

Cidade, patrimônio e favela no Rio de Janeiro

Leite, Leonardo Perdigão; Vasconcellos, Pedro Jorge Lo Duca

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Leite, L. P., & Vasconcellos, P. J. L. D. (2020). Cidade, patrimônio e favela no Rio de Janeiro. *Revista Maracanan*, 24, 518-543. <https://doi.org/10.12957/revmar.2020.47549>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-SA Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-SA Licence (Attribution-NonCommercial-ShareAlike). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0>

Cidade, patrimônio e favela no Rio de Janeiro

City, heritage and favela in Rio de Janeiro

Leonardo Perdigão Leite*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Pedro Jorge Lo Duca Vasconcelos**

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Recebido em: 26 dez. 2019.

Aprovado em: 13 abr. 2020.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro – FAPERJ, Brasil.

* Doutor e Mestre em Psicologia Social pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro; graduado em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e em Pedagogia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (leoperdigaoleite@yahoo.com.br)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7783-9045>
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5753307996665412>

** Pesquisador em estágio de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor e Mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; graduado em Museologia e em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. (pedromirok@yahoo.com.br)
ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8015-2543>
CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2895568919156965>

Resumo

O presente trabalho tem como foco, fundamentado nas problematizações teóricas de Michel de Certeau, discutir novas práticas museais e museológicas na cidade do Rio de Janeiro, a saber: o Museu de Favela Pavão-Pavãozinho Cantagalo; a Galeria Providência; e o Museu Nami. Também analisamos como essas novas iniciativas se pautam em visões não ortodoxas dos conceitos de patrimônio, memória e museu. Consideramos que a entrada de novos atores em cena com voz ativa sobre suas histórias e experiências cria novas relações de forças, modelos e iniciativas que, muitas vezes, escapam a modelos tradicionais já consagrados e contribuem para a dinâmica fluída da compreensão de patrimônio e memória. Além disso, percebe-se a vontade das favelas de se mostrarem como parte integrante da cidade, desafiando a lógica do senso comum. O estudo, pois, mescla pesquisas de campo realizadas nos três locais, com pressupostos teóricos da Museologia Social.

Palavras-chave: Patrimônio. Museus de Favela. Cidade. Rio de Janeiro.

Abstract

The present paper discuss the new museological and museum practices in the city of Rio de Janeiro, as follows: o Museu de Favela Cantagalo Pavão-Pavãozinho; a Galeria Providência; e o Museu Nami. For the theoretical foundation we use Michel de Certeau. We also analyse how this experiences are lined by non-orthodox theories of heritage, museums and memory. In this sense, we consider that the entry of new actors in the scene with an active voice about their stories and experiences creates new power dynamics, new models and new initiatives that sometimes escape traditional models already established and contribute to the fluid dynamics of heritage and memory. We also observe the will of the favelas to show themselves as a constituent part of the city. The paper merge empirical data and the theoretical work of Sociomuseology.

Keywords: Heritage. Favela Museums. City. Rio de Janeiro.

Introdução

O presente trabalho é um desdobramento de nossa pesquisa de doutorado. O foco é dado sobre as manifestações e organizações outrora marginalizadas na criação de museus na cidade do Rio de Janeiro. Por essa perspectiva, selecionamos três iniciativas que passaram a integrar circuitos turísticos na cidade, a saber: o Museu de Favela Pavão-Pavãozinho Cantagalo (MUF) localizado na Zona Sul; a Galeria Providência localizada no Morro da Providência no Centro da cidade; e o Museu Nami localizado na comunidade Tavares Bastos, no Catete, também Zona Sul.

Foram realizadas pesquisas de campo, com caráter etnográfico nos três espaços, além de conversas informais com moradores e integrantes dos museus entre os anos de 2017 e 2019. Neste sentido, não há entrevistas formais a serem apresentadas. Nossa intenção neste artigo é mostrar como essas iniciativas, que podem ser entendidas dentro da perspectiva da Museologia Social conforme desenvolvido por Chagas e Gouveia, trazem novos atores e novas discussões acerca dos sentidos dos patrimônios e dos espaços museais.¹

É preciso salientar que os três espaços possuem características próprias e foram pensados em momentos diferentes no contexto de reafirmação das favelas como territórios integrantes da cidade do Rio de Janeiro, que possuem muito a oferecer para os habitantes da metrópole. Uma característica que os une é a utilização do *graffiti* e técnicas de arte urbana na composição dos circuitos. Podemos considerar que se trata de um contexto contemporâneo, já que as três iniciativas se constituíram no século XXI, mais precisamente em 2008, 2013 e 2017.²

Mas qual a alteração nas discussões esses espaços culturais trazem? Acreditamos que a entrada de novos atores sociais cria novas relações de forças, modelos e iniciativas que, em muitos casos, escapam a modelos tradicionais, contribuindo com demandas que problematizam e ressignificam o que se entende por patrimônio, a memória e a história da cidade.

Nesse sentido, além da já citada Museologia Social, seguimos as ideias de Neves de que "patrimônio não é, pois, palavra fácil de ser 'privatizável'; ela é *grupal* e *reprodutora* por excelência".³ O antropólogo chega a essa ideia a partir da discussão de que existem definições dicionarizadas que relacionam a palavra patrimônio com uma faceta econômica de heranças e riquezas deixadas de um indivíduo para outro ou sua família, mas no que se referem a "riquezas" culturais, morais e intelectuais não é fácil ligá-la a apenas um indivíduo.

¹ CHAGAS, M.; GOUVEIA, I. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v. 27, p. 9-22, 2014. O uso do termo "museal" é referente ao museus, enquanto o uso do termo "museológico" se refere à Museologia.

² Assumimos a grafia estrangeira, *graffiti*, por ser a forma usada pelos grafiteiros da cidade do Rio. Trata-se do plural da palavra *grafito*, que significa inscrições feitas em superfície dura.

³ NEVES, L. F. B. *A construção do discurso científico: implicações sócio-culturais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 27.

Desta forma, a discussão que se tece a seguir acerca dos três equipamentos museais mencionados busca mostrar a confecção de patrimônios coletivos que emergem das relações comunitárias dos sujeitos e seus territórios. Para tanto, faz-se necessário estabelecer um breve panorama teórico e um percurso historiográfico da relação entre imagem e cidade, num plano geral, para então compreendermos como tais intervenções contemporâneas possibilitam outras leituras (não convencionais) acerca de múltiplas realidades sociais e apropriações do território vivido, com base no pensamento de Michel de Certeau.

A cidade como resistência: as intervenções urbanas e as leituras da história

Apresenta-se, a seguir, a relação entre intervenções urbanas dos grupos subalternizados, com suas formas de resistência materializadas nos museus de favela, com as estratégias dos saberes táticos formulados por Michel de Certeau. Este autor, inquietado pelas assertivas foucaultianas acerca da incontornável passividade e obediência dos mais vulneráveis aos mecanismos do poder na sociedade disciplinar, procura elaborar um pensamento que privilegia um processo de tensionamento entre as forças dominantes e dominadas na esfera social. As forças dominantes seriam os representantes do poder, aqueles que desejam manter o controle das instituições e dos corpos, um aparelho produtor de disciplinas, enquanto que as forças dominadas atuam por meio de "táticas" estratégicas, pelas frestas, margens, reinventando as normas do jogo numa guerra silenciosa, criando outros significados aos lugares.⁴ Desse modo, Certeau argumenta que:

Se é verdade que por toda a parte se estende e se precisa a rede da "vigilância", mais urgente ainda é descobrir como é que uma sociedade não se reduz a ela: que procedimentos populares (também "minúsculos" e cotidianos) jogam com os mecanismos da disciplina e não se conformam com ela a não ser para alterá-los; enfim, que "maneiras de fazer" formam a contrapartida, do lado dos consumidores (ou "dominados"?), dos processos mudos que organizam a ordenação sócio-política.⁵

Nesse sentido, o autor é um insistente crítico do esquema do panóptico foucaultiano em sua obra *Vigiar e Punir*, lançada em 1975, na medida em que, de acordo com Certeau, Foucault coloca uma situação de impossibilidade de combate no interior do campo disciplinado, assim estabelecendo uma falsa dicotomia entre o dentro (o poder disciplinador) e o fora (as estratégias de resistência). Na contramão desse pensamento, Certeau entende que

à uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra produção, qualificada de 'consumo': esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas

⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de Fazer I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

⁵ *Ibidem*, p. 41.

nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.⁶

Certeau, desse modo, insiste na possibilidade de as pessoas conseguirem contornar as dificuldades e encontrarem estratégias e práticas que lhes permitam afirmar-se e impor sua identidade. Ele acreditava que as práticas novas poderiam suprimir as lógicas funcionais limitadoras, cunhando inclusive o termo "antidisciplina", numa oposição às colocações de Michel Foucault acerca do poder disciplinador (biopolítica). O termo biopolítica, tal como designado por Michel Foucault em obras como *Microfísica do Poder* e *Nascimento da Política*, refere-se a formas de dominação sobre a vida em todos os seus aspectos, um mecanismo capaz de administrá-la fazendo com que produza forças e cresça alinhada ao projeto capitalista. Foucault argumenta que o projeto de disciplinarização dos corpos individuais - que acontece nas instituições de ensino, de segurança, de saúde, entre outros - é sucedido pelo projeto de gestão biopolítica da população, que cuida de questões como natalidade, longevidade, habitação, saúde pública, imigração. Isto é, a vida cooptada e domesticada pelo poder como objeto político.⁷ No entanto, ao poder sobre a vida existe sua resposta: a resistência ao biopoder. É sobre essas resistências inventivas e inovadoras, possibilitadoras de outras existências constituintes, que Certeau se debruça com mais atenção.

Sob a compacta e sufocante realidade de poderes e instituições, Certeau sempre discerne um movimento de microrresistência, que por sua vez funda formas de microliberdades, mobiliza recursos inesperados, ocultos nas pessoas comuns, e com isso eles deslocam as verdadeiras fronteiras da influência dos poderes sobre a multidão anônima.

A paisagem da cidade contemporânea, configurada pela fragmentação do social, é composta pelos artifícios de sobrevivência dos marginalizados, que aqui encontra na categoria "tática" desenvolvida por Certeau uma chave de compreensão para as práticas de criação e reinvenção do cotidiano por parte dos mais fracos, numa relação de forças inescapável entre o poder e os sujeitos. Mesmo num cenário de catastrofismo pela aparente perda antropológica que representa o desaparecimento das artes de fazer tradicionais, golpeada pelo processo de globalização e modernização urbana, Certeau insistia no fato de que as pessoas que perderam estas formas de arte contornam as dificuldades e encontram estratégias e práticas que lhes permitem reinventar sua identidade, ou seja, não se filiava à ideia de uma perda irreversível das "artes de fazer", pensando o espaço pelo viés antropológico, pela sua relação particular no mundo, sua dimensão existencial.

Para ele, é a atividade que traz qualificação ao espaço, sua importância somente é possível pela ação daqueles indivíduos e grupos que nele estão inseridos, colocando em cena suas práticas e experiências. Com isso, Certeau coloca a cultura como a base da urbanidade, na contramão da lógica geométrica e formalista dos arquitetos e urbanistas. Na visão do historiador François Dosse,

⁶ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano... Op. cit.*, p. 39.

⁷ FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

a cidade como lugar de desejo é também a abordagem de Certeau que valorizava nela o quadro de itinerários múltiplos. O espaço praticado para Certeau se encarnava no caminhar de seus habitantes. Ele estabeleceu uma distinção entre a cidade, que considerava como uma língua, um campo de possíveis, e o ato de caminhar que a atualizava e advinha de enunciações dos pedestres.⁸

A cidade concebida, planejada, projetada por arquitetos e urbanistas se transforma, então, nos passos de seus moradores, em cidade metafórica, carregada de uma rica polissemia de sentidos, percebendo diferenças onde outros enxergam obediência e uniformidade, na medida em que concentra sua atenção sobre os espaços minúsculos onde jogos de táticas silenciosas e sutis se insinuam na ordem imposta, ressaltando as mobilidades táticas dos indivíduos e grupos subalternizados. É assim que François Dosse afirmará que, para Certeau,

são os gestos, as práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano que constituem os verdadeiros arquivos urbanos. À cidade visível, as artes de "fazer com" acrescentam o que Calvino chamou de "cidades invisíveis", este imaginário da cidade que a torna credível: Morar é narrar. Fomentar ou restaurar esta narratividade é também uma tarefa de reabilitação. A cidade é o campo fechado de uma verdadeira guerra de narrativas, das quais cada um de nós é o portador de uma memória específica e cuja tessitura constitui a densidade histórica de cada cidade.⁹

No universo do fazer museológico, as experiências particulares aqui relatadas trazem a possibilidade de problematização do falso dilema que atinge o universo das artes e dos museus: o confronto entre o saber erudito (especializado e hegemônico) e o saber popular (leigo e subalternizado), além da relação emissor-receptor, que muda seu estatuto na contemporaneidade. Nessa esteira, colocam em cena os mecanismos de resistência dos grupos até este momento silenciados na esfera pública, por meio de suas práticas culturais, lutando e organizando seu espaço. Desse modo, procura-se entender como a intervenção urbana em territórios negligenciados pelo poder público podem ganhar novos significados e usos, aproximando assim a noção de "tática" formulada por Michel de Certeau com os projetos e ações de uma museologia social e crítica, questionadora de uma ideia de museu centrada no edifício monumental que comporta uma coleção, dando ênfase a uma concepção do patrimônio de uma comunidade, estabelecida num determinado território.

O Museu de Favela Cantagalo Pavão-Pavãozinho

O Museu de Favela Pavão-Pavãozinho Cantagalo (MUF) é uma organização não governamental fundada em 2008 no contexto do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) e do PAC Social que era voltado para o desenvolvimento das favelas no Rio de Janeiro.

⁸ DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura*, Uberlândia (SP), v. 15, n. 27, p. 85-96, jul.-dez. 2013, p.90.

⁹ *Ibidem*, p. 92.

As favelas se encontram nas encostas do maciço do Cantagalo, entre os bairros de Copacabana, Ipanema e Lagoa na Zona Sul da cidade do Rio de Janeiro.

O MUF segue uma tendência da museologia contemporânea ao investir na ideia de museu de território, museu comunitário e museu de percurso.¹⁰ O museu é constituído por uma base onde se encontram exposições de longa duração e exposições de curta duração e também conta com uma galeria a céu aberto, cujo percurso é composto por *graffiti* nas paredes das casas dos moradores, as chamadas *Casas-Tela*, com temáticas de rememoração das origens dos habitantes do local. O MUF foi uma das estratégias pensadas para fomentar o turismo na região.

É preciso salientar que o MUF foi criado no contexto do Plano Nacional de Museus, assinado em 2003 que tinha como objetivo:

Promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país.¹¹

O MUF se pauta nos princípios da Nova Museologia e da Museologia Social para sua atuação e gestão, feita por moradores da comunidade. Segundo o site da instituição:

Nesse primeiro museu territorial e vivo sobre memórias e patrimônio cultural de favela do mundo, o acervo são cerca de 20 mil moradores e seus modos de vida, narrativas de parte importante e desconhecida da própria história da cidade do Rio de Janeiro. A qualidade da visita ao Museu de Favela será tanto melhor quanto melhor for a qualidade de vida local. O MUF defende a dignidade das condições de vida local e luta contra a segregação social das favelas.¹²

A curadoria do projeto das *Casas-Tela* ficou a cargo do grafiteiro e morador do local Carlos Esquivel, conhecido como Acme e contou com trabalhos de diversos artistas da cidade como: Kajaman, Eco, Bobi, Tarm, Acme e outros. A grande questão de um museu comunitário é que ele seja pensado pelo e para os moradores em busca de um desenvolvimento econômico, social e cultural da comunidade onde o museu está instalado.

Essa ideia é desenvolvida por Chagas que traz como principal característica daquilo que denomina como Museologia Social a mudança na ideia de que os museus devem ser abertos para todos, para a ideia de que todos os grupos sociais podem se utilizar desta ferramenta em prol de suas narrativas, histórias e memórias. O museu passa a ser concebido por essa vertente como um instrumento, uma ferramenta utilizada para se chegar a determinados

¹⁰ Para mais informações sobre o processo de criação do MUF, cf.: RODRIGUES, Fernanda. *Registros de Memória em Arte Fugaz: o Graffiti das Casas-Telas do Museu de Favela (2010-2014)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

¹¹ BRASIL. Ministério da Cultura. *Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania*. Brasília: MINC, 2003, p. 8.

