

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Artes

Pompea Auter Tavares

**“SÓLO ES POSIBLE CONSERVAR AQUELLO QUE SE
TRANSFORMA” :**

Estudo do *Ferrowhite – museo taller* e seus processos de mediação

Belo Horizonte

2018

Pompea Auter Tavares

“SÓLO ES POSIBLE CONSERVAR AQUELLO QUE SE TRANSFORMA” :

Estudo do *Ferrowhite – museo taller* e seus processos de mediação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito necessário para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador (a): Prof. Dr. José Márcio Barros

Área de concentração: Artes/Música. Linha de pesquisa: 2 – Processos de formação, mediação e recepção.

Bolsista CAPES

Belo Horizonte

2018

FICHA CATALOGRÁFICA

T231 Tavares, Pompea Auter
Sólo es posible conservar aquello que se transforma : estudo do Ferrowhite – museo taller e seus processos de mediação / Pompea Auter Tavares. – Belo Horizonte, 2018.
132 f. il.

Orientador: José Márcio Barros

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais.

1. Museus - Argentina 2. Mediação - museus 3. Ferrowhite – museo taller - Argentina I. Barros, José Márcio II. Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Mestrado em Artes. III. Título.

CDD: 708.982

Bibliotecária responsável: Cleide A. Fernandes CRB6/2334

FICHA DE APROVAÇÃO

Dissertação defendida pela Mestranda Pompea Auter Tavares, em 29 de agosto de 2018, na Sede do Programa e Pós-Graduação *Stricto Sensu* Mestrado em Artes, da Universidade do Estado de Minas Gerais, em Belo Horizonte, Minas Gerais, e aprovada pela banca examinadora assim constituída:



Professor Doutor José Márcio Pinto de Moura Barros
Orientador e Presidente da Banca



Professora Doutora Helena Lopes da Silva
Examinador Interno
Universidade do Estado de Minas Gerais



Professor Doutor Cayo Vinicius Honorato da Silva
Examinador Externo
Universidade de Brasília

Meus mais sinceros e afetuosos agradecimentos:

ao Programa de Apoio à Pós-Graduação da CAPES;

aos amigos do *Ferrowhite – museo taller*;

ao meu orientador José Márcio Barros;

aos servidores, professores e colegas do PPGARTES-UEMG;

aos amigos de jornada na mediação em museus;

à minha família.

O fato de me perceber no mundo, com o mundo e com os outros me põe numa posição em face do mundo que não é de quem nada tem a ver com ele. Afinal, minha presença no mundo não é de quem a ele se adapta, mas a de quem nele se insere. É a posição de quem luta para não ser apenas objeto, mas sujeito também da História.

Paulo Freire

RESUMO

Os museus têm sofrido profundas transformações nas últimas quatro décadas, em especial os que estão fortemente envolvidos com a participação de comunidades. Esses enfrentam uma série de desafios nos seus processos de mediação, em função da atuação de uma diversidade de públicos. Nesse sentido, o estudo de caso apresentado nessa dissertação investiga os processos de mediação que se dão no *Ferrowhite – museo taller*, de forma a compreender os sujeitos, as práticas e as mediações que permeiam sua relação com a comunidade. O *Ferrowhite* está localizado na região portuária de Ingeniero White, em Bahía Blanca, Argentina, e atua a partir de uma coleção referente ao trabalho ferroviário e portuário composta por objetos que haviam sido escamoteados por trabalhadores locais durante o processo de privatizações das empresas estatais nos anos 90. Ele se afirma como museu oficina, isto é, como um espaço de produção de novas formas de entender o presente junto aos trabalhadores, e oferece um complexo material político nas mediações que realiza. A pesquisa qualitativa, de caráter descritivo, contou, também, com uma observação em campo, realizada no mês de março de 2018, que é apresentada através de relatos de experiência.

Palavras-chave: museus, mediação, cultura, mediação em museus, comunidade, *Ferrowhite – museo taller*.

ABSTRACT

Museums have undergone profound transformations in the last four decades, especially those that are heavily involved with the participation of communities. They face a series of challenges in their mediation processes, as a result of the diversity of audiences. In this sense, the case study intends to investigate the processes of mediation that take place in *Ferrowhite - museo taller*, in order to understand the subjects, practices and mediations that permeate their relationship with the community. *Ferrowhite* is located in the port region of Ingeniero White in Bahía Blanca, Argentina, and operates from a collection of railway and port work concealed by local workers during the privatization process of state-owned enterprises in the 1990s. Established as a workshop museum, that is, as a space of production of new ways of understanding the present with the workers, it offers a complex political material in the mediations it realizes. The qualitative research, of a descriptive content, also counted on an observation in the field, held in March 2018, which is presented through reports of experience.

Keywords: museums, mediation, culture, cultural mediation in museums, community, *Ferrowhite – museo taller*.

