

## Entre (des)encontros, controvérsias e inovações: a participação social em museus a partir da exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*

### Between (dis) encounters, controversies and innovations: social participation in museums based on the exhibition *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*

Enviado em: 10-06-2024

Aceito em: 26-06-2024

**Julia Nolasco de Moraes<sup>1</sup>**

**Bruna Pinto Monteiro<sup>2</sup>**

**Carolina de Oliveira Silva<sup>3</sup>**

#### Resumo

O artigo pretende discutir sobre a participação social na construção de narrativas nos museus, destacando complexidades, desafios e inovações de exposições de autoridade compartilhada. Primeiramente, aborda transformações no papel dos museus, investigando o conceito de participação social em sua aplicação nesses espaços e experiências e elencando estratificações que evidenciam complexidades, desafios e controvérsias da infiltração dos públicos na construção de representações e narrativas museais multivocais. Num segundo momento, explora e analisa a exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*, no Museu Histórico Nacional, que contou com participação indígena, em princípio fazendo uma breve abordagem sobre a instituição e, na sequência, apresentando e analisando (des)encontros, controvérsias e inovações que emergiram dessa experiência e tensionaram as práticas institucionais, impondo novas relações, fluxos e soluções criativas ao museu.

**Palavras-chave:** Participação social em museus, Curadoria compartilhada, Exposição e diversidade cultural

#### Abstract

The article aims to discuss social participation in the construction of narratives in museums, highlighting the complexities, challenges and innovations of shared authority exhibitions. Firstly, it addresses transformations in the role of museums, investigating the concept of social participation in its application in these spaces and experiences and listing stratifications that highlight the complexities, challenges and controversies of

---

1 Docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO-MAST. Doutora em Ciência da Informação (IBICT-UFRJ/ECO). E-mail: [julia.moraes@unirio.br](mailto:julia.moraes@unirio.br)

2 Mestranda do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO-MAST. Bacharel em Museologia (UNIRIO). E-mail: [bruna.pinto.monteiro@edu.unirio.br](mailto:bruna.pinto.monteiro@edu.unirio.br)

3 Bacharel em Museologia (UNIRIO). E-mail: [carolina.silva@edu.unirio.br](mailto:carolina.silva@edu.unirio.br)

the infiltration of publics in the construction of multivocal museum representations and narratives. Secondly, it explores and analyzes the exhibition *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*, at the National Historical Museum, which included indigenous participation, first by giving a brief overview of the institution and then by presenting and analyzing the (dis)encounters, controversies and innovations that emerged from this experience and put a strain on institutional practices, imposing new relationships, flows and creative solutions on the museum.

**Keywords:** Social participation in museums; Shared curatorship; Exhibitions and cultural diversity

## Introdução

O artigo pretende discutir sobre a participação social na construção de narrativas nos museus, lançando luz sobre complexidades, desafios e inovações que emergem de exposições de autoridade compartilhada em algum nível. Essas são analisadas como enunciados resultantes e/ou propulsores de agências de diferentes sujeitos, segmentos e valores sociais, na experimentação de mediações geradoras de encontros e desencontros, tensões e negociações, fricções e criações a partir de narrativas da(s) memória(s).

Algumas indagações estruturam e anunciam o percurso trilhado pelo artigo. O intuito não é esgotar possibilidades de respostas, mas suscitar reflexões que contribuam para a ampliação da dimensão pública dos museus a partir do reconhecimento dos diferentes usos sociais desta ferramenta e da incorporação de novos *modi operandi* institucionais que permitam e sustentem a construção de enunciados discursivos mais diversos e plurais. Neste contexto, questiona-se: quais desafios, complexidades e inovações se apresentam quando museus, sobretudo os de imagem institucionalizada mais tradicional, se propõem a criar exposições ensejadas por agências participativas? O que é alterado no *modus operandi* das instituições quando essas assumem deliberadamente seu atravessamento por disputas, contradições e brechas que emergem da participação social? Até que ponto e a partir de quais vias museus solidificados sobre um modelo colonial hegemônico de fato conseguem compartilhar autoridades enunciativas com sujeitos e

segmentos sociais sistematicamente excluídos, invisibilizados e/ou subalternizados em suas próprias narrativas institucionais?

A fim de fundamentar o percurso de reflexões e considerações trilhado neste artigo, primeiramente apresenta-se a problemática da participação social no contexto dos museus, destacando transformações do papel desses espaços e experiências socioculturais e, associadas a essas, as mudanças em relação às performances de atuação dos públicos e suas reverberações no *modus operandi* dos museus. Ainda como alicerce teórico, debruçamos sobre o conceito de participação social, elencando estratificações que nos colocam diante da complexidade, dos desafios e controvérsias que se apresentam à dilatação da dimensão pública dos museus no que diz respeito à infiltração dos públicos na construção de representações e narrativas multivocais.

Focando em uma realidade empírica de exposição construída a partir de agências participativas, o artigo se debruça sobre o Museu Histórico Nacional-MHN, especificamente a exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*, que contou com participação indígena. Neste movimento, são apresentados e analisados (des)encontros, controvérsias e inovações que emergem da experiência dessa exposição e tensionam as práticas institucionais, impondo novas relações, fluxos e soluções criativas ao museu centenário. Para efetuar a descrição e análise pretendidas, as autoras realizaram visitas técnicas à instituição em diversas ocasiões, conversando com a equipe e diretoria, além de frequentarem eventos, inauguração da exposição e participarem/assistirem rodas de conversa do projeto *Escuta, conexão e outras histórias*. A cada novo evento, visita ou conversa foram feitos registros de memória, compondo algo próximo daquilo que poderíamos entender como um caderno de campo. Também foram realizadas aulas *in locu* no MHN, num ambiente de compartilhamento de experiências com a equipe do MHN e com turmas da graduação e da Pós-graduação em Museologia. Esse conjunto de momentos e espaços de partilha permitiram a observação - ainda que sempre limitada pelas perspectivas dos narradores do *modus operandi* institucional e das pesquisadoras - das complexidades, dos desafios, das controvérsias e das inovações que a exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos* proporcionou

ao MHN como iniciativa que decorreu e/ou se desdobrou de/em ações participativas.

## **A dilatação da dimensão pública dos museus a partir da participação social**

Na esteira de transformações em curso desde os anos 1960 e 70, os museus vêm sendo provocados a experimentar uma miríade de relações com a sociedade, propiciando a emergência de performances diversas de seus públicos e, logo, de interações sociais variadas: desde as mais tradicionais, sustentadas na contemplação e na reatividade, até as mais recentes, instituídas a partir de compartilhamentos, cocriação e contestações. Conforme revela Chagas (1999, p. 23), o compromisso dos museus passa a ser não “[...] tanto com o ter e preservar acervos, e sim com o ser espaço de relação e estímulo às novas produções”. Sob esta perspectiva, a noção de público de museu se expande e complexifica, contemplando não somente aqueles que fruem exposições e participam de atividades idealizadas pelas instituições, mas também “[...] que se utilizam do museu, independentemente da forma que essa utilização assuma. Ou seja, o conceito de público passa a repousar na ideia central de utilizador” (MOREIRA, 2007, p. 102). As veredas abertas por tais experiências e os debates daí decorrentes vêm redimensionando a atuação dos museus e o próprio objeto de estudo da Museologia, desembocando, mais recentemente, na radicalização dos posicionamentos e a defesa de alguns segmentos de que “uma Museologia que não serve para a vida, não serve para nada” (DECLARAÇÃO DE CÓRDOBA, 2017).

No cerne dessas mudanças está o questionamento em torno do papel social dos museus e a constatação de que esses podem e devem atuar junto à sociedade e até mesmo como instrumentos em favor de lutas por afirmação e equidade, especialmente em contextos territoriais e populacionais de profundas desigualdades. No cenário que vem se configurando, o papel dos profissionais de museus é tensionado a reorientar-se em direção à dissolução da polarização hierárquica e do distanciamento em relação a maior parte da

sociedade, transfigurando-os em agentes de mediação movidos pela criação de mecanismos de escuta e valorização da diversidade cultural e, ainda, promoção de espaços e oportunidades mais horizontais de construção de narrativas. Para tanto, é importante a imersão e o engajamento nas demandas e realidades exógenas aos museus, rompendo com o autocentrismo característico do arquétipo museal hegemônico e a busca por conexões com diferentes sujeitos e segmentos sociais capazes de reimaginar e esgarçar fronteiras da dimensão pública das instituições.

Neste contexto de relações heterogêneas, instáveis e por vezes discordantes, os museus vêm sendo provocados a rever seu papel social, a maneira como produzem e reproduzem autoridades enunciativas, as vozes dos sujeitos e segmentos sociais que representa e amplifica e as práticas que adotam, desafiando o *modus operandi* normativo que durante séculos deu-lhes sustentação. As transformações em curso exigem então um giro que busque encontrar saídas imaginativas que permitam transgredir em direção a uma nova ordem material que provoque “descolonizar o pensamento”, tal como proposto por Brulon (2020, p.5):

Ao nos colocarmos a pensar o próprio pensamento que fundou museus, que erigiu patrimônios e que moldou os limites axiológicos de um campo de exclusões de subjetividades que não se materializaram, propomos desafiar o pensamento racional iluminista para encontrar saídas imaginativas que permitam produzir uma nova ordem material. Assim, a descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes.