¹² Sobre o MUF. [s./d.]. Disponível em: <https://www.museufavela.org/sobre-o-muf/>. Acesso em: 16 jan. 2019.

objetivos, normalmente em prol do desenvolvimento comunitário, seja ele material ou imaterial.¹³

O principal atrativo do museu são duas experiências a céu aberto: o circuito das *Casas-Tela*; e o circuito eco trilha - Caminho do Alto. Como salientado anteriormente, o diferencial do MUF é que ele é organizado e tem como profissionais atuantes no museu os habitantes do local. Alguns líderes culturais lidam da gestão, enquanto os mediadores dos circuitos podem ser moradores.

O mediador cultural Sidney Silva, conhecido como Sidney Tartaruga, também um dos diretores do museu, ressalta que alguns visitantes não entram em contato com o museu para realizar as visitas e acabam se perdendo dentro da favela. Por isso, foram instaladas placas indicando o circuito das *Casas-Tela*. Em alguns casos como esses os moradores que não são diretamente ligados ao museu, como em quadros de funcionários, passam a fazer a mediação da visita.

O que nos interessa no caso do MUF são a instituição de novas práticas e projetos museológicos e museais na cidade do Rio de Janeiro que contrastam com a lógica da espetacularização que aconteceu com os museus da Praça Mauá, mais especificamente, o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio. Não é questão de exacerbar um modelo em detrimento de outro, mas reconhecer que novos atores emergem na cena cultural e museal, não mais apenas no sentido de serem incluídos pelos espaços tradicionais, mas também de serem produtores de seus próprios patrimônios, museus e discursos.

É preciso salientar que às vezes os percursos feitos pelos mediadores não são iguais, ou seja, cada visita ao museu é única. Quando se entra em contato com o museu para agendar a visita há a opção de fazer visitas normais e visitas técnicas, para as pessoas ligadas às áreas de museus, turismo e antropologia.

Tivemos dois mediadores em uma visita técnica realizada no Museu, a saber: Sidney Tartaruga e Carlos Acme. O interessante de se ter um dos idealizadores e curador do circuito das *Casas-Tela* presente na visita são as histórias e ideias por trás da confecção dos murais, as formas de negociação com os moradores e as discussões entre os artistas antes da realização dos painéis.

A denominação Casa-Tela parece ter vindo realmente da ideia do museu de artes tradicional, que possui quadros de pintores famosos. A tela seria a casa do morador, o artista valorizado, o grafiteiro. O circuito surgiu assim com o objetivo de preservar memórias da favela que poderiam se perder e divulgá-las para outras pessoas.¹⁴

Dois aspectos interessantes permeiam a confecção das *Casas-Tela* de acordo com Rodrigues. O primeiro diz respeito à mediação que é tecida para a pintura das casas que reúne os moradores, os artistas e os responsáveis pelo museu para definir temáticas e conteúdos. A autora ressalta que houve bastante dificuldade em obter autorização para a pintura das casas

¹³ CHAGAS, M. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MINC; IBRAM, 2009.

¹⁴ RODRIGUES, Fernanda. *Registros de Memória... Op. cit.*, p.97.

em um primeiro momento, visto que o museu, recém-criado, pedia que os moradores assinassem um termo de autorização de pintura. O problema era que à época algumas remoções estavam acontecendo por conta do PAC Social e muitos moradores não assinavam nenhum documento com medo de serem removidos. Apesar da desconfiança de parte dos moradores o projeto teve sequência e foi abraçado por diversos habitantes.

O segundo aspecto que suscitou certa discussão foi a da restauração dos painéis por conta da deterioração dos mesmos. A princípio a ideia de restauração de um *graffiti* soa um tanto estranha. Alguns grafiteiros como Carlos Bobi, Fernando Cazé e o próprio Acme exacerbam o caráter efêmero da arte de rua. Como então restaurar esses trabalhos? A restauração a que Acme se refere não tem o sentido tradicional da restauração em outros trabalhos de artes plásticas. A restauração dos *graffiti* do MUF consiste no apagamento dos trabalhos e a pintura de um novo painel com a mesma temática, sempre havendo diálogo entre os moradores e os artistas.

O circuito das *Casas-Tela* é dividido em quatro eixos temáticos que contam as histórias e as dificuldades dos moradores da favela: origem e história; lazer, cultura e convivência; dificuldades de sobrevivência; e pontos históricos. Segundo o site do museu:

O propósito dessas expressões artísticas é contar a saga, a memória, a história das favelas que compõem o território, desde os escravos fugidos que se acoitavam no Maciço do Cantagalo, passando pelas primeiras construções de barracos no início de 1907, até os dias de hoje, quando mais de 20 mil moradores desse museu territorial lutam contra a segregação social das favelas no contexto da cidade e a favor da sua inclusão funcional urbana e socioeconômica no contexto e na vida social dos bairros de Ipanema e Copacabana, destinos turísticos mundialmente famosos.¹⁵

O circuito das Casas-Tela constitui uma forma de novos atores culturais contarem as suas próprias histórias. Isto quer dizer que os indivíduos e grupos outrora marginalizados ou nas periferias, e as minorias, têm direito a sua voz e expõem suas *memórias subterrâneas*, que se opõem à memória oficial.

A fronteira entre o dizível e o indizível, o confessável e o inconfessável, separa, em nossos exemplos, uma memória coletiva subterrânea da sociedade civil dominada ou de grupos específicos, de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade majoritária ou o Estado desejam passar e impor.¹⁶

São essas memórias subterrâneas que nos importam na análise do circuito como possibilidades de construção identitária, agrupadora de pessoas que constituem os laços comunitários e das narrativas periféricas que podem contar, fornecendo novas histórias e visões de mundo que, normalmente, contrariam ou não compartilham das versões oficiais.

Podemos inferir que o processo de construção da memória no MUF é feito pelos diversos atores presentes no território e está em constante diálogo e reinterpretação. Os

¹⁵ Visitação Integrada. [s./d.]. Disponível em: <https://www.museudefavela.org/visitacao-integrada/>. Acesso em: 16 jan. 2019.

¹⁶ POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989, p. 8.

graffiti das Casas-Tela mostram a diversidade e multiplicidade de discursos outrora renegados e reafirmam a identidade territorial dos moradores da favela, que, compartilham e contam suas histórias e memórias através de equipamentos próprios.

Outra característica interessante dos *graffiti* das Casas-Tela é a presença de rimas na estrutura de cordéis, como forma de homenagear os moradores nordestinos da favela, presentes principalmente no lado do Pavão-Pavãozinho. Também é possível notar que em diversos painéis há a presença do galo e do pavão, salientando a união entre as três comunidades. O circuito também é bem dividido sendo: treze casas do lado do Cantagalo e quatorze do Pavão-Pavãozinho.¹⁷

Figura 1 – Mural da presença nordestina no MUF. Nota-se a presença do cordel à direita da imagem.



Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores, 2017. Foto de: Júlio Bizarria.

Dessa forma, as ações dos gestores e operadores do MUF geram efeitos na produção do espaço e constituem um modo próprio de mostrar os modos de vida na favela. É através dos modos de vida que coexistem e se performam na favela que o MUF foi capaz de inovar com a constituição de um museu de percurso. Portilho considera que o museu é um instrumento que "tem por objetivo, justamente, mobilizar a identificação dos habitantes do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo utilizando-se especialmente da memória".¹⁸

A autora reforça que a produção da memória coletiva é tecida em conjunto com os moradores e que a relação desses com o espaço da favela é de vital importância para o projeto no que se refere à valorização dos patrimônios da favela, sejam eles materiais ou imateriais. A partir da costura dessa memória coletiva, busca-se construir novas representações dessas

¹⁷ RODRIGUES, Fernanda. *Registros de Memória... Op. cit.*

¹⁸ PORTILHO, Aline. O Museu de Favela e a produção do espaço no Pavão-Pavãozinho e Cantagalo (Rio de Janeiro/RJ). *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v.31, n. 49, 2018, p. 93.

comunidades, que contraria parte do senso comum e grande mídia ao se distanciar das narrativas da violência e da ausência. Trata-se de celebrar a potência e os modos de existência dos moradores, suas positivities na construção de imagens próprias. Sobre isso, Rita de Cássia Santos, uma das diretoras do MUF afirma:

O Museu de Favela é uma experiência radical de celebração da vida, de comprovação de que na favela existe felicidade, existe vida, solidariedade e amizades verdadeiras, o contato direto e constante, o papo de beira de caminho, o churrasco na laje, a feijoada coletiva, a casa cheia de gente, a comida farta, tudo isso é reverenciado pelo Museu de Favela, tudo isso é nosso, é legítimo, é a cara da favela.¹⁹

A fala de Santos é também um dos motivos pelos quais o MUF não aborda em suas temáticas a presença do narcotráfico na favela e nem os desdobramentos dessas ações. Trata-se, portanto, de focar nas relações dos moradores com o espaço para valorizar o saber-fazer e as memórias em um "reconhecimento do processo social afirmativo de resistência, a identidade coletiva, a luta por cidadania, a busca pela valorização do território, a inclusão definitiva da favela no cenário da cidade do Rio de Janeiro".²⁰

Atualmente o MUF faz parte da Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro que conta com representantes de outros museus comunitários como o Museu da Maré, o Museu Vivo de São Bento, o Museu Sanfoka da Rocinha, o Museu do Horto, o Ecomuseu Nega Vilma, dentre outros.

