais se deseja trabalhar - seja a vizinhança, os escolares, a população de um bairro, os idosos de um asilo - define-se as ações a serem realizadas com essas pessoas - um projeto educativo, uma exposição.

Projetos participativos não se constituem em novidades no mundo dos museus. Felizmente, é crescente a preocupação em trazer públicos específicos para o museu, envolvendo-os na elaboração de projetos em conjunto. Posso citar a experiência do *The Mexican Fine Arts Center Museum*, que costuma envolver os moradores do bairro chicano onde está localizado o museu, na cidade de Chicago, para a realização de exposições. Uma destas experiências foi a exposição sobre a Festa dos Mortos, celebração mais importante da cultura mexicana, na qual grupos de moradores do bairro responsabilizaram-se pela concepção e montagem de cada um dos altares de oferendas que compunham a exposição. O Art Institute, também localizado em Chicago, realizou a exposição *Telling images* (SOUZA, 1997), concebida a partir do olhar das crianças provenientes de diferentes culturas.

Ainda a título de exemplo, mencionarei uma experiência na qual estive diretamente envolvida e realizada com a participação de um grupo de religiosos do bairro Cidade Baixa, onde se localiza o Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo, nos anos 1990. Nessa proposta o corpo técnico do museu definiu que o trabalho seria desenvolvido a partir de uma problemática a ser selecionada do contexto cultural do bairro. O objetivo principal do trabalho era possibilitar uma maior aproximação entre o museu e o bairro e seus moradores. A partir de observações realizadas pela antropóloga da instituição, Maria de Fátima Mussi Monteiro, definiu-se que religiosidade era uma temática importante na cultura do bairro, por este conter diversos templos e espaços sagrados.

Definida a temática, selecionamos os grupos religiosos com os quais se trabalharia. A proposta seria a montagem de uma exposição intitulada *Religiosidades do Bairro Cidade Baixa*. Os participantes - líderes das diversas crenças identificadas - participaram da elaboração da exposição e da coleta de objetos que dela fariam parte. Com o desenrolar do projeto, o grupo executor considerou que a forma expositiva era limitadora para apresentação das práticas dos diversos credos. Para dar conta da riqueza da experiência do sagrado de cada grupo, optou-se pela realização de práticas, no período em que estivesse aberta a exposição, de modo que o visitante pudesse ter um contato maior com cada uma daquelas crenças. Além da experiência dos grupos, o museu propôs que uma antropóloga especialista em religiosidade abordasse o tema em uma palestra.

O resultado do projeto foi considerado extremamente satisfatório, vindo atender os objetivos desejados de aproximação da instituição com um dos seus públicos importantes, os moradores do bairro. O museu, por outro lado, democratizou o seu acesso, ao propiciar que diferentes culturas religiosas compartilhassem um espaço público consagrado ao conhecimento acadêmico, dando visibilidade a expressões oriundas da população local e que nem sempre têm liberdade para se expressar (como é o caso do batuque, forma peculiar de uma das vertentes das religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul).

4 O desafio da co-gestão

Finalmente, por co-gestão, entendo a formalização na administração da instituição de mecanismos que permitam o compartilhamento ininterrupto da sua gestão, nos mais diversos aspectos. Conselhos, comissões, associações de amigos são formas possíveis de efetivar essa prática. Já é corriqueira nos museus a troca estabelecida entre direções e corpo técnico e seus conselhos curadores ou comissões de acervos. No entanto, na maioria das vezes, esse segundo grupo é composto por *experts* nas áreas atinentes à especificidade dos acervos da instituição. De alguma forma, mesmo nessa configuração, essa prática demonstra certa abertura do museu para olhares externos aos seus muros.

Sem dispensar os grupos de especialistas - tão necessários à prática museológica - interessa tentar ultrapassar esse viés, abrindo a instituição para a participação de outros segmentos da população ou do público do museu. Nesse caso, aproveitar as associações nas quais a população se organiza é uma estratégia que pode ser profícua. Clube de mães, associações religiosas, associações de bairro, grupos ecológicos, grêmios estudantis, são apenas alguns exemplos. Uma alternativa interessante, ainda, pode ser a constituição setorizada de conselhos gestores. Por exemplo, no caso da ação educativa seria certamente muito produtivo para o museu poder contar com um grupo interlocutor permanente, composto por professores, gestores das escolas, secretarias de educação municipal e estadual, estudantes. Quantos equívocos poderiam ser evitados a partir de práticas como essas.