No bojo do movimento de reimaginar e pleitear outros enquadramentos para os museus a partir da descolonização do pensamento e da emergência de novos sujeitos como protagonistas da composição dos regimes de valoração cultural, algumas práticas vêm surgindo e se difundindo como vias possíveis para experimentação de algum nível de participação da sociedade na construção das narrativas, mesmo nos museus de imagem institucional mais tradicional, historicamente calcados no exercício da autoridade sobre os

saberes disciplinares. Destaca-se, entretanto, que as dinâmicas participativas não são isentas de interesses, parcialidades ou limitações, podendo gerar reverberações bastante variáveis aos fluxos institucionais, conforme a realidade específica. Reconhecer esses interesses, parcialidades e limitações é, então, um elemento importante para que os museus se relacionem com seus públicos e se posicionem diante de lutas e expectativas sociais. Afinal de contas, em favor de quê/ quem o museu deve atuar?

Um ponto que não pode ser menosprezado no debate acerca da participação social no cenário dos museus é a complexidade que, invariavelmente, está envolvida em promover institucionalmente e de maneira perene a escuta sensível, a porosidade e o compartilhamento da autoridade e, logo, de poder para decisão, criação, implementação e avaliação nos museus. É preciso muito mais do que desejo, iniciativas pontuais ou a atuação de um ou outro setor individualmente. Como sintetiza Alderoqui (2015, p. 35), “[...] compartilhar o poder do conhecimento sobre o patrimônio gera certos temores associados com a confiabilidade dos conteúdos, o prejuízo do saber especializado e a perda de autoridade”, todas essas noções sensíveis à forma como os museus vêm se relacionando com as sociedades ao longo dos séculos.

A ponderação da autora incita lançar luz sobre as assimetrias que estão na base das sociedades, influenciando regimes de valoração diversos e o antagonismo histórico entre aqueles que vêm exercendo o direito de escrever suas narrativas e aqueles que ao longo do tempo vem sendo silenciados ou subalternizados nas narrativas escritas por terceiros. Sob esta perspectiva, fica claro que a participação social não é um exercício tranquilo, harmonioso, prescritivo ou que se possa desenvolver de maneira descolada das controvérsias e da realidade cultural de cada instituição, território e grupos sociais envolvidos. A maneira como as decisões, as agendas e os processos criativos e avaliativos são costurados é orientada pelos regimes de valor na gangorra de disputa e negociação das encruzilhadas e dos itinerários participativos. Neste sentido, é tão fundamental identificar quem são os sujeitos a direcionar e/ou protagonizar, ao longo do tempo, os alicerces epistemológicos

e parâmetros para deliberações e avaliações, a viabilidade de implementações e as soluções imaginativas. Convém ter claro, também, qual a expectativa e os mecanismos garantidores de sustentabilidade das ações e atuações ao longo do tempo.

Apesar de exercício indubitavelmente dificultoso e não prescritível, Alderoqui (2015, p. 36) pondera que criar junto aos públicos apresenta mais benefícios do que problemas, sendo o principal benefício a criação de algo completamente novo, relacional, que os profissionais de museu ensimesmados jamais seriam capazes de produzir. Já Cury (2017, p.197) afirma que as dinâmicas participativas são positivas tanto aos museus quanto aos públicos, pois provocam o exercício da tolerância, escuta ativa e mobilizam em direção a indagações e argumentações. Talvez se possa dizer, portanto, que as dinâmicas participativas têm o potencial de configurar-se como um manancial de conexões e inovações, dilatando as fronteiras móveis da dimensão pública dos museus e fortalecendo-os como instâncias mais democráticas. Neste sentido, é fundamental refletir sobre quem são aqueles que definem o(s) uso(s) dos museus e quais narrativas devem estar presentes.

É preciso, no entanto, chamar atenção para o constante risco de esvaziamento e manipulação acerca do conceito de participação e de suas práticas, de maneira a não contribuir para o incremento a violências simbólicas e processos de dominação travestidos de iniciativas de concessão participativa limitada. Neste ponto, é conveniente que os agentes de mediação dos museus sempre tenham muito claro: em favor de qual interesse e/ ou grupo social são agenciados os itinerários participativos e como podem se sustentar e transformar no decorrer do tempo?

Segundo Querol (2016, p. 84), vivemos hoje um momento de “desassossego participativo em que o termo raramente passa de uma expectativa, de uma promessa, ou de uma prática pontual que dificilmente se prolonga no espaço e no tempo, mantendo a navegação sob níveis democráticos de baixa intensidade”. Com isso, prossegue a autora, “ouvimos falar em participação por tudo e por nada e são poucas as vezes em que a ação que acompanha o discurso resulta verdadeiramente efetiva,

verdadeiramente plural, verdadeiramente capaz de responder à diversidade de mundos que formam as sociedades atuais” (QUEROL, 2016, p. 84). Entre os autores que discutem a participação e compõem nossos referenciais, é frequente o estabelecimento de níveis e/ou dimensões para melhor compreensão das potências e tensões que atravessam suas aplicações. Tais estratificações revelam disposições variáveis de escuta, trocas, intervenção e influência da voz dos públicos na construção de representações e narrativas museais.

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

Querol (2016) é autora que sistematiza uma série de dimensões, níveis, ou “degraus” de participação, partindo do cruzamento entre diferentes campos do conhecimento, para compreender e destrinchar o conceito no rol de sua aplicação aos museus. Entre as diferentes modulações que descreve estão: 1- pseudoparticipação, que tem por objetivo atuar no sentido motivacional e psicológico das pessoas; 2- participação parcial, quando duas ou mais partes se influenciam entre si na tomada de decisões, entretanto o poder da decisão final recai apenas numa delas; e 3- participação plena, quando todas as pessoas que integram um órgão de decisão têm o mesmo poder para tomar a decisão final.

Destacando a diferenciação entre participação passiva (baseada no “tomar parte de”) e participação ativa (baseada no “fazer parte de”), Querol (2016) elenca, ainda, outras disposições que envolvem processos de escuta, como 1- informação; 2- consulta facultativa; 3- consulta obrigatória; 4- elaboração/recomendação; e aquelas que se sustentam em intervenção mais profunda e estruturante: 5 - co-gestão; 6- delegação; e 7- autogestão.

As sete ações mencionadas anteriormente, de certa maneira, estão em acordo com a chamada “Escada da participação” cunhada por Arnstein, em 1969 (apud QUEROL, 2016), que indica: numa primeira dimensão, caracterizada como não participação: 1- Manipulação e 2- Terapia; numa segunda dimensão, abrangendo práticas de inclusão superficial, interesseira e falaciosa, mais sustentada numa boa imagem do que em transgressões: 3- Informação, 4- Consulta, 5- Pacificação; e numa terceira dimensão, mais profunda, o exercício descentralizado do poder cidadão: 6- Parceria, 7- Delegação de poder e 8 – Controle cidadão.

Destaca-se que, atualmente, alguns museus têm feito esforços em direção a processos de consulta e escuta, principalmente em relação a detentores de saber, ou, ainda da perspectiva da autorrepresentação, entretanto, ainda são poucos aqueles que aprofundam e sustentam processos participativos de maneira que suas estruturas sejam de fato alteradas de modo constante, contundente e prolongado a partir do controle cidadão.

Uma escala de participação cultural no domínio do patrimônio cultural é proposta por Querol, Mendonça e Miguel (2020) distinguindo: 1- participação dirigida, desconectada dos interesses das realidades locais e dos grupos detentores do conhecimento, atendendo aos interesses de um ou mais grupos dominantes; 2- participação concedida, quando há níveis diversos de comunicação entre os envolvidos, entretanto o poder decisório não é compartilhado; e 3- participação emancipadora, construída a partir de comunicação multivocal, decisão compartilhada, implementação coletiva, e produção de benefícios socialmente transformadores para a população local.

Dentre as modulações citadas pelas autoras, destacam-se aquelas que se configuram como “formas ilusórias de participação” ou de concessão, não envolvendo poder significativo de influência ou decisão. Depreende-se daí níveis de participação que podem funcionar como mecanismos mais ou menos sutis para ludibriar ou exercer dominação e que revelam-se relativamente frequentes em instituições museais que adotam práticas participativas muito mais como forma de concessões controladas/dirigidas com fins de negociação

ou autopromoção marqueteira do que política institucional verdadeiramente comprometida com a cidadania e as transformações sociais.