A Galeria Providência

A Galeria Providência foi pensada no contexto de resistência às remoções realizadas no Morro da Providência que começaram em 2009 e se intensificaram nos anos seguintes devido às Olimpíadas do Rio de Janeiro no ano de 2016, parte do programa de modernização da Zona Portuária realizado pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Em 2017, o idealizador Hugo Oliveira, morador da Providência e produtor cultural, pensou na organização de uma galeria a céu aberto, fazendo das paredes das casas do morro os suportes para as obras. Foram confeccionados dez painéis de arte urbana no local, em maio de 2017. Outros dois eventos maiores ocorreram no espaço para a pintura de diferentes locais da favela. Um em junho de 2018 e outro em junho de 2019. Cada evento teve sua temática própria e contou com palestras, shows, conversas e oficinas, além da pintura dos *graffiti*.

A ideia do projeto é de movimentar o turismo no local, melhorar o comércio da região e compor, juntamente com a Praça Mauá, que ficou conhecida como Boulevard Olímpico, um circuito turístico de arte urbana no Centro da cidade. Hugo Oliveira foi um dos participantes do evento *MAR em debate: Galeria Providência*, realizado pelo Museu de Arte do Rio em 2017 e

¹⁹ SANTOS, Rita de Cássia. . Becos e vielas do Museu de Favela. *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v. 27, n.41, p. 329-332, 2014, p.334.

²⁰ *Ibidem*, p. 333.

na ocasião falou que além de fomentar o turismo da região a proposta se dava no sentido de fomentar a aproximação e o diálogo daqueles que moram na favela com aqueles que moram no asfalto.²¹

Outra fala que nos chama atenção é de que a Galeria Providência se trata de uma forma de afirmação da existência, de mostrar que a favela é parte componente das cidades e que deixa e têm marcas na/da/para a cidade. Através dessa iniciativa, também se tenta desfazer estereótipos da favela como o lugar da violência e da falta. Desta forma, há uma "requalificação recente da favela, que busca ser vista como *parte historicamente relevante da cidade*, assumindo uma visibilidade distinta daquela que a associa à violência".²²

Freire-Medeiros ressalta que o Movimento Internacional da Nova Museologia (Minom) desenvolvido ao longo dos anos 1990 teve influência na visão dos profissionais da memória e do patrimônio na construção dos museus brasileiros. "O Minom propunha que, de instituições a serviço da empresa colonialista, os museus deveriam transmutar-se em lugares nos quais diferentes grupos sociais tivessem expressão e em que fossem contempladas as responsabilidades educativas da forma mais democrática possível".²³ Essa requalificação do mundo dos museus acarretou nos anos seguintes em projetos de museus a céu aberto, dentre eles, o Museu a Céu Aberto do Morro da Providência, instituído pela prefeitura de César Maia.

A ideia da prefeitura de César Maia era fazer da favela um patrimônio da cidade o que foi feito de maneira vertical. Freire-Medeiros relata que o maior diferencial do Museu da Providência era o fato do poder público ser o promotor do turismo e não ONGs, moradores ou a iniciativa privada. Essa decisão mostra como ainda temos formas não dialógicas de se fazer políticas culturais e patrimoniais no século XXI e que este campo está sempre em movimento e permeado por disputas de poder sobre o direito à memória. Diz a autora:

Mas o que parece decisivo é que o projeto foi implementado "de cima pra baixo", sem que os moradores participassem realmente de sua elaboração. Houve uma pesquisa anterior à institucionalização do museu, em que se buscava averiguar a reação dos moradores à ideia, mas não houve, de fato, nenhum tipo de parceria sistemática com a população local.²⁴

Freire-Medeiros ressalta que a concepção de museus se transformou ao longo dos anos, mas que ainda existe a identificação desses espaços com a neutralidade política e científica. Segundo a autora: "Os museus eram tratados, em larga medida, como entidades neutras, acima das diferenças políticas, capazes de 'coleccionar, conservar e pesquisar' bens de relevância indisputável para 'educar e entreter' um cidadão genérico".²⁵ Esse panorama só se altera nos anos 1990, sob a influência do Movimento Internacional da Nova Museologia, que questionava dentre outros, o viés colonialista dos museus.

²¹ O seminário *MAR em debate: Galeria Providência* foi gravado em duas partes. *YouTube*. (Plataforma Eletrônica). Publicado em: 20 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DOSnbqaIXe4>. Acesso em: 09 jan. 2019.

²² FREIRE-MEDEIROS, B. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 38, p. 49-66, 2006, p. 52.

²³ *Ibidem*, p. 51.

²⁴ FREIRE-MEDEIROS, B. Favela como Patrimônio... *Op. cit.*, p. 54.

²⁵ *Ibidem*, p. 51.

É preciso salientar que essas correntes teóricas coexistem e que as ideias não seguem um processo histórico e linear de evolução. É possível identificar nos dias de hoje "museologias progressistas" e "museologias tradicionais". Mais uma vez, não se trata neste trabalho de ressaltar uma em relação da outra, mas de tecer discussões acerca de novas maneiras de se ver, conceituar e trabalhar com os patrimônios e as memórias. O projeto do Museu a Céu Aberto do Morro da Providência, o "oficial", da prefeitura perdeu força ao longo dos anos.

As idas realizadas ao Morro da Providência se deram em três ocasiões diferentes. A primeira, em 2017, com a divulgação da pintura dos painéis nas redes sociais. A segunda e a terceira em 2018, quando da pintura dos novos painéis e do projeto "Rolé dos Favelados", organizado por Cosme Felippsen, guia de turismo da Providência.

É preciso salientar que o Morro da Providência é considerado a primeira favela do Rio de Janeiro com 122 anos. Atualmente, possui cerca de cinco mil moradores. Posto isso, a vontade e ideia dos organizadores da Galeria Providência é contar a história da favela e as potencialidades que ela possui, contrariando as representações feitas pela grande mídia que, normalmente, só destaca a violência e a falta de serviços de urbanização nesses espaços.

A Galeria Providência é um projeto pensado pelos moradores da favela. É necessário que isso seja frisado em oposição ao já mencionado Museu a Céu Aberto do Morro da Providência. Podemos destacar outra iniciativa por parte dos moradores que em 2014 instituíram o Museu Comunitário da Providência, um museu virtual para compartilhar fatos históricos sobre a resistência dos moradores da primeira favela.

A Galeria Providência está atualmente localizada em três espaços da favela, uma pintada em 2017 na parte mais alta e as outras pintadas em 2018 e 2019 em partes mais baixas. A subida para a Galeria se faz por uma das entradas da favela, através da Rua Alexandre Mackenzie, próxima a área da Central do Brasil, e conta com uma grande escadaria com *graffiti*, colagens e estênceis nas casas dos dois lados da subida. Alguns trabalhos que chamam bastante atenção são os *graffiti* de Machado de Assis feito por Cazé e os trabalhos de Acme e Cabocla. Essa escadaria dá acesso a vias principais da favela, a ladeira do Barroso e a ladeira do Livramento.

A visita à Providência se distingue da visita ao MUF por algumas razões. A primeira é que a favela do centro da cidade é menor em tamanho e possui mais edificações históricas, como a Igreja do Livramento e a Igreja Nossa Senhora da Penha, uma das primeiras da cidade, e a casa de nascimento de Machado de Assis. Nesse sentido, o circuito da Galeria é menor. Porém, é possível notar *graffiti* de artistas renomados não só no cenário do Rio de Janeiro, como a dupla paulistana Os Gêmeos e a jovem artista Luna Buschinelli, além dos trabalhos de arte urbana do português Vhils que faz trabalhos impactantes ao esculpir rostos nas paredes.