No entanto, sabe-se que a gestão compartilhada ou participativa constitui-se um desafio a mais para os museus. Se os conflitos no interior dos museus já estão presentes, nessa nova situação, certamente, poderão vir a multiplicarem-se. Todo trabalho em grupo é, necessariamente, um esforço de diálogo, no qual se aprende a ouvir e respeitar a fala do outro. Nesse caso específico, o interlocutor nem sempre será um especialista que domina as peculiaridades do saber-fazer museológico. Longe de ser um aspecto negativo, esse dado permite a deflagração de um processo pedagógico importante, pois o corpo técnico do museu aprende a ouvir os não-especialistas, pretensamente o público do museu, sobre o seu *métier*. Por outro lado, os interlocutores nem sempre podem estar cientes dos limites de ação de um museu, trazendo para o seu interior demandas alheias a sua competência. A troca de olhares tão díspares enriquecerá, certamente, a prática do museu.

Se é extremamente desafiador para o museu essa perspectiva, também torna o museu muito mais dinâmico e interessante, diminuindo a sua distância do público. Reserva a este um lugar especial, não apenas de receptor passivo de suas elaborações, mas co-autor de suas atividades e projetos.

No contexto das cidades - onde estão localizados a maioria dos museus brasileiros - essa perspectiva aponta, ainda, para a possibilidade de trazer para o interior do museu as problemáticas urbanas vividas por sua população. Em muitos contextos, os museus podem configurar-se em ilhas isoladas, onde o que se vê no seu interior quase nada diz sobre o *locus* onde o museu está inserido. Espaços congelados no tempo contrastam com uma cidade efervescente, dinâmica, rica em sua diversidade, pulsante em seus problemas e conflitos. Esses museus e seus edifícios históricos encerram uma perspectiva anacrônica do tempo, não contribuindo para refletir sobre as questões que de fato mobilizam as pessoas no seu cotidiano nas cidades. As questões ambientais; os conflitos inter-étnicos; o preconceito racial e a homofobia; o crescimento urbano desordenado; a expansão das favelas; o tráfico de drogas; as tribos urbanas. Enfim, são múltiplas as problemáticas urbanas e seu potencial para serem trazidas como temas de reflexão no interior dos museus.

Esses pressupostos consideram a democratização dos museus um imperativo no mundo contemporâneo globalizado das cidades, buscando transformá-los em processos dinâmicos através dos quais as comunidades possam ter um parceiro na busca pela resolução de seu acervo de problemas e pelo seu desenvolvimento cultural e social. ■

Referências

- BARBUY, Heloisa. A conformação dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. *Anais do Museu Paulista: N. Ser.*, São Paulo, v. 3, p. 209-236, jan./dez. 1995.
- CHAGAS, Mario. Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 2., 2000, Rio de Janeiro. *Caderno de textos e resumos*. Rio de Janeiro: NOPH/MINOM/ICOFOM LAM, 2000. p. 12-17.
- CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.
- OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena; LERSCH, Teresa Morales. Los museos comunitários como una estratégia de desarrollo y conservación. In: POSSAMAI, Zita Rosane; ORTIZ, Vitor. *Cidade e memória na globalização*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2002. p. 131-140.
- PRIOSTI, Odalice Miranda. Ecomuseu urbano e iniciativas comunitárias: autonomia, liberdade e cidadania na relação com o patrimônio. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 2., 2000, Rio de Janeiro. *Caderno de textos e resumos*. Rio de Janeiro: NOPH/MINOM/ICOFOM LAM, 2000. p. 67-72.
- SOUSA, Jean. L. *Telling images: stories in art*. Chicago: The Art Institute of Chicago, 1997.
- SUANO, Marlene. *O que é museu*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- UNESCO. Recommandations présentées à l'UNESCO par la Table ronde de Santiago du Chili., *Museum*, v. 25, n. 3, p. 200, 1973. [Luiz inclui essa referência em função da citação da autora. Será que é esse?]
- VARINE, Hugues de. O ecomuseu. *Ciências&Letras*, Porto Alegre, n. 27, p. 61-90, jan./jun. 2000.

Recebido em 09.08.2010

Aceito em 16.02.2011