É válido chamar atenção, ainda, para as chamadas “metodologias colaborativas extrativistas”, as quais olham sujeitos detentores de saber como objetos portadores de informações, sem que haja o reconhecimento de suas capacidades de interação e agenciamentos, não havendo, portanto, uma relação mútua de partilha e produção de conhecimentos em comum. De acordo com Fasanello, Nunes e Porto (2018, p. 401), o sentido fundamental das metodologias colaborativas não extrativistas passa por:

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

Nesta medida, os autores situam que as metodologias colaborativas não extrativistas compreendem a pesquisa para além de “devolução, partilha, troca ou *empowerment* junto aos sujeitos sistematicamente excluídos ou tutelados”. Elas avançam em direção a “uma ‘co-criação’ para a produção de conhecimentos ‘co-labor-ativos’, assim como a intervenção no mundo uma ‘co-responsabilidade’ decorrente do trabalho conjunto, um ‘colaborar’ de natureza simultaneamente ética, política e epistemológica” (FASANELLO, NUNES, PORTO, 2018, p. 401). Em vista disso, defendem que

[...] pensar metodologias colaborativas não extrativistas implica, mais que expressar diferentes perspectivas ou pontos de vista das populações ou comunidades, reconhecê-las como portadoras de saberes legítimos e com elas interagir. Este é o objetivo da ecologia de saberes, que dessa forma busca fortalecer os sujeitos oprimidos envolvidos em lutas emancipatórias por reconhecimento e dignidade (FASANELLO, NUNES, PORTO, 2018, p. 401).

Lançando luz sobre as exposições como enunciados resultantes e/ou propulsores da participação social nos museus, caracterizamo-as como instâncias de mediação entre museus e públicos e, também, entre públicos e públicos, portanto agência de diferentes sujeitos, segmentos e valores sociais, na experimentação provável de encontros e desencontros, tensões e

negociações, controvérsias e inovações a partir de narrativas da(s) memória(s) - constituídas e as que se deseja constituir. Neste ponto, nas últimas décadas, vêm sendo tecnicamente admitidas, conceitualmente fabuladas e metodologicamente estruturadas formas de articular e conceber projetos expositivos que permitam e fomentem outras performances dos públicos nos museus, não mais restritas à visitação, mas instituindo-se também a partir de agências de colaboração, cocriação, coautoria, parceria, mediações contracuratoriais, entre outras. Neste movimento, surgem as chamadas *curadorias compartilhadas* ou ainda, curadorias colaborativas e cocriativas, que a partir de diferentes disposições, dimensões e níveis de participação social funcionam como estratégias para os museus, sobretudo os de imagem institucionalizada mais tradicional, compartilharem em algum nível autoridade sobre as narrativas que apresentam.

É importante ressaltar que o conceito de curadoria compartilhada ainda não se encontra estabelecido, principalmente quando se trata dos métodos estabelecidos e dos sujeitos envolvidos. Em 2020, foi realizado um levantamento acerca de termos que de algum modo se associam as diferentes abordagens e sentidos que envolvem alguns modos de fazer dos processos curatoriais nas últimas duas décadas e identificou-se termos e expressões associados variados: abordagens curatoriais em equipe, intercuratorialidade, autoridade compartilhada, curadoria comunitária, curadoria participativa, multivocalidade, processo colaborativo, polifonia curatorial, curadoria ativista, curadoria colaborativa, entre outras (TOMARA! EDUCAÇÃO E CULTURA, 2020, p. 40).

Embora as chamadas curadorias compartilhadas apresentem-se como uma via para os museus se tornarem mais democráticos e desenvolverem narrativas multivocais, contribuindo para a (re)distribuição de autoridades enunciativas, é importante refletir sobre o aspecto de perenidade e as mudanças estruturantes nos *modi operandi* institucionais que pressupõem e implicam. Em que proporção essas curadorias compartilhadas infiltram e transformam os regimes de valoração cultural dos museus, reorientando as demais práticas (tais como aquisição, documentação, preservação, pesquisa,

ações educativas, gestão, etc.), definição de protagonismos vocais e o desenrolar de fluxos (corpo técnico diretivo, permanente e temporário, relações trabalhistas, remuneração de serviços prestados, disponibilidade de tempo, produção de indicadores e relatórios acerca dos processos, construção de políticas de sustentabilidade e de avaliação, etc.) ou, ainda, proporcionam novas relações e práticas, mais integradas, solidárias, comprometidas e interconectadas com as realidades territoriais e populacionais e o combate às desigualdades, numa vetorização que não seja extrativista?

Deste modo, é importante estar claro que os processos participativos não se esgotam na fase de decisão, mas se estendem e se transformam continuamente entre as afluências implementativas, avaliativas e ressignificativas. Alteram-se, ao longo tempo, conforme as motivações, sujeitos e compromissos motores. Deste modo, Querol (2016, p. 91) defende ser conveniente que busquem o alcance de ao menos quatro resultados: “a) a decisão partilhada, b) a implementação coletiva da decisão, c) os benefícios ou efeitos transformadores ao longo do processo, d) a avaliação que nos permite perceber que métodos, ferramentas, recursos... podem ainda ser afinados em cada caso”.

Neste contexto, as mediações que dão origem às ações participativas e que dela resultam, em especial no que tange às exposições - compreendidas como pontas do *iceberg* de processos de musealização (CURY, 2005) e termômetros mais visíveis das relações sociais que atravessam, tensionam e forjam os enunciados discursivos institucionais – devem advir ou serem capazes de produzir mais do que uma ação pontual datada. Podem ventilar, experimentar ou consolidar políticas e ações efetivas em favor da diversidade e convivência culturais; escuta sensível e ativa, diálogo e intervenção de públicos diversos; sistematização de pesquisas e avaliações sobre processos, efeitos e afetos junto aos públicos, podendo afluir em novos processos criativos compartilhados; pesquisas consubstanciadas a partir de pontos de vista e vivências culturais diversos; estabelecimento democrático de agendas, prioridades e tomadas de decisão; processos autorrepresentativos e valorização de representatividades diversas; autoridade compartilhada em

processos enunciativos de grande repercussão frente à imagem institucional; ampliação de políticas de acesso e de expressões culturais; formação e contratação de recursos humanos que corporifiquem representatividades diversas; iniciativas de acolhimento e oportunização de voz a causas afirmativas por meio da capacitação e contratação desses agentes culturais; etc.

O que talvez seja possível afirmar com alguma segurança é que inexistem uma fórmula única para a participação social em todos os museus, além da necessidade desses estarem em constante aprendizado e sensibilização a partir das experiências vividas e o exercício de escuta, identificando os melhores métodos conforme seus objetivos e, sobretudo, sua ressonância social. Neste ponto, é importante reconhecer que não há percursos lineares, plenamente harmoniosos ou isentos de contradições.

Realizado este movimento reflexivo e de fundamentação, o artigo observa as agências participativas em torno da exposição *landé: aqui estávamos, aqui estamos*, no MHN. Antes de abordar a exposição, contudo, é relevante situar brevemente a conjuntura e o cenário em que esta se desenvolve.

### **Qual/quais histórias no Museu Histórico Nacional?**

O MHN integra hoje o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), autarquia vinculada ao Ministério da Cultura, órgão do Governo Federal, sendo considerado um dos maiores, mais antigos e importantes museus de história do Brasil, contando com um acervo de mais de 300 mil itens. Fundado em agosto de 1922, de acordo com Castro e Magalhães (2023, p. 357), a formação de suas primeiras coleções museológicas “enfaticavam uma história do Estado, especialmente o monárquico, da aristocracia, da Igreja Católica e dos oficiais militares”, contemplando armas, moedas, pinturas de história, arte sacra, fragmentos de construção, prataria, mobiliário e condecorações.

De acordo com Costa (2023, p. 2), em sua proposta original, o MHN servia como “instrumento para lembrar o passado imperial e educar as novas

gerações a amar a pátria”, buscando “(re)definir a nação, o povo brasileiro e seu passado comum”. As narrativas ali construídas ajudavam a forjar a identidade nacional brasileira. Segundo Abreu (1995, p. 13), a ideia de sua criação partia muito de uma visão ligada ao processo civilizatório que entendia o museu como instrumento para servir o modelo adequado de civilização para as “massas rudes e barulhentas”, que, em última instância, deveriam ser atraídas para aquela casa da “civilização” e do “bom gosto”.

Um exemplo de acervo incorporado à época de sua criação, que remetia ao culto do passado do estado Imperial, das forças armadas e da aristocracia, é um dos primeiros objetos indígenas a compor o acervo do MHN, o Tacape de Tibiriçá, adquirido em 1924. Esse objeto foi valorizado por pertencer a um chefe indígena, Martim Afonso Tibiriçá, o qual foi convertido ao cristianismo, sendo aliado dos portugueses na fundação da vila de São Paulo de Piratininga. Vale mencionar que o objeto pertenceu ao Imperador Dom Pedro II, possível razão pela qual foi parar no acervo do MHN, entre os itens cedidos pelo Museu Nacional. Sua incorporação ao acervo, portanto, não foi motivada pela salvaguarda e comunicação da cultura material produzida por indígenas em território nacional, mas a expressão clara da dominação dos indígenas por colonizadores. Conforme veremos adiante, a partir do movimento recente de revisão crítica do MHN, a narrativa em torno deste tacape foi reorientada, buscando propor reflexão sobre as perspectivas históricas contadas pelo museu no decorrer do tempo.