Outro ponto de destaque na visita a favela é o espaço Casa Amarela, centro cultural feito através da parceria dos fotógrafos Maurício Hora e do francês JR. A fachada chama atenção pela instalação de tacos de madeira feita pelos artistas Takao Shiraishi e Dirby. A fachada ainda é composta por um *graffiti* da dupla paulistana Os Gêmeos.

A participação comunitária é notada ao longo do percurso. Diversos moradores agradecem a visita dos grupos e compartilham histórias e memórias que tem do lugar. Em determinado local do Largo do Cruzeiro, algumas senhoras contaram ao grupo que uma estrutura de ferro era usada para manter os escravos algemados ao chão.

Figura 2 – Graffiti de Acme em um dos acessos da Galeria Providência.



Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores, 2018. Foto de: Leonardo Perdigão.

São essas experiências, diálogos e trocas que ampliam a noção de patrimônio e memória. Podemos pensar em um espectro molar, institucional e um caráter molecular, de surpresas que aparecem no cotidiano. Se pensarmos com Deleuze e Guattari vemos que molar e molecular se cruzam, se tocam. Há uma constante troca entre esses polos não binários, apropriações, fugas, criação de novos modelos, novas possibilidades e virtualidades.²⁶ Não é questão de extinguir o tradicional, mas de ampliar as potencialidades do mundo, de multiplicar os modelos. E esses projetos, que tem cunho institucional, mas não estatal, ampliam as formas de enxergar o patrimônio.

O Museu Nami

O Museu Nami localizado na comunidade Tavares Bastos no Catete é um desdobramento do trabalho da ONG Nami criada pela grafiteira e artista plástica Panmela Castro também conhecida como Anarquia Boladona. A ONG tem como objetivo promover a conscientização das mulheres sobre seus direitos, dar assessoria jurídica a mulheres vítimas

²⁶ DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2*. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.

de abusos e formar novas grafiteiras, principalmente pelo projeto Afrografiteiras. O espaço foi inaugurado em 2013, data da instalação da sede no local.

A comunidade tem cerca de oito mil habitantes e diferentemente das duas favelas anteriores, a Tavares Bastos é conhecida por não ter a atuação do tráfico de drogas nem da milícia, o que garante maior tranquilidade para os moradores e para a circulação de visitantes. Assim como as duas iniciativas descritas acima o Museu Nami tem um caráter dinâmico. Os *graffiti* nas paredes são renovados sazonalmente, de acordo com os eventos organizados, pelos cursos de formação oferecidos pela ONG e pela iniciativa de outros grafiteiros que mostram interesse em compor o circuito do Museu.

Da mesma forma que o MUF, o Museu Nami possui uma base, local de funcionamento da Rede Nami que possui um acervo de telas produzidas pelas integrantes das diversas oficinas de formação e doações de outros artistas urbanos. O Museu Nami tem atuado em parceria com o Museu da República do Rio de Janeiro, no sentido de capacitar as funcionárias para a salvaguarda das telas, além de utilizar os espaços do Museu da República para realizar o curso de formação das afrografiteiras, em parte, por ser mais acessível, já que para chegar ao espaço da ONG é necessário subir uma grande ladeira, uma caminhada por volta de trinta minutos, ou pegar mais um transporte como as Kombis e moto-táxis presente na região.

Podemos destacar dentre os objetivos do Museu Nami o foco dado para as artistas femininas e artistas periféricos, fazendo com que existam diálogos para subverter a lógica "centro x periferia" e inserir artistas do gueto em circuitos de arte da Zona Sul.

Figura 3 – Graffiti de Marielle atacado e restaurado no Museu Nami. É possível notar as marcas da tinta prateada do ataque.



Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores, 2018. Foto de: Pedro Vasconcellos.

Recentemente o Museu sofreu ataques e depredações em suas obras. Dois estênceis feitos por Malala Yousafzai foram destruídos. Ambos representavam mulheres conhecidas no contexto brasileiro: Maria da Penha e Marielle Franco. Uma das visitas que fizemos ao Museu se deu no dia seguinte a divulgação da notícia pelo jornalista Ancelmo Gois.²⁷ O segundo ataque também foi feito sobre um *graffiti* em homenagem a Marielle, de autoria de Panmela Castro. Este último foi rapidamente restaurado pela grafiteira em uma ação mostrada ao vivo em sua página do *Instagram*. Os outros dois estênceis foram refeitos pela companheira de Marielle em um evento realizado em Janeiro. É possível marcar visitas entrando em contato com a ONG Nami. Nessa primeira visita não tivemos nenhuma mediadora por termos decidido ir subitamente.

Antes da chegada a base da Rede Nami, caminhamos cerca de trinta minutos de subida por uma ladeira. É possível notar ao longo do caminho que existem diversos pontos onde se faz notar técnicas de arte urbana e *graffiti*, tanto nos muros quanto nos postes. Essas obras são de diversas autoras e autores, mais conhecidos no cenário artístico do Rio de Janeiro ou iniciantes. Outra questão que nos chamou a atenção foi a presença de *pixações* em cima de alguns trabalhos, o que denota que há um campo de tensão entre essas práticas no local.²⁸

Quando se chega mais perto da base da ONG é possível notar uma continuidade dos *graffiti* nos muros. A lógica para a pintura segue a lógica do MUF e da Galeria Providência: é preciso pedir autorização para os moradores para evitar atritos entre as instituições e os habitantes do local. As iniciativas são pensadas em prol do desenvolvimento comunitário e segundo o site da instituição:

O Museu Nami propõe a ideia decolonial da arte urbana brasileira, subvertendo, reconstruindo e dando origem a outras formas de poder e conhecimento, fomentando a produção artística de grupos à margem da cena do grafite, principalmente carioca, e tendo como fim o desenvolvimento, a promoção e catalogação desta produção, a partir das criações realizadas em um circuito a céu aberto na comunidade da Tavares Bastos. Proporcionamos processos de curadoria participativa, co-criação, mapeamento, pesquisas, honrando com as nossas perspectivas, moldando uma nova forma de atuação em um museu vivo, que evolui com o seu público e mantém um acervo de pinturas em suportes convencionais criadas por estes artistas.²⁹

Desta forma, destacamos a ideia de um museu vivo, aberto a modificações, a interações, a diálogos e a trocas, além da ideia de que é possível constituir novas formas de poder e conhecimento. Através do *site* da Rede Nami também é possível agendar a pintura de murais no espaço ou doar obras para o acervo da instituição. Chagas e Pires consideram que:

O diálogo entre território, museu e sociedade aciona a possibilidade de uma museologia que, ancorada no social, critica e se aplica na transformação dos museus; compreende o território como espaço socialmente construído e que os

²⁷ GÓIS, Ancelmo. Grafite feito por Malala em homenagem a Marielle é vandalizado no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/grafite-feito-por-malala-em-homenagem-marielle-e-vandalizado-no-rio.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

²⁸ Optamos pela grafia do termo *pixação* com "x", devido à oposição feita a palavra dicionarizada com "ch". Além disso, o movimento da *pixação*, no Rio de Janeiro, é conhecido como *xarpi*, também com "x".

²⁹ Museu Nami. [s./d.]. Disponível em: <https://www.redenami.com/museunami>. Acesso em: 19 mar. 2019.

museus não são apenas representação da sociedade, são também projetos, sonhos e desejos de outro mundo, quiçá de um mundo melhor; sendo construções, eles também são construtores de realidades e de subjetividades individuais e coletivas. Os museus são (ou podem ser), aqui e agora, distopias, utopias e heterotopias.³⁰

A sazonalidade da confecção dos murais mostra uma dinâmica ativa que contém variação estilística e temática, além de diferentes autores periféricos que contam, através de sua arte, histórias e memórias que agora têm um lugar de proteção e acolhimento. Essa dinâmica, para nós, contribui para a ampliação dos modos de ver e conceituar o patrimônio ao permitir que diversos atores possam participar com suas experiências e subjetividades. O patrimônio desta forma, "é, na verdade, extremamente voraz e onipotente, e se rebela contra os sentidos únicos e contra proprietários exclusivos".³¹

É preciso salientar que grande parte dos murais que constituem o circuito do Museu Nami é feito por mulheres. A ONG desenvolve a ideia de que as possibilidades de homens e mulheres na sociedade devem ser iguais. O *graffiti* foi e ainda é composto majoritariamente por homens. A formação através da Rede Nami e a possibilidade de ter muros para criar livremente também traz a cena novas artistas. Através dessas três instituições e das experiências que elas proporcionam, faremos na próxima seção uma discussão sobre museu, patrimônio e cidade.