LISTA DE IMAGENS

| | |
|---|-----|
| Figura 1: Localização <i>Ferrowhite</i> . Acervo <i>Ferrowhite</i> | 48 |
| Figura 2: Mural do <i>Museo del Puerto</i> . Acervo pessoal..... | 50 |
| Figura 3: Cartaz externo <i>Ferrowhite - museo taller</i> . Acervo pessoal. | 52 |
| Figura 4: Pedro Marto, Cacho y Pedro Caballero no Museu. Acervo <i>Ferrowhite</i> | 53 |
| Figura 5: Cartaz de divulgação do Teatro Documental. Acervo <i>Ferrowhite</i> | 56 |
| Figura 6: <i>Taller Prende!</i> Acervo <i>Ferrowhite</i> | 59 |
| Figura 7: O banquinho na oficina <i>Prende!</i> Acervo <i>Ferrowhite</i> | 60 |
| Figura 8: Manifestação dia da Mulher. Acervo <i>Ferrowhite</i> | 61 |
| Figura 9: Crianças transportam grãos. Acervo <i>Ferrowhite</i> | 63 |
| Figura 10: Grécia e Martina no <i>Prende!</i> Acervo pessoal. | 81 |
| Figura 11: Bancada e churrasqueira da <i>Rambla de Arrieta</i> . Acervo pessoal. | 85 |
| Figura 12: <i>Choripán</i> sendo preparado. Acervo pessoal. | 87 |
| Figura 13: Detalhe do <i>Galpón Bella Vista</i> . Acervo pessoal..... | 89 |
| Figura 14: Reynaldo Merlino. Acervo pessoal..... | 90 |
| Figura 15: Pedro Marto, Zulema e Chapa recebem os visitantes tomando mate. Acervo pessoal. | 99 |
| Figura 16: A ria e seus visitantes. Acervo <i>Ferrowhite</i> | 101 |
| Figura 17: Cair da tarde na <i>Isla Invisible</i> . Acervo pessoal..... | 101 |
| Figura 18: Debate <i>Isla invisible</i> . Acervo <i>Ferrowhite</i> | 102 |
| Figura 19: Bailarinos na <i>Milonga</i> . Acervo pessoal. | 103 |
| Figura 20: Visita escolar com Analía Bernardi. Acervo pessoal..... | 104 |
| Figura 21: Grupo escolar com vista para o Castillo. Acervo pessoal..... | 106 |
| Figura 22: Reunião de trabalho <i>Ferrowhite</i> . Acervo Pessoal..... | 108 |
| Figura 23: Peça gráfica dos novos obreiros do Porto. Acervo <i>Ferrowhite</i> | 109 |
| Figura 24: Serigrafias produzidas no <i>Taller Prende!</i> Acervo pessoal. | 110 |
| Figura 25: Casa dos guardas ambientais. Acervo pessoal..... | 112 |
| Figura 26: Casa de chapa e madeira. Acervo pessoal..... | 113 |
| Figura 27: Cacho, Zulema e seus cachorros no acesso principal do complexo <i>Ferrowhite</i> . Acervo pessoal..... | 115 |
| Figura 28: Despedida com trabalhadores do <i>Ferrowhite</i> . Acervo pessoal..... | 117 |

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| 1 INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 QUE MUSEU? | 18 |
| 2.1 Museus na América Latina e o interesse pelo social..... | 18 |
| 2.2 Nova Museologia..... | 22 |
| 2.3 O museu comunitário | 28 |
| 2.4 A categoria comunidade..... | 30 |
| 2.5 O fazer-se comunidade..... | 34 |
| 2.6 Museologia crítica..... | 40 |
| 3 O <i>FERROWHITE – MUSEO TALLER</i> | 47 |
| 3.1 Como surge um museu?..... | 47 |
| 3.2 Uma memória em movimento | 51 |
| 3.3 <i>Museo Taller – uma máquina de fabricar pensamento</i> | 57 |
| 3.4 Mediações possíveis | 63 |
| 3.5 Adentrando o museu | 68 |
| 4 CADERNO DE VIAGEM | 74 |
| 4.1 Tempo de histórias | 74 |
| 4.2 Antes de partir, sair do lugar | 75 |
| 4.3 Uma surpresa | 77 |
| 4.4 A viagem em resumo | 77 |
| 4.5 <i>Mamás del prende</i> | 78 |
| 4.6 <i>Taller prende, luzes que se acendem</i> | 82 |
| 4.7 <i>Asociación de amigos del Castillo</i> | 83 |
| 4.8 <i>Choripán en la parrilla</i> | 84 |
| 4.9 <i>Visita ao Galpón Bella Vista</i> | 88 |
| 4.10 Muitas mãos em ação..... | 93 |
| 4.11 <i>A Isla Invisible: o domingo, o vento, o baile</i> | 97 |
| 4.12 <i>La milonga</i> | 102 |
| 4.13 <i>¡Que vengan los niños!</i> | 104 |
| 4.14 Reuniões de trabalho e de mate | 107 |
| 4.15 Os obreiros se transformam..... | 108 |
| 4.16 Uma visão integral – <i>Museo, Castillo, Casa del Espía</i> | 111 |
| 4.18 Uma moradora apaixonada | 113 |
| 4.19 Um encontro com trabalhadores de museus..... | 115 |
| 4.20 Um último domingo | 115 |
| 4.21 A despedida | 117 |
| 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS | 118 |
| REFERÊNCIAS | 122 |
| APÊNDICE A - Agenda da viagem..... | 127 |
| APÊNDICE B - Diário de viagem | 128 |
| APÊNDICE C - Entrevistas realizadas no <i>Ferrowhite – museo taller</i> | 131 |
| APÊNDICE D - Lista de pessoas com as quais tive contato | 132 |