A partir da década de 1980, no contexto dos movimentos de redemocratização no Brasil e de novos debates nos campos da História e da Museologia, o MHN começou a promover uma mudança de perspectiva sobre os grupos sociais e as histórias ali representados, tentando incluir objetos que materializassem narrativas de segmentos da sociedade até então sub representados. Assim, operou-se uma mudança de critérios de aquisição de acervos, incorporando elementos de outras camadas sociais, buscando ampliar a representatividade social brasileira das coleções. Foi neste período que o circuito expositivo de longa duração deixou de ter uma organização cronológica, para se estabelecer em módulos temáticos, como acontece ainda

hoje. Conforme narram Castro e Magalhães (2023, p. 361), no período, foram “postas em prática ações que buscaram dessacralizar os objetos museológicos”, passando a ser compreendidos como fontes de informação sobre o passado e não mais de culto celebratório de uma memória absoluta. Este foi um importante movimento para possibilitar o giro em direção à promoção de iniciativas de escuta e diálogo mais recentemente.

Destaca-se que, ainda que objetos de grupos sociais marginalizados da narrativa histórica do MHN tenham sido incorporados à coleção naquele momento, o processo de abertura para construção de narrativas mais plurais e diversas apenas se iniciava, perdurando décadas e até hoje ainda em curso. Isto porque a plena integração desses objetos à narrativa do MHN presume outro *modus operandi*, o qual pressupõe novas formas e protagonismos de produção de conhecimentos e outras modalidades de interações sociais. Dos anos 1980 até meados de 2010, o MHN fez movimentos significativos de incorporação de acervo que irão lançar luz sobre lacunas narrativas, porém as alternativas de agenciamentos para enfrentá-las somente irão se concretizar de maneira mais sistematizada e consistente a partir dos exercícios de escuta e amplificação de vozes da segunda metade da década de 2010 e hoje ainda em curso.

A partir de 2017, observa-se a abertura do MHN para o diálogo com a sociedade civil e os movimentos sociais (CASTRO; MAGALHÃES, 2023, p. 362). Neste período começam a ser realizadas rodas de conversa e experiências compartilhadas, com o fito de “promover diálogos que pudessem resultar na ampliação e decolonização da representação desses grupos no museu, a partir de outros olhares sobre os objetos preservados na instituição, bem como novas aquisições que incrementem esse processo” (CASTRO; MAGALHÃES, 2023, p. 362).

A partir de 2020, o museu passa por período delicado em razão do fechamento durante a pandemia de COVID-19 e dos conflitos internos que levaram à sucessão de uma série de diretores substitutos. O cenário, no entanto, possibilitou maior empoderamento dos servidores que fortaleceram-se e expuseram seu desejo de tomar a frente alguns processos de tomadas de

decisão, respaldados em esforços de maior participação social de membros da sociedade. Neste percurso, o museu vem buscando intensificar a autocrítica, exercitar a escuta, ampliar o diálogo com grupos sociais sub-representados nos acervos e narrativas, incorporar histórias mais inclusivas, abrangentes e representativas da diversidade brasileira. Com isso, tenta ressignificar ou mesmo romper com alguns dos ecos de sua criação, embora tal disposição não implique, necessariamente, que não incorra em contradições, que o itinerário seja linear ou que o desejo partilhado por alguns seja suficiente.

No contexto de proximidade da celebração do centenário do MHN, a instituição fez um importante movimento autocrítico de olhar simultaneamente para dentro e para fora e construir ações de interfaces múltiplas, na tentativa de exercitar e aprofundar ações de escuta, conexão e promoção de outras histórias. Os termos que denotam desejos de ação passaram então a dar nome ao que se tornou um dos eixos principais da celebração do centenário do MHN e que vem se desdobrando até a atualidade. O projeto dedicado a promover rodas de conversa sob o título *Escuta, conexão e outras histórias* foi lançado em 2021, dando prosseguimento a experiências iniciadas em 2017, porém agora com um caráter mais sistemático, abarcando diversos segmentos sociais “mal representados, ou ausentes da narrativa do museu, seja pela inexistência de acervo representativo, seja pela invisibilização de suas histórias” (CASTRO; MAGALHÃES, 2023, p. 373). Para isso, o museu aborda diferentes questões de participação social e curadoria compartilhada, levando a cabo, a partir deste momento, a interação com a sociedade como política institucional (CASTRO; MAGALHÃES, 2023, p. 375).

Foi no contexto dessas transformações na maneira do MHN compreender e viabilizar a escrita das histórias do Brasil, que foram idealizadas e inauguradas em 2022 e 2023 algumas exposições, entre elas a que constitui objeto de apresentação e análise a seguir.

### **Dimensões e agências participativas na exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos***

No contexto de celebração do centenário do MHN, em 09 de fevereiro de 2023, foi inaugurado o módulo expositivo *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos*, compondo o circuito de longa duração do MHN. A exposição marca um novo olhar do museu sobre a trajetória dos povos originários brasileiros, desde antes da chegada dos portugueses colonizadores até os dias atuais. Segundo o MHN, “realizada pelos núcleos técnicos do museu, consultores e curadores externos, a exposição convida à reflexão sobre a nossa própria história sem deixar de lembrar que, a todo tempo, muitas outras estão sendo construídas” (Instagram MHN, 03/02/2023).

A exposição dividiu-se em dois grandes eixos: *Aqui estávamos*, com forte apelo na Arqueologia, trazendo vestígios e legados da ocupação indígena no território que hoje reconhecemos como brasileiro, e *Aqui estamos*, dedicado ao panorama atual dos povos originários, “abrindo espaço para suas memórias, vozes e lutas, destacando ainda a arte indígena como elemento contemporâneo das culturas ancestrais” (Instagram MHN, 03/02/2023). Ainda que toda a exposição tenha contado com a infiltração de agentes externos à equipe do MHN, interessa tratar particularmente neste artigo o segundo eixo, o qual contou com dimensões variadas de participação indígena. Diante disso, fica estabelecido o recorte de análise sobre o eixo *Aqui estamos*, o qual organizou-se a partir de seis módulos: *Povos originários hoje, Diversidade, O Brasil é indígena, Museus Indígenas, Representações indígenas no MHN e Cultura Material indígena*.

No módulo *Aqui estamos*, os visitantes são confrontados com um MHN que se posiciona textualmente em reconhecimento à necessidade de escuta, diálogo e conexão com os povos indígenas no Brasil para, somente assim, admitidos como protagonistas, tê-los representados em suas narrativas. Além disso, enaltece os valores e as forças indígenas diante da realidade brasileira e mundial. A partir desses princípios, o MHN esclarece aos visitantes os métodos adotados para construção da narrativa da exposição: de um movimento interno de revisão institucional, a crítica e o diagnóstico realizados pelas equipes da instituição a respeito dos processos e modos de aquisição de objetos e da representação dos povos indígenas no acervo do museu e na exposição de

longa duração anterior; e de um movimento de encontros e conexão com atores externos ao museu, rodas de conversa e parcerias com especialistas indígenas ao longo do processo curatorial.

Diante disso, o MHN assume que não pretende, e nem poderia, efetuar uma síntese sobre a diversidade indígena no Brasil. Assim, anuncia que: “a exposição busca ser o ponto de partida e espaço de afirmação dos diversos protagonismos indígenas na história e na contemporaneidade”. Neste enunciado discursivo textual, ficam patentes as ideias de exposição como ponto de partida, refutando-a como produto fechado final; a afirmação de diversidade e de protagonismos multivocais; e, ainda, a relação indissociável entre história e contemporaneidade, todas noções estranhas ao autocentrismo característico do arquétipo museal hegemônico, fundado sobre os saberes hierárquicos e irrevogáveis de autoridades disciplinares.

Para a interlocução com indígenas, o MHN realizou rodas de conversa do projeto *Escuta, conexão, outras histórias*, abertas aos públicos, quando convidou especialistas indígenas de diferentes povos para abordar perspectivas acerca da requalificação do módulo expositivo anterior, *Oreretama*, e procurou negociar possíveis empréstimos e doações. Criou, também, espaços e momentos de escuta e diálogo a partir de eventos e seminários que realizou, convidando pessoas indígenas para protagonizá-los, sejam sobre temáticas diretamente vinculadas a pautas indígenas ou gerais. Conforme relatos da equipe técnica, o MHN valeu-se, ainda, de ensejos criados a partir de redes de contatos indígenas que foram possibilitando acesso a interlocutores mais distantes, além de diálogos com artistas, ativistas e lideranças de museus indígenas. Vale destacar que o museu iniciou contato com diversos grupos indígenas, porém somente alguns tiveram desdobramentos mais concretos compatíveis com a agenda de inauguração da exposição. Entre as razões para isso estão desde as demandas prioritárias dos grupos contactados, incluindo aí a indiferença em relação a sua representação numa instituição tão distante e alheia à cultura e a realidade de alguns, até a impossibilidade do MHN suprir certas contrapartidas solicitadas (exemplo: apoio técnico) e o posicionamento político de indígenas de que, nessa

situação, as trocas não seriam de mão dupla, portanto, seriam rejeitadas, podendo remeter ao alerta às metodologias colaborativas extrativistas.