Museu, Patrimônio e Cidade

As três experiências descritas acima mostram que há uma necessidade, uma vontade dos diversos grupos de manter, contar e divulgar suas histórias e suas memórias que constituem patrimônios locais. Como vimos, apesar das diferenças, as três iniciativas buscam dar visibilidade a narrativas territoriais que não estão contempladas em grandes museus, no imaginário social ou nos veículos midiáticos. Os diálogos que são estabelecidos entre o morro e o asfalto partem da ação dos moradores e gestores dos espaços em prol do desenvolvimento comunitário. A partir delas, podemos pensar que o patrimônio "é um território unificador porque é imaginado como referência comum, como possibilidade de estabelecimento de identidade, como dimensão de pertencimento".³²

Apontamos que outras iniciativas utilizam o *graffiti* como instrumento da formação de identidades e memória, como nos casos do *Meeting of Favela* (MOF) na Vila Operária, na cidade de Duque de Caxias e a galeria Babilônia no Morro da Babilônia, zona sul do Rio de Janeiro.

A partir da experiência dos museus de favelas e dos museus comunitários Chagas, Studart e Storino desenvolvem a ideia de *cidadania museal* que "pode ser compreendida como

³⁰ CHAGAS, M.; PIRES, V. S. Território, museus e sociedade. In: CHAGAS, M.; PIRES, V. S. *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro; Brasília: UNIRIO; IBRAM, 2018, p. 290.

³¹ NEVES, L. F. B. *A construção do discurso... Op. cit.*, p. 27-28.

³² *Ibidem*, p. 32.

o exercício explícito do direito à memória, ao patrimônio, à coleção, ao museu e à vida; trata-se de um dispositivo de luta, de afirmação e de resistência das comunidades populares e tradicionais".³³

É através de práticas museais e museológicas locais que se formam patrimônios e museus que compõem narrativas e representações dos próprios grupos que são ativos, produtores de cultura, produtores de memórias. Certeau dizia que a "cidade-panorama", aquela pautada em construções verticais que possibilita a visão de todos os pontos da cidade, é conseguida ao custo das práticas cotidianas, que se tornam esquecidas e desconhecidas. Ademais, o autor salienta que a "cidade-panorama" é um simulacro teórico, uma ficção. Trata-se, portanto, de retornar às práticas cotidianas e à construção dos espaços por iniciativas do dia-a-dia, entrelaçando esses saberes e comportamentos diários com a produção do espaço.³⁴

A contraposição desta tipologia de cidade é aquela entendida pelo autor como "cidade habitada", que tem outras maneiras de fazer e levam em conta a experiência antropológica, poética e mítica na produção e relação cotidiana com o espaço. Quebra-se, através dessas maneiras de fazer, a possibilidade das totalizações sobre as cidades. Diz ele: "As redes dessas escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada de fragmentos de trajetórias e alterações de espaço: com relação às representações, ela parece cotidianamente indefinida, outra".³⁵

Podemos pensar que a instituição desses museus comunitários e populares são contrapontos aos projetos globais de grandes museus e da cidade como mercadoria, remetendo a cidade habitada de Certeau. Como já mencionamos, nos últimos anos foram criados na Zona Portuária do Rio de Janeiro o Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã, espaços cedidos às Organizações Sociais ligadas a Fundação Roberto Marinho e a Rede Globo de Televisão.

Desta forma, os dois museus da Praça Mauá estão sempre em voga na mídia televisiva que apoia as iniciativas do poder público de renovação da Zona Portuária do Rio, sem se importar muito com as remoções ou processos de especulação imobiliária pela qual esses espaços passaram. É preciso salientar que o município do Rio realocou cerca de cento e doze milhões de reais anteriormente destinados a processos de infraestrutura e saneamento no Morro do Pinto para a construção do Museu do Amanhã.³⁶

Pires e Chagas ressaltam que as duas gestões do prefeito Eduardo Paes (2009-2016) privilegiaram a receita das cidades neoliberais ao redor do mundo e por isso ignoraram quaisquer iniciativas pautadas em população e território, como, por exemplo, os pontos de cultura e de memória. Segundo os autores,

³³ CHAGAS, M; STUDART, D; STORINO, C. Apresentação. In: CHAGAS, M; STUDART, D; STORINO, C. (orgs). *Museus, biodiversidade e sustentabilidade ambiental*. Rio de Janeiro: Espirógrafo; Associação Brasileira de Museologia, 2014, p. 18-19.

³⁴ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano... Op. cit.*

³⁵ *Ibidem*, p. 171.

³⁶ REZENDE, Constança. Dinheiro de obra em favela foi para o Museu do Amanhã. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 abr. 2017. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,dinheiro-de-obra-em-favela-foi-para-museu-do-amanha,70001752056>. Acesso em: 19 mar. 2019.

Em seu lugar, optava-se por seguir a fórmula aberta pela implantação em Paris na década de 1970 do centro Georges Pompidou e consolidado em Bilbao na década de 1990 com a primeira franquía do norte-americano Guggenheim: centrar esforços no estabelecimento de grandes museus de arte — ou "globais", para nos referirmos melhor à realidade local — que não só possam virar marcos na paisagem como também, e principalmente, dar a sua contribuição para o rearranjo do território e a captura dos fluxos internacionais de capital e turismo, sobrevalorizando o entorno em que estão instalados para o mercado imobiliário.³⁷

O MUF, a Galeria Providência e o Museu Nami podem ser entendidos como espaços que contrariam esse modelo de museus espetáculo. O leitor pode objetar que esses museus também têm como um de seus objetivos, promover o turismo. Concordamos, mas há grandes diferenças desses territórios e os territórios das mega construções museais. Nos três exemplos citados, existe o respeito pela diversidade, respeito pelos moradores e participação ativa dos habitantes na constituição desses espaços.

Trata-se de reconhecer e acompanhar iniciativas que nos fazem pensar em uma "teoria das práticas cotidianas, do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade",³⁸ ou seja, de encontrar práticas e movimentos contraditórios que fogem ao poder panóptico e às tentativas de totalização, mostrando-se multiformes, resistentes, astuciosas, teimosas. Os três espaços aqui descritos são pautados pelo fazer das práticas cotidianas e apostam em outros modos de fazer e habitar a cidade para mostrar que as favelas são parte integrante delas mesmo sem a racionalização ou controle por parte dos gestores.

Uma das ideias presentes nos idealizadores e trabalhadores desses museus é de que o turismo pode ajudar a desenvolver a comunidade local ao invés de fomentar o processo de gentrificação que ocorre quando grandes museus se instalam em determinados espaços da cidade. Ademais, os atores desses três espaços são moradores dessas favelas, que ao contrário do que é exposto na mídia, querem salientar os aspectos culturais e as potencialidades da favela, contrariando o senso comum e o imaginário social que os consideram como lugares da falta e da violência.

Pires e Chagas seguem seu pensamento reforçando a ideia de que os museus comunitários e tantos outros projetos que contrariam o modelo da cidade-empresa são pautados especialmente pela luta. Seja a luta territorial, a luta pelo direito à cidade, pelo direito à memória, pelo direito à vida, pelo direito ao patrimônio. A museologia que se pauta pela luta é chamada pelos autores de museologia "social", "comunitária", "popular", "informal". Para eles, importa menos a nomenclatura do que o caráter pragmático, a ação, o que se faz com essa museologia.³⁹

Entendemos o termo "pragmático" pelo sentido desenvolvido por William James e David Lapoujade. Desta forma, o domínio da ação não se opõe ao campo da reflexão teórica. "Prática significa que consideramos a realidade, o pensamento, o conhecimento (também a ação)

³⁷ PIRES, V.S.; CHAGAS, M. Sociedade, museus e território. *Op. cit.*, p. 11.

³⁸ CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano...* *Op. cit.*, p. 174-175.

³⁹ PIRES, V.S.; CHAGAS, M. Sociedade, museus e território. *Op. cit.*

enquanto eles estão se produzindo".⁴⁰ Uma das máximas da filosofia de James é que não existem coisas feitas, mas coisas se fazendo.⁴¹ Neste sentido, a ideia de um museu vivo, aberto e mutável é parte constituinte desta filosofia.

Encontramos essa ideia no texto de Chagas e Pires que consideram que:

A museologia e os museus são antes de tudo inacabamentos. A museologia, a escrita e a leitura dos museus são devires, fazeres e saberes em processo. Os museus e a museologia são ou podem ser passagem de vida que atravessa o vivível no aqui e agora e o vivido num passado-presente qualquer.⁴²

Para Pires e Chagas há uma mudança no paradigma de estabelecimento dos museus. Enquanto os museus tradicionais se pautam no edifício, na coleção e no público, os "museus novos" são pautados pelo território, pelo patrimônio e pela população. Esse deslocamento dá foco à função social do museu e é um dos motes da Nova Museologia.

É preciso salientar que a criação deste novo paradigma não faz parte de uma sucessão linear e evolutiva de outro paradigma. Por isso, ainda existem instituições pautadas pelo tradicionalismo, pela ideia de que os museus são espaços neutros e de contemplação do belo e do histórico. Porém, há claramente novos focos e processos museais e museológicos em curso como os mostrados anteriormente. Nesse sentido, seguimos à pista de Freire-Medeiros que diz:

Mundo afora, museus a céu aberto, ecomuseus ou museus vivos são formas híbridas que mesclam características dos museus convencionais com espaços abertos, em que narrativas próprias aos museus interagem com a paisagem para construir representações do patrimônio geográfico e histórico de localidades específicas. Neste sentido, problematizam dicotomias que tradicionalmente deram norte às políticas de distinção (passado x presente; processo x produto; popular x erudito; público x privado) e ampliam o repertório de atribuição de valor no campo cultural.⁴³

A autora ressalta que não há o rompimento paradigmático, mas que há uma hibridização, uma espécie de mistura entre as formas tradicionais e as formas novas de se fazer, pensar e conceituar museus. Apesar de considerar essa discussão de extrema importância, não é nosso objetivo entrar nessa questão no presente texto.

Voltemos, então, a discussão entre museus, patrimônio e cidades. Bocayuva salienta que a cidade assume um caráter de espaço produtivo que combina formas de controle social, controle de informação e controle de redes. Desta forma, há uma necessidade de se demarcar fronteiras e muros materiais e simbólicos para permitir a maior potencialização das estratégias de controle. Uma dessas fronteiras simbólicas é a divisão entre o asfalto e a favela, sendo o primeiro o lugar do controle e da ação estatal e o segundo o lugar da falta, da violência e da ausência de regras.⁴⁴

⁴⁰ LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1 Edições, 2017, p.11.

⁴¹ JAMES, William. *Pragmatismo*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

⁴² CHAGAS, M.; PIRES, V. S. Território, museus e sociedade. *Op. cit.*, p. 292.

⁴³ MEDEIROS, B. F. Favela como Patrimônio... *Op. cit.*, p. 54.

⁴⁴ BOCAYUVA, P. C. C. Museologia e o fenômeno urbano: reflexividade e recombinação para pensar o novo ciclo social. In: CHAGAS, M.; PIRES, V. S. *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro; Brasília: UNIRIO; IBRAM, 2018.

Como dissemos anteriormente, os museus de favela tentam integrar os circuitos das cidades e alterar a ideia do senso comum acerca dos territórios que habitam. Neste sentido, Bocayuva aponta que os museus são instrumentos de disputa. A compressão das zonas periféricas e a ampliação das zonas de exclusão pelo modelo de metrópole global são enfrentadas por formas de luta que tentam reverter, inverter e até perverter a disputa de poder sobre a cidade.

A vontade desses espaços de integrar a cidade contraria um modelo visto em bairros das classes altas que cada vez mais erguem condomínios fechados que possuem uma enorme variedade de serviços para evitar o deslocamento pelas ruas da metrópole. A mídia tem um forte papel nesse processo por alardear os casos de violência urbana, algumas emissoras de forma sensacionalista.

Apesar desse panorama traçado pelo autor, existem práticas e linhas de fuga que contrariam a visão da megacidade neoliberal. E os museus são espaços que podem auxiliar nessa batalha seja para o lado da dominação, seja para a produção de novas narrativas.

A centralidade do museu como espaço de valorização de sistemas de objetos, referências, saberes e artes alavanca o capital simbólico das forças dominantes. O museu, tradicionalmente, apoia a construção do imaginário, da língua, da escrita e da soberania do Estado-nação, pela função política da memória e da força subjetiva da conservação. O museu se articula na modernidade como um conjunto de espaços e modos de conservação e de transmissão dos saberes reconhecidos, das novas tecnologias, e agora, é arrebatado pelos impulsos do turbilhão social e ambiental, histórico, geográfico, multicultural e tecnológico que se manifesta de maneira concentrada na forma urbana planetária do século XXI.⁴⁵

Podemos inferir que os museus são atravessados por diversas discussões contemporâneas e servem de instrumentos para a contestação ou manutenção do *status quo*. As três experiências descritas, dois museus e uma galeria a céu aberto, fazem-se instrumentos de contestação, de histórias, memórias e narrativas locais, periféricas, daqueles que tradicionalmente não tinham nem acesso aos espaços museais da cidade.

A museologia crítica rompe com o caráter estático e acompanha a *performance* e o movimento dos corpos, desconstruindo os lugares, ampliando o campo e o enfoque antropológico, introduzindo a complexidade e o caos na narrativa sobre os vetores da chamada economia criativa.⁴⁶

Nesse sentido, temos de um lado os modelos de museus globais, midiáticos, pautados pelo viés tradicionalista da museologia e do outro, práticas de resistência, de contranarrativas, de memórias locais e subterrâneas. Essas práticas vão exercer influências em como enxergamos o patrimônio. Por esse viés, Gonçalves discorre sobre os sentidos do patrimônio em uma perspectiva antropológica e em que medida a categoria está "presente em sistemas

⁴⁵ BOCAYUVA, P. C. C. Museologia e o fenômeno... *Op. cit.*, p. 53.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 61.

de pensamento não moderno ou tradicionais e quais os contornos semânticos que ela pode assumir em contextos históricos e culturais distintos".⁴⁷

O autor ressalta que a categoria patrimônio foi se complexificando ao longo do tempo, principalmente com o desenvolvimento da ideia de patrimônio imaterial e intangível, passando de construções de pedra e cal para diversos aspectos das formas de vida, como festas, religiões, hábitos, danças, culinária, dentre outros.

Porém, não se trata de enquadrar todas as manifestações humanas na categoria de patrimônio nem de musealizar todas as experiências culturais. O que é mais importante do que a identificação de estruturas espaciais, objetos e rituais é não naturalizar a categoria patrimônio nem impor lógicas e significados estranhos ao contexto dos nativos. "O que estou argumentando é que estamos diante de uma categoria de pensamento extremamente importante para a vida social e mental de qualquer coletividade humana".⁴⁸

Por esse referencial, o patrimônio não é apenas formado por bens materiais e imateriais, mas é uma categoria de pensamento que:

É usado não apenas para simbolizar, representar ou comunicar: é bom para agir. Essa categoria faz a mediação sensível entre seres humanos e divindades, entre mortos e vivos, entre passado e presente, entre o céu e a terra e entre outras oposições. Não existe apenas para representar ideias e valores abstratos e ser contemplado. O patrimônio, de certo modo, constrói, forma as pessoas.⁴⁹

Entendemos que a constituição de patrimônios e experiências museais nas favelas não têm apenas esse viés contemplativo e representativo. Mas constituem experiências que fomentam a ação, modos de vida, modos de existência e formas de pensar e apresentar modelos que diferem do viés tradicional seja das discussões museológicas, seja do modelo da cidade neoliberal. E esses espaços e experiências fazem isso ao mostrar que os museus são parte constituinte da cidade. Jeudy tece uma crítica no que tange a relação museus e cidade ao dizer que "o museu faz com que imaginemos que a cidade está ao lado, que se entregará a nós somente quando estivermos de novo fora desses locais consagrados às artes e à cultura".⁵⁰

A relação do MUF, da Galeria Providência e do Museu Nami é de querer integrar, constituir os circuitos citadinos. Aqui não há cisão entre a cidade e o museu. Não há a ideia do lugar de contemplação, do silêncio absoluto e do recolhimento a interioridade subjetiva. A subjetividade nesses espaços se faz no coletivo, no contato com o outro, com as histórias e memórias compartilhadas. Também se fazem mais sinestésicas. É preciso prestar atenção nos cheiros, nos sons, nas músicas e não apenas na apreciação dos murais. É todo um contexto de experiências que extrapola não só o viés tradicional, mas também a maneira tradicional de visitação de espaço museais.