O primeiro módulo de *Aqui estamos, Povos originários hoje*, aborda os povos originários na contemporaneidade, valorizando-os como diversos nas visões de mundo, sistemas sociais e culturais etc., ressaltando que não pararam num tempo selvagem e romantizado. Nesta toada, evidencia-os nas mais distintas atividades profissionais e campos de atuação e destaca-os como “ainda mais relevantes em um mundo ameaçado pelos excessos da cultura consumista e pelo desrespeito ao meio ambiente” (MHN, 2023). O módulo conta com obras de artistas indígenas, entre eles o renomado Denilson Baniwa, também curador, o qual foi responsável pela produção de texto autoral que serve de suporte de interpretação aos objetos que selecionou. Neste, Baniwa aborda como usualmente a história oficial sempre representou os indígenas na perspectiva dos colonizadores, as violências impostas, mas também as resistências e o momento promissor da arte indígena. Diretamente sobre as obras expostas, explica que tratam-se de perspectivas de artistas de povos do Norte-Nordeste sobre sua própria trajetória, afirmando “uma única história: este lugar que pisamos sempre foi terra indígena”. As obras expostas são: *Mbói Pytã* (Ancestrais Animais) de Mayra Karvalho e Tapixi Guajajara e *Guaapi Pahti* (Corpo Cósmico da Ayahuasca) de Diakara Desana. Ao lado de cada uma, uma legenda de contextualização, materiais usados e breve biografia dos artistas.

Cabe destacar que Denilson Baniwa tem experiência como curador de exposições em diversas instituições artísticas e culturais nacionais e internacionais, desenvolvendo sistema próprio para estabelecer suas negociações com tais instâncias eminentemente brancas e coloniais. Nesta direção, os contatos do MHN com ele se deram como frequentemente acontece atualmente com demais artistas e curadores: por e-mail, Instagram e reunião *online*, com apresentação da proposta da exposição à Baniwa e comissionamento da seção de arte indígena, destacada a importância da contemporaneidade nesse módulo. Tal como frequentemente ocorre em museus de arte contemporânea, o MHN promoveu em 13/04/2023, a *Conversa*

de Galeria com o tema *Arte indígena contemporânea*, que contou com a participação de Denilson Baniwa, Mayra Karvalho e Tapixi Guajajara, quando os artistas puderam abordar seus trabalhos em exposição, suas trajetórias artísticas e as perspectivas para a arte dos povos originários brasileiros.

Seguindo, o módulo *Diversidade* (figura 1) evidencia a quantidade de povos indígenas no Brasil e suas línguas, esclarece o termo “povos originários”, aborda a maneira como indígenas se identificam coletivamente, destaca como a singularidade desses povos deve ser respeitada e valorizada e enfatiza ações de resistência desde a invasão dos europeus até os dias atuais e a luta pelos direitos como fatores que aproximam os povos originários.

O módulo se dilui em dois pontos extremos da sala de exposição, ao início e ao final, expondo fotografias que retratam pessoas ou atividades indígenas. Entre os fotógrafos estão três indígenas, Kauê Terena, Kaiti Topramre Totore Gavião e Andre Cohneh'tyhc Guajajara, e um não-indígena, Ricardo Stuckert. Junto às fotografias, apresentam-se biografias que abordam o povo ao qual o fotógrafo pertence, sua experiência, e a indicação de seu perfil no Instagram, estratégia que promove visibilidade e facilita o acesso direto dos visitantes aos próprios fotógrafos. Interessante citar que, pelos relatos dos técnicos do MHN, os contatos realizados com os fotógrafos aconteceram pelas referidas redes sociais *online*.



Figura 1: Módulo *Diversidade*. Fonte: Bruna Monteiro

É válido mencionar que durante o evento *Encontro com educadores: possibilidades educativas no MHN*, realizado em 22/03/2023, acompanhado

por uma das autoras desse artigo, uma indígena presente expressou descontentamento com a seleção fotográfica do módulo. Ela observou que as fotografias apresentavam exclusivamente indivíduos com pinturas corporais e plumagem, o que não refletia sua própria identidade, tampouco a diversidade indígena em território brasileiro. A mulher reivindicou, então, a inclusão de imagens que incluíssem membros LGBTQ+ e pessoas sem adornos de plumas e pinturas corporais, o que aponta para a necessidade de tensionar a visão de identidade indígena construída socialmente por pessoas não-indígenas. Na ocasião, o técnico do MHN presente explicou a dificuldade de expor fotografias devido ao direito de imagem, esclareceu que a exposição foi idealizada para promover alternância de fotografias e obteve o contato da representante indígena para discussões futuras.

Destaca-se que o descontentamento da referida indígena leva ao questionamento do conceito de diversidade que intitula o módulo expositivo. Até que ponto o MHN não teria corroborado a invisibilização da luta pela diversidade de corpos, gêneros, sexualidades, vivências, etc. no âmbito dos próprios povos? De que modo apelar para elementos exotificados pela cultura colonial, tais como pinturas corporais e plumárias, sob a proposta da composição de um módulo intitulado *Diversidade*, contribuiria para valorizar as diversidades indígenas e não objetificá-las como atrativo estético a olhares não-indígenas?

Embora as fotografias presentes no referido módulo tenham autorias indígenas em sua maioria ou de fotógrafo com vinculação reconhecida, retratando vivências indígenas diversas, e o MHN tenha atentado para dar visibilidade aos autores a partir da indicação de seus contatos em legenda, destaca-se que a seleção geral das imagens, conformando um conjunto de registros fotográficos da diversidade indígena, foi realizada pela equipe do Museu. Neste caso, verifica-se participação limitada dos indígenas, que não atuaram de maneira estruturante no módulo, pautando suas próprias lutas e estéticas, mas restringiu-se ao fornecimento de acervo autorrepresentativo que, no conjunto, desfavorece aspectos importantes ao fortalecimento de agendas da diversidade. Neste ponto, ressalta-se a importância do artifício de

alternância de fotografia proposto pelo Museu, de maneira que a crítica realizada pela referida mulher possa ressoar e suscitar novas composições mais diversas. Resta saber se novas composições dar-se-ão à luz de seleções protagonizadas novamente apenas pela equipe técnica ou na interação com pautas de interesse indígenas.

No módulo intitulado *O Brasil é indígena*, aparece em destaque a pintura da artista Aline Rochedo Pachamama, historiadora e escritora pertencente à etnia Puri, que participou do Seminário do MHN com o tema *Independências num museu centenário: outros 200, outras histórias*, em 13/10/2022. Além disso, em vitrine foram apresentados objetos de diversos povos indígenas que integram a coleção do MHN, que podem ser facilmente reconhecidos e/ou encontrados no uso cotidiano dos brasileiros: rede, colares, bolsas, tigela, cachimbo, vaso, cestos, maracás e flautas. Entre os objetos está o cachimbo dos Kanindé, povo com quem o MHN firmou parceria a ser mencionada mais adiante, e um kimono criado pela estilista indígena Dayana Molina, o qual foi adquirido como acervo pelo MHN. Junto a este último objeto, verifica-se legenda que contextualiza como Dayana utiliza a moda como ferramenta de luta e inclusão social e outra que divulga a campanha #descolonizeamoda, com a provocação: “Quantos criativos indígenas você conhece, trabalha ou admira?”. Tal abordagem denota a disposição da instituição em dar notoriedade e exaltar pautas e debates contemporâneos e em posicionar-se favoravelmente em relação às lutas de interesses indígenas.

Ainda neste módulo, o MHN utiliza recurso de painel com palavras que denotam a presença indígena no nosso vocabulário, tais como mandioca, pipoca, mutirão, carioca, capim, guanabara, maracanã, tatu, açaí, etc. Outro aspecto marcante é a bancada com objetos táteis voltados ao manuseio de pessoas com deficiência visual, dentre eles a presença de uma boneca feita por uma artista da Aldeia Maracanã, situada no Rio de Janeiro, “vizinha” ao museu. Salienta-se que, embora representantes da Aldeia Maracanã não tenham atuado de maneira mais presente e ativa na construção da exposição em virtude justificada de outras ações prioritárias para o grupo na ocasião, eles

propuseram realização de feira de arte indígena na programação de abertura da exposição, pleito atendido pelo MHN.

Entre os módulos *O Brasil é indígena* e *Museus Indígenas*, aproximadamente no meio do percurso expositivo de *Aqui estamos*, situa-se o espaço chamado *meia-lua*, concebido para acomodar cadeiras e puffs e promover conversas acerca de assuntos atuais que envolvem interesses indígenas junto com convidados, participantes de atividades, visitantes e equipe técnica do museu. Foi ali que se deu a roda de conversa que marcou a inauguração do módulo expositivo, entre outras atividades de escutas e conexões que atravessaram e foram atravessadas pela exposição. Deste modo, o projeto expográfico procurou materializar proposta que destacasse que a exposição institui-se nos encontros, atravessamentos e fluxos de visitação e participação. No momento, objetos Yanomami estão expostos em uma vitrine adjacente, acompanhados por um texto breve que aborda a invasão de terras Yanomami por garimpeiros, bem como um convite a todos os visitantes para se indignarem e defenderem os direitos dos povos indígenas no Brasil. Vale situar que à ocasião de inauguração da exposição, o massacre do povo Yanomami era pauta em diversos noticiários nacionais e internacionais.

O módulo *Museus Indígenas* foi concebido para abarcar a dimensão de transitoriedade das narrativas dos museus e a perspectiva da autorrepresentação, recebendo intervenções temporárias mobilizadas por interlocuções, colaborações e parcerias do MHN com diferentes museus indígenas. Atualmente, o espaço é dedicado ao Museu Kanindé, do Ceará, o qual se estabelece no centro de uma Rede de Museologia Indígena Nacional, apresentando-se como “primeira organização educacional, política e cultural do povo Kanindé” (texto da exposição). Vale situar que o contato do MHN com representantes desse povo foi facilitado pelo fato deste museu organizar-se como Ponto de Cultura e Ponto de Memória e seus representantes, dentre eles uma museóloga, atuarem como ativistas articulados com movimentos indígenas. Após a abertura da exposição, representantes do povo Kanindé foram convidados a participar de eventos do MHN, entre eles *O povo Kanindé (CE) na exposição landé: aqui estávamos, aqui estamos*, realizado em

20/9/2023, *online*, e o Seminário anual do MHN, com o tema *Ausências e protagonismo: acervo, pesquisa e curadoria em debates* e, mais especificamente, na mesa *Práticas curatoriais compartilhadas e inclusivas*.

No evento *O povo Kanindé (CE) na exposição landé: aqui estávamos, aqui estamos*, o coordenador do Ponto de Memória Museu Indígena Kanindé, Suzenilson, relatou conversa com seu pai, Cacique Sotero. Ao comentar que o MHN havia os convidado para realizar uma curadoria, o cacique manifestou estranhamento ao que seria o conceito. O filho então esclareceu a ideia de levar alguns objetos do museu indígena para o MHN e o pai desconfiou, perguntando: “Eles não vão perder as minhas coisas lá não? Como é que eles vão tratar lá essas coisas que estão tão quietinhas dentro do nosso quartinho?”. Destacam-se a partir da hesitação a relevância e afetividade atribuída pelo cacique ao conjunto de objetos que compõem o acervo do Museu Kanindé e a desconfiança sobre o tratamento que seria dado a esses num museu como o MHN. Por que seria um ato importante doar ou emprestar acervo tão significativo para o povo Kanindé, no Ceará, a um museu histórico no Rio de Janeiro? Após ponderarem à luz de valores próprios, os Kanindé decidiram ceder os objetos. A situação relatada aponta para elementos centrais em processos participativos: a construção de vínculos de confiança, que demandam uma outra percepção de tempo, não-linear e cronológica, sensibilidade, algum nível de equilíbrio entre risco e segurança, e a clareza sobre os interesses e valores que mobilizam as partes.

A interlocução com o povo Kanindé possibilitou a doação de diversos objetos, alguns expostos no módulo *Museus Indígenas*, outros neste momento destinados à reserva técnica do MHN. Os textos do referido módulo expositivo, importantes para direcionar a interpretação dos objetos, foram elaborados pelas lideranças citadas anteriormente e exploram o que os Kanindé julgaram ser relevante para apresentar no MHN: sua historiografia, a resistência diante de invasões européias; a fundação do Museu Kanindé pelo Cacique Sotero e sua história; a parceria com a Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos; e a importância do museu para o contato intergeracional e para a formação. É destacada, ainda, a importância de os indígenas selecionarem, de suas formas

particulares, o que deve ser lembrado, guardado e transmitido aos descendentes, enfatizando as “museologias nativas” e a relação entre memória e movimentos étnicos.

Os critérios estabelecidos pelos próprios Kanindé para seleção dos objetos a compor a exposição no MHN tiveram como prioridade contemplar as diferentes classificações dos guardiões da memória (coisas dos índios, coisas dos velhos, coisas das matas, coisas dos não índios) e as multiplicidades de experiências desse povo (como objetos relacionados a caça e alimentação, cotidianos, religiosidade, autoafirmação/reafirmação étnica). Entre os objetos selecionados está a blusa que Cacique Sotero vestiu na Marcha indígena dos 500 anos, exposta dobrada, sobre um expositor, junto a outros objetos. A blusa doada é original e, tendo em vista sua importância para os Kanindé, foi feita uma reprodução para compor acervo no museu indígena. Vale refletir a razão pela qual o critério de originalidade (tão central na história dos museus e no capitalismo ocidental) prevaleceu em favor do MHN e não do Museu Kanindé. Embora no evento ocorrido *online* referido anteriormente, os Kanindé tenham explicado que os objetos de seu museu não perdem valor de uso ao serem musealizados, muitas vezes tendo trajetórias de idas e vindas entre a vida social e o espaço museológico, até que ponto o MHN estaria disposto a assumir, neste caso, a doação de uma reprodução, de maneira a garantir a manutenção do objeto original junto a seus detentores, onde pode ser efetivamente integrado à vida social?

Outro objeto selecionado para exposição é uma vestimenta ritualística, confeccionada manualmente pela esposa do Cacique Sotero. A peça consiste em uma blusa coberta por plumária, demarcando o movimento de reafirmação étnica. Os Kanindé aprenderam com os Tremembé a confeccionar esse tipo de vestimenta, ressignificando roupas de uso convencional, tais como short e blusa, incorporando elementos significativos de sua cultura a fim de fortalecer sua identidade. O exemplar foi doado ao MHN, havendo outros no Museu Kanindé.

Talvez possa ser dito que o nível mais profundo de participação indígena na exposição tenha se dado a partir do módulo *Museus Indígenas*,

aproximando-se ao que em Querol (2016), define-se entre parceria e delegação, indo além da escuta, avançando em direção à intervenção ativa, efetiva e afetiva, mobilizando os agentes envolvidos de maneiras diversas. Na relação estabelecida entre o MHN e os Kanindé, são identificados: seleção de objetos para empréstimo, doação e exposição no museu valorados a partir do regime simbólico próprio dos Kanindé, elaboração de textos de direcionamento interpretativo, participação em rodas de conversa e seminário. Para que tal autorrepresentação se desse na proporção em que se deu, é importante reconhecer que provavelmente muitos desafios e complexidades acabaram por passar despercebidos no enunciado discursivo expositivo, merecendo ser notabilizados neste artigo.

Os relatos dos Kanindé nos eventos pesquisados evidenciam alguns desses aspectos. Entre as dificuldades para a construção e manutenção da parceria com o MHN, os representantes indígenas citaram a distância entre o Ceará e o Rio de Janeiro e a dificuldade de conciliar os compromissos firmados frente às demandas do Museu Kanindé e, mesmo, as de ordem pessoal de suas lideranças. Houve momentos em que se desejou desistir, mas as motivações coletivas falaram mais alto. Nas palavras de Suzenilson Kanindé, no evento *O povo Kanindé (CE) na exposição Iândé: aqui estávamos, aqui estamos* (2023):

Então eu avalio positivamente a nossa participação como curadores nesse processo, também como pesquisadores, estudantes, no trabalho que a gente faz principalmente na militância. E [gostaria de] trazer também essa parceria que teve, a gente aí com o MHN. Com vocês que se dedicaram. Teve uma vez, André, que a gente queria desistir. Um ficou cutucando o outro “não a gente não pode desistir porque a gente já começou, é um trabalho que vai dar certo, é um trabalho que vai dar bom”. E aí a gente conseguiu. Realmente porque na época a gente estava atarefado com os estudos, com as pesquisas. Mas a gente se empenhou ao máximo para que a gente pudesse chegar até aí e mostrar essa realidade do povo Kanindé: um povo cearense, nordestino, que vive nas quebradas das massas do maciço de Baturité e que representa toda uma formação dos povos indígenas nordestino e brasileiro que é essa perspectiva de estar se reinventando, se recriando e criando novas técnicas pra que possa fortalecer a luta e identidade nossa indígena para construir essa formação em torno da luta pelo território, pela demarcação pela terra. (Museu Histórico Nacional, 2023, 42-44 minutos)

A narrativa de Suzenilson Kanindé lança luz sobre as dificuldades invariavelmente percebidas em processos participativos. Entretanto, também revela satisfação com a experiência e o enunciado discursivo criado nos

espaços e vivências de contato e trocas. Tal constatação vai ao encontro da afirmação de Carpentier (2013 apud QUEROL, 2016, p. 15): “a participação pode ser considerada um instrumento pedagógico capaz de gerar melhores cidadãos(ãs) e de incrementar a felicidade social”. Ao posicionarem-se porosos diante a participação social, os museus tornam-se mais capazes de atuar a partir de problemáticas, visões de mundo e demandas plurais e diversas, dilatando sua dimensão pública.