⁴⁷ GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 25.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 26.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁰ JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005, p. 119.

Chagas e Storino desenvolvem a ideia de *fratrimônio* que se caracteriza por ser "uma herança criativa, produzida e partilhada aqui e agora, insubmissa aos dispositivos de captura acionados pela lógica mercantilista".⁵¹ A capacidade de criação, de instituição do novo é a principal característica deste tipo de patrimônio. Além disso, os autores consideram que o *fratrimônio* tem uma característica horizontal, ligado ao fraternal, o que pode ser visto nos três espaços aqui descritos.

Considerações Finais

A partir das ideias aqui expostas, consideramos que as experiências descritas - o Museu de Favela Pavão-Pavãozinho Cantagalo, a Galeria Providência e o Museu Nami - contribuem para a discussão de práticas patrimoniais, museais e museológicas no panorama nacional. As experiências são pautadas pela museologia social, comunitária, popular, informal ou progressista. Neste sentido, dão vida a práticas que destoam dos modelos tradicionais e trazem a luz novos atores e protagonistas para os debates patrimoniais. É importante que a instituição Museu na contemporaneidade mude seu foco e passe a ser um espaço de experiências relacionais, não mais procurando cristalizar verdades, fabricar leituras, mas favorecer diferentes possibilidades de interpretação e construção coletiva sobre a realidade, trazendo positividade aos enunciados subalternos por meio de suas estratégias de práticas culturais que se coloquem como microrresistências aos poderes e instituições dominantes, fazendo desses pontos de lutas sutis, como pensado por Michel de Certeau, visíveis espaços habitados.

De acordo com Pires e Chagas as propostas museológicas alternativas ampliam seu potencial transformador ao propor em suas lutas mais reconhecimento por outros modos de subjetivação e formas alternativas de cidadania do que pelo estabelecimento de identidades. Isso não quer dizer que se larga de mão a questão identitária, mas que essas pautas alastram seu foco de atuação e começam a produzir novas formas de vida e novos modos de existência. Dizem eles:

Assim, se, por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e à afirmação dos saberes locais frente aos processos homogeneizadores e globalizantes; por outro, assumir a volatilidade desse território pode implicar a construção de estratégias que favoreçam a troca, o intercâmbio e o fortalecimento político-cultural dos agentes museais envolvidos.⁵²

Desta forma, são projetos que lutam contra a homogeneidade dos processos globais de instituição de modelos museais e cidadãos que se parecem em conteúdo e forma. Essa luta também se faz no sentido de reafirmar as culturas locais, os saberes tradicionais, as histórias

⁵¹ CHAGAS, M; STORINO, C. Museu, Patrimônio e Cidade: camadas de sentido em Paraty. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 47, p. 71-90, 2014, p. 83.

⁵² PIRES, V.S.; CHAGAS, M. Sociedade, museus e território. *Op. cit.*, p.14.

e memórias subterrâneas, além de buscar alterações no senso comum e imaginário social acerca da visão das favelas.

Novas formas de habitar os territórios, de fazer museus e de viver em sociedade estão em processo. Novas práticas, poéticas e políticas contemporâneas estão colocadas em movimento. Já não há sentido em pensar uma museologia pura, limpa, incapaz de sujar as mãos e os pés, incapaz de viver, de afetar e de ser afetada; mas ainda assim, é preciso reconhecer que muitas outras práticas, mesmo sem sentido para nós e para outros indivíduos e coletivos, continuam se multiplicando. Em nosso entendimento, é indispensável valorizar a vida, defender o direito à diferença, investir na esperança como gesto potente, e não como "espera vã".⁵³

Consideramos, assim, que as experiências aqui tratadas constituem modos de produção do novo, de fazer museus, de conceituar o patrimônio e de habitar os territórios e as cidades. Esses modos devem ser pensados sempre em processo, sempre se fazendo, abertos às mudanças, aos desvios e à criação. "Criar novos corpos, individuais, amorosos, coletivos, políticos, mas também novos enunciados, fabulações e delírios, tal é a tarefa ao mesmo tempo estética, política e filosófica".⁵⁴

⁵³ CHAGAS, M.; PIRES, V.S. Território, museus e sociedade. *Op. cit.*, p. 288.

⁵⁴ LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 Edições, 2015, p. 305.

Referências

Fontes

Documentos Oficiais

BRASIL. Ministério da Cultura. *Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e Cidadania*. Brasília: MINC, 2003.

Publicações Online

GÓIS, Ancelmo. Grafite feito por Malala em homenagem a Marielle é vandalizado no Rio. *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 dez. 2018. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/grafite-feito-por-malala-em-homenagem-marielle-e-vandalizado-no-rio.html>. Acesso em: 18 dez. 2018.

Museu Nami. [s./d.]. Disponível em: <https://www.redenami.com/museunami>. Acesso em: 19 mar. 2019.

MAR em debate: Galeria Providência. [s./d.]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DOSnbqaIXe4>. Acesso em: 09 jan. 2019.

REZENDE, Constança. Dinheiro de obra em favela foi para o Museu do Amanhã. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 abr. 2017. Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/noticias/rio-de-janeiro,dinheiro-de-obra-em-favela-foi-para-museu-do-amanha,70001752056>. Acesso em: 19 mar. 2019.

Sobre o MUF. [s./d.]. Disponível em: <https://www.museudefavela.org/sobre-o-muf/>. Acesso em: 16 jan. 2019.

Visitação Integrada. [s./d.]. Disponível em: <https://www.museudefavela.org/visitacao-integrada/>. Acesso em: 16 jan. 2019.

Produções Audiovisuais

O seminário MAR em debate: Galeria Providência foi gravado em duas partes. *YouTube*. (Plataforma Eletrônica). Publicado em: 20 jul. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DOSnbqaIXe4>. Acesso em: 09 jan. 2019

Bibliografia

BOCAYUVA, P. C. C. Museologia e o fenômeno urbano: reflexividade e recombinação para pensar o novo ciclo social. In: CHAGAS, M.; PIRES, V. S. *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro; Brasília: UNIRIO; IBRAM, 2018.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: Artes de Fazer I*. Rio de Janeiro: Vozes, 1998.

CHAGAS, M. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MINC; IBRAM, 2009.

CHAGAS, M.; GOUVEIA, I. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v. 27, p. 9-22, 2014.

CHAGAS, M.; PIRES, V. S. *Território, museus e sociedade*. In: CHAGAS, M.; PIRES, V. S. *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro; Brasília: UNIRIO; IBRAM, 2018.

- CHAGAS, M; STORINO, C. Museu, Patrimônio e Cidade: camadas de sentido em Paraty. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 47, p. 71-90, 2014.
- CHAGAS, M; STUDART, D; STORINO, C. Apresentação. In: CHAGAS, M; STUDART, D; STORINO, C. (orgs). *Museus, biodiversidade e sustentabilidade ambiental*. Rio de Janeiro: Espirógrafo; Associação Brasileira de Museologia, 2014.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia* 2. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. *ArtCultura*, Uberlândia (SP), v. 15, n. 27, p. 85-96, jul.-dez. 2013.
- FOUCAULT, Michel. *Resumo dos cursos do Colégio de France (1970-1982)*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- FREIRE-MEDEIROS, B. Favela como Patrimônio da Cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 38, p. 49-66, 2006.
- GONÇALVES, J. R. S. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, R.; CHAGAS, M (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.
- JAMES, William. *Pragmatismo*. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- JEUDY, Henri-Pierre. *Espelho das cidades*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.
- LAPOUJADE, David. *Deleuze, os movimentos aberrantes*. São Paulo: n-1 Edições, 2015.
- LAPOUJADE, David. *William James, a construção da experiência*. São Paulo: n-1 Edições, 2017.
- NEVES, L. F. B. *A construção do discurso científico: implicações sócio-culturais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.
- POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- PORTILHO, Aline. O Museu de Favela e a produção do espaço no Pavão-Pavãozinho e Cantagalo (Rio de Janeiro/RJ). *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v.31, n. 49, 2018.
- RODRIGUES, Fernanda. *Registros de Memória em Arte Fugaz: o Graffiti das Casas-Telas do Museu de Favela (2010-2014)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SANTOS, Rita de Cássia. . Becos e vielas do Museu de Favela. *Cadernos do CEOM*, Chapecó (SC), v. 27, n.41, p. 329-332, 2014.