Outro ponto que merece ser notado da experiência é a maneira como a dimensão de tempo e o fluxo das agências se organizaram de modo distinto do *modus operandi* tradicional dos museus, exigindo novas qualidades e competências aos técnicos do MHN: a cada decisão, foi necessário realizar consulta ao Cacique, que tratava o tempo e as deliberações de forma distinta da temporalidade cronológica da instituição pública federal e do capitalismo neoliberal. Ainda que isso possa ter gerado instabilidades, foram resolvidas com o reconhecimento de que os contratos firmados ali se baseavam na dignidade cultural, e não no cumprimento de metas centradas nos interesses do museu. A sensibilidade necessária para a dinâmica participativa empreendida exige que a polarização tradicionalmente característica dos museus seja confrontada por uma “liquidez museal” (QUEROL, 2016, p. 87), que contraria “ritmos passivos, conceitos fechados e outras inércias fatais ainda frequentes em muitos museus”. Os fluxos participativos exigem flexibilidade, cooperatividade, solidariedade, capacidade autocrítica e habilidade para negociações por parte dos agentes de mediação dos museus.

O módulo *Representações indígenas no MHN* (figura 2) suscita reflexões acerca das relações entre os povos originários e o Estado brasileiro: “aqui reunimos peças cujos processos de entrada em nosso acervo revelam diferentes perspectivas e olhares sobre a presença indígena na história e no museu” (MHN, 2023). Todas as peças expostas foram doadas ao MHN, entretanto em momentos e circunstâncias distintas. No módulo, estão expostos cinco objetos: Máscara Kalapalo, Boneca Karajá - *Ritxoko* e o Tacape pertencente ao Tibiriçá já mencionado anteriormente, todos doados ao MHN em 1924; um Tronco do Kuarup, de origem Kamayurá, adquirido pelo MHN na

década de 1990, após as mobilizações em prol da promulgação da Constituição de 1988 e em meio aos debates sobre meio ambiente e a realização da Eco 92 no Rio de Janeiro; e um colar Yawanawá, doado por indígenas desse povo em uma roda de conversa realizada no MHN em 2022.



Figura 2: Módulo *Representações indígenas no Brasil*. Fonte: Bruna Monteiro

O módulo tensiona a maneira como o próprio museu desenvolve seus processos museológicos, construindo camadas de musealidade sobre o acervo valorado em diferentes momentos, logo, a partir de regimes de valoração culturais distintos. Evidência dessa sobreposição de camadas do tempo e de valorações é o Tacape de Tibiriçá. Conforme Bezerra (2022, p.45) explica, as primeiras narrativas do MHN reforçavam a ideia de Tibiriçá como chefe indígena domesticado: “O chefe indígena representa o mito romântico do índio dócil, célula mater da nacionalidade brasileira, na qual as relações entre tupis, jesuítas e heróis bandeirantes teriam dado origem ao mameluco adaptado”. Posteriormente, na exposição *Oreoretama*, inaugurada em 2006, o tacape é exposto, diferentemente dos demais objetos (que estão generalizados e coletivizados), apresentando a individualidade do personagem Tibiriçá por seus laços com a civilização (BEZERRA, 2022, p.47). Em *Íandé*, o museu lança luz e problematiza seus próprios processos de aquisição, questionando: o que os objetos adquiridos “dizem sobre a contemporaneidade e a história dos povos indígenas no Brasil?” (legenda). Neste último movimento, o MHN procura destacar as lutas indígenas em defesa de seu território e de sua identidade: “[...] O protagonismo indígena, na resistência à tomada de terras, à

perseguição, à escravização e ao genocídio, tem sido o motor da mudança de perspectiva quanto ao lugar dos povos originários na sociedade brasileira” (legenda). O MHN opera, então, uma autocrítica sustentada no reconhecimento de que processos de escuta que promovem conexões diversas são capazes de produzir outras histórias.

Já o colar Yawanawá representa o ato de doação consciente e deliberada do próprio povo indígena, como um “[...] símbolo de um novo tipo de relação do museu com os povos indígenas na qual a presença e o protagonismo destes são elementos centrais”. Cabe mencionar que à ocasião de inauguração da exposição *Ílandé: aqui estávamos, aqui estamos*, realizou-se roda de conversa com os povos Kanindé e Yawanawá.

O último módulo da exposição, intitulado *Cultura Material indígena*, aborda a diversidade da cultura material dos povos originários no Brasil por meio da coleção Tsiipré, doada nos anos 1980 ao MHN, marcando a abertura da instituição “a inclusão de novos protagonismos, e à visibilização dos povos originários em seus exposições e acervo” (MHN, 2023). Neste módulo são apresentados objetos que possuem usos e sentidos mais restritos, como escarificador, alargador de orelha, marco de sepultura e uluri. Junto à vitrine de exposição dos objetos, os visitantes encontram uma bancada com reproduções táteis do acervo exposto, bem como gavetas que ao serem abertas fornecem ilustrações de indígenas fazendo uso de tais objetos. Este módulo sustenta-se na perspectiva etnográfica, lançando luz sobre os elementos da cultura material do Outro que despertam atenção e tornam-se elementos sintetizadores de identidades forjadas pelas diferenças e o estranhamento.

O último recurso adotado na exposição é uma animação que aborda a presença de indígenas no Brasil ao longo de séculos, abordando importantes fatos históricos desde o século XV ao XX, o genocídio que dizimou a população indígena em território brasileiro, o surgimento da FUNAI, a importância da Constituição de 1988 e a diversidade de povos e línguas indígenas. Transmitida via televisão, a animação é complementada pela presença de frase no painel da defesa contundente de Raoni Metuktire, grande liderança

indígena, nos debates da Constituinte: “Vocês têm que escutar os donos da terra, que permanecemos aqui, e vocês tem que nos respeitar”.

O acompanhamento das atividades e eventos diversos, as aulas *in locu* e as conversas com a equipe do MHN permitiram às autoras entenderem como as dinâmicas entre representantes do museu e indígenas foram sendo estabelecidas de maneira variável ao longo do processo de concepção e planejamento da exposição. Neste ponto, é interessante lançar luz sobre observações que com alguma frequência apresentam-se também em outras realidades empíricas.

Meios tais como rodas de conversa e participação em eventos foram fundamentais para ter representantes indígenas no MHN, porém isso também implicou uma cobrança para que o museu estivesse de prontidão para estar em território indígena e colaborar com ações de relevância para os grupos, o que, do ponto de vista da burocracia estatal federal, pode se mostrar ainda complexo. Outro aspecto que merece ser notado é a maneira como a dimensão de tempo e o fluxo das agências para a construção de vínculos mais sólidos de confiança se estabeleceram de maneira incompatível com o tempo cronológico do capital e das instituições. Neste quesito, é válido citar, também, as ambiguidades do estabelecimento de vínculos de confiança a partir de personificações em detrimento à formalização institucional das relações, dando origem a laços afetivos e de solidariedade por um lado, e pelo outro, criando expectativas e compromissos que supostamente deveriam ser assumidos pelas instituições e não por indivíduos. Também merece menção a falta de expertise para realização do registro de contatos, fluxos e processos na composição de um dossiê que ajude a balizar novas iniciativas e/ou a realizar um balanço diagnóstico sobre as fragilidades e os pontos fortes, a perenidade e os desdobramentos das relações.

### **Considerações finais**

Atravessados por transformações diversas das sociedades que os forjaram e reimaginaram, ao longo do tempo, os museus vêm se manifestando,

alterando, hibridizando e instaurando sob lógicas cada vez mais complexas e desafiadoras. Conforme explicitam Oliveira e Santos (2019, p.12), “os desafios postos pelas práticas museais contemporâneas passam pela incorporação do ‘outro’ como sujeito cognoscente equivalente aos demais membros dos museus”. No atual cenário de esgarçamento do direito à voz e do uso social nos/dos museus, é necessário superar “[...] modelos hegemônicos que até hoje predominam na maioria dos museus, disseminando modos de operar que façam da horizontalidade, da descentralização, do empoderamento cidadão e da democracia cultural uma ética museal em expansão” (QUEROL, 2016, p. 96).

A exposição *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos* se deu em meio a um cenário em que, no Brasil, diversas instituições de memória (entre elas os museus) vêm sendo eticamente compelidas e socialmente pressionadas a proceder a uma espécie de reparação histórica face à forma como os povos indígenas foram representados nas narrativas hegemônicas. Não se tratou, portanto, de um movimento que partiu do MHN de maneira pioneira ou fruto de um processo profundo e genuíno de descolonização, mas de uma pressão exógena que vem tomando os museus e a sociedade em geral e problematizando os protagonismos das narrativas e, assim, esgarçando as fronteiras da dimensão pública dos museus.

Embora a exposição não tenha sido idealizada e planejada como um processo de compartilhamento de autoridade autogerido por diferentes lideranças indígenas na interação entre si e com a equipe do MHN, mas tenha produzido núcleos participativos contando com a colaboração de diferentes agentes coordenados pela equipe técnica do museu, a experiência de *Íandé: aqui estávamos, aqui estamos* ventila princípios e alternativas de iniciativas significativas ao debate acerca da participação social em museus. Entre esses, é possível citar: reconhecimento de que performances de consultoria diferenciam-se do protagonismo em processos curatoriais, assim como colaborações e parcerias; regimes de valor diversos são capazes de fortalecer a (re)qualificação de coleções, documentações e exposições, podendo gerar mudanças de narrativas e até mesmo desconfortos institucionais, demandando

novos (re)posicionamentos; a relevância de doações, empréstimos, dinâmicas seletivas e de produção textual para suporte interpretativo pautadas em regimes de valoração autorrepresentativos; clareza sobre a gangorra e prevalência de interesses nas negociações: em favor de quê/de quem?; compromisso de reconhecimento, respeito e visibilidade a pautas e iniciativas de interesse dos agentes em representação, num combate a objetificação dos sujeitos e grupos sociais e metodologias colaborativas extrativistas; admissão de que metas autocentradas em instituições não podem estar descompassadas da vetorização de relações pelo exercício de dignidade cultural e pelo direito à memória.

Adicionalmente, são revelados itinerários possíveis para viabilizar a participação, tais como: promoção de eventos e rodas de conversa que materializem oportunidades de escuta, mas também de produção criativa e espaço de discussões contestatórias; articulação com redes, ativistas, movimentos sociais, lideranças criativas, etc.; projetos expográficos que contemplem recursos e espaços de trocas e conexões, dando materialidade ao conceito de exposição como espaço de encontro e em permanente construção; adoção de intervenções temporárias e política de alternância; realização de feiras, conversas de galeria, cessão de espaço, equipamentos e infraestrutura para reuniões, entre outras dinâmicas que dialoguem com pleitos de interesse e valorização de sujeitos e grupos em representação.

Para Antonia Kanindé, em relato no evento *O povo Kanindé (CE) na exposição landé: aqui estávamos, aqui estamos*, a experiência da exposição ajuda a perceber o atual momento de redirecionamento de práticas que os museus vivenciam. Nas palavras da ativista e museóloga indígena:

Chegar no espaço da construção coletiva entre os sujeitos que estão aqui presentes e o MHN, a partir da exposição, eu diria que é de certa forma um repensar a própria prática museológica contemporânea. Em que nós enquanto indígenas saímos do lugar de sermos apresentados e passamos a contar a nossa própria história, a nossa própria narrativa. (Museu Histórico Nacional, YouTube, 2023)

Os museus não são exatamente espaços, nem experiências de harmonia social, sendo fundamental o reconhecimento de que estão em

constante disputa e reinvenção narrativa. Atualmente, algumas práticas vêm se mostrando alternativas à participação social. Isto não significa que o desafio esteja esgotado e/ou que controvérsias sejam inexistentes. Ao contrário, verifica-se que no cotidiano das instituições, itinerários participativos frequentemente são marcados por encruzilhadas que nitidificam a gigantesca complexidade e o incontestável desafio que consiste a participação social nos museus, especialmente quando a porosidade das instituições é pontual, interesseira e/ou falaciosa. Afinal, não é incomum que experiências participativas gerem intensos desconfortos e revisões críticas institucionais, podendo repelir ou atrair novas experimentações a partir de fluxos que, como ondas do mar, fluem e refluem de maneira heterogênea e inconstante.

Nesta perspectiva, é fundamental que os museus e seus agentes se engajem em um processo contínuo de aprendizado, adaptando suas motivações e seus métodos conforme necessário, atentando para o combate a abordagens extrativistas, evitando discursos e promessas falaciosos. Para tanto, os museus precisam olhar para fora de si e se comprometerem genuinamente com os territórios e as populações a que servem, reconhecendo as assimetrias e posicionando-se em prol da equidade. Assim, o ideal é que a participação não seja transitória, dependente de gestões ou de suas brechas, mas que seja uma política institucional perene em favor da democratização do direito à memória multivocal.

### Referências Bibliográficas

ABREU, Regina de. O Paradigma Evolucionista e o Museu Histórico Nacional. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, p. 7-19, 1995.

ALDEROQUI, Silvia. El Museo De Los Visitantes. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 1, n 7, p. 30-42, out./nov. 2015.

BRULON, Bruno. Passagens da Museologia: a musealização como caminho. **Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 11, n 2, p. 189-210, jul./agosto. 2018.

BRULON, Bruno. Descolonizar o pensamento museológico - Reintegrando a matéria para repensar os museus. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 28, e. 1, p. 1-30, 2020.

CASTRO, Fernanda Santana Rabello de; MAGALHÃES, Aline Montenegro. Os desafios de gerir um museu centenário em tempos de obscurantismo: o caso do Museu Histórico Nacional. **Museologia e Patrimônio**. Portugal, v. 9, p. 351-383, Instituto Politécnico de Leiria, 2023.

CHAGAS, Mario. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa, Universidade Lusófona, v. 13, n. 13, 1999.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 1997, 384 p.

COSTA, Carina Martins. Visitas ao Museu Histórico Nacional: registros de memória e ficção”. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 57, p. 1-21, 2023.

CUENCA-AMIGO, Macarena; ZABALA-INCHAURRAGA, Zaloa. Reflexiones sobre la participación como co-creación en el museo. Her&Mus. **Heritage & Museography**, v. 19, p. 122-135, 2018.

CURY, Marília. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

CURY, Marília Xavier. Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. **Cadernos CIMEAC**, v. 7, n.1, p.184-211, 2017.

FASANELLO, Marina Tarnowski, NUNES, João Arriscado, PORTO, Marcelo Firpo. Metodologias Colaborativas não Extrativistas E comunicação: Articulando Criativamente Saberes E Sentidos Para a emancipação Social. **Revista Eletrônica De Comunicação, Informação & Inovação Em Saúde**. v. 12, n. 4, 2018

BEZERRA, Rafael Zamorano. Tacape de Tibiriçá. In: MAGALHÃES, A. M.; BOTELHO, A. A.; LENZI, M. I; BEZERRA, R. Z. (org). **Histórias do Brasil em 100 objetos do Museu Histórico Nacional, 1922-2022**. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, v. 1, p. 44-47, 2022.

MINOM. **Declaração de Córdoba**. 2017. Disponível em: [http://www.minom-icom.net/files/minom\\_2017\\_-\\_declaracion\\_de\\_cordoba\\_-\\_esp-port-fr-ing\\_0.pdf](http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_0.pdf). Acesso em: 13 mar. 2023.

Museu Histórico Nacional. **Nova exposição de longa duração do Museu Histórico Nacional. Iandê, aqui estávamos, aqui estamos**. Rio de Janeiro. 03 fev. 2023. Instagram: Museu Histórico Nacional (@museuhistoriconacional). Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CoM-oa1O5Hw/?igsh=MXVvbHQ5Yms4NjFheg>. Acesso em: 28 abr. 2023.

Museu Histórico Nacional. **O povo Kanindé (CE) na exposição "Íandé: aqui estávamos, aqui estamos"**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 20 set. 2023. 1 vídeo (1:24:29 min) .Disponível em: [https://www.youtube.com/live/SZorav\\_efR8?si=jYenJKs\\_sAxJYs-L](https://www.youtube.com/live/SZorav_efR8?si=jYenJKs_sAxJYs-L). Acesso em: 06 mai. 2024.

MOREIRA, Fernando João de Matos. Uma reflexão sobre o conceito de público nos museus locais. **Musas** – Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais, , n. 3, p. 101-108, 2007.

OLIVEIRA, João Pacheco de.; SANTOS, Rita de Cássia Melo. **De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal.** João Pessoa, Paraíba: Editora UFPB, 2019.

QUEROL, Lorena Sancho. PARTeCIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus. **Etnicex: revista de estudos etnográficos**, n. 8, p. 83-100, 2016.

QUEROL, Lorena Sancho; MENDONÇA, Elizabete de Castro; MIGUEL, Ana Flavia. A participação Cidadã Nos Processos De inventariação Do Patrimônio Cultural Imaterial: Casos De Brasil E De Portugal. **Interseções: Revista De Estudos Interdisciplinares**, v. 22, n. 1, p. 21-51, jan.abr/2020.

TOMARA! EDUCAÇÃO E CULTURA. **Modos mais compartilhados de fazer curadoria: concepções e experiências práticas de curadoria compartilhada.** São Paulo: Tomara! Educação e cultura, 2020. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/1\\_UCFyK348nd6RIHnhaTqn72AqGqXxRRS/view](https://drive.google.com/file/d/1_UCFyK348nd6RIHnhaTqn72AqGqXxRRS/view) . Acesso em: 19 jun 2023.