1 INTRODUÇÃO

O presente estudo se dedicou à investigação sensível das práticas de mediação e do cotidiano do *Ferrowhite – museo taller*, localizado no porto de Ingeniero White (Bahía Blanca, Argentina). Desde que tomei conhecimento da instituição, em 2015, o museu me suscitou uma série de inquietações sobre seu modo de operar e de refletir e, em especial, sobre sua capacidade de se retroalimentar e de se reorganizar física e simbolicamente através do relacionamento com seu público. Em um momento em que tanto se discutia sobre *transformações* provocadas por instituições e/ou ações culturais, me interessei em investigar onde se davam essas transformações e em que medida a mediação, em seu sentido mais estendido, fazia parte do processo.

A observação desses efeitos e/ou transformações das ações institucionais já fazia parte do meu cotidiano desde minha formação em Artes Plásticas, quando comecei a atuar no campo da educação em museus. Tive a oportunidade de trabalhar em distintos espaços culturais de Belo Horizonte, ocupando diferentes posições. A observação dos grupos de trabalho em educação nos museus e centros culturais, ao longo dos anos, sempre demonstrou uma atuação alijada dos espaços de decisão, pouco participativa nos processos institucionais e vista em segundo plano, especialmente a vinculada à finalística, isto é, ao contato com o público. Ademais, havia (e ainda há) desvalorização profissional, com baixos salários e contratação prioritária de estudantes em formação. Nada disso, no entanto, é novidade para os profissionais atuantes na educação em museus que, afinal, acabam encontrando alternativas para exercer sua criatividade e proposições, mesmo em ambientes áridos. Nesse contexto, comecei a me preocupar com o papel das equipes de educação de intervir e de se infiltrar em processos institucionais, insistindo por ocuparem novos lugares de fala e de representatividade, e na construção de atuações em rede, coletivas, que pudessem alcançar outros lugares de escuta e de diálogo dentro e fora dos nossos ambientes de trabalho.

Ao ingressar, em 2013, na Rede de Museus e Centros Culturais de Belo Horizonte e Região Metropolitana (RIMC), que tem dentre seus objetivos o fortalecimento da educação em museus, conformamos uma rede solidária aos enfrentamentos cotidianos dos programas de educação das instituições em busca de ações que pudessem nos colocar em debate crítico. No espírito da construção e do fortalecimento de redes, comecei a buscar novas experiências que pudessem ampliar as perspectivas da minha própria atuação e da rede da qual faço parte e,

portanto, a seguir apresento-lhes o caminho percorrido até conseguir visitar e vivenciar o *Ferrowhite – museo taller*.

Em novembro de 2015, participei como ouvinte do encontro internacional *El Museo Reimaginado – Encuentro de profesionales de museos da América*. O evento, organizado pela *Fundación Typa – Teoría y practica de las artes* e *American Alliance of Museums*, teve duração de 3 dias e reuniu, em Buenos Aires, mais de 600 pessoas de 24 países. As atividades se pautaram na questão central “que museu desejamos para o futuro?”, o que convocou os participantes a reimaginarem suas instituições. Como produto final, em trabalho coletivo, os participantes produziram um documento, *El Museo Reimaginado Manifiesto 2015*¹, que pontuava as diretrizes a serem desenvolvidas pelos museus que desejavam transformar suas ações para o futuro:

*Ser parte de sus **comunidades** y no estar aparte de ellas; Reconcebirse radicalmente a una **escala humana**; Apelar a las emociones y al **pensamiento crítico** como puntos de partida para la creación del conocimiento; **Construir sentido en común con los distintos actores** dentro y fuera del museo- y asumir las diferencias; **Generar interconexiones y colaboraciones** entre disciplinas y saberes diversos; [...] Ser accesibles e inclusivos tanto en lo físico como en lo cultural, a fin de **garantizar la participación democrática de sus comunidades**; Ofrecer **oportunidades para el encuentro y el diálogo**, cualquiera sea su espacio, escala y recursos; **Salir de la zona de confort para activar puntos de vista que sean flexibles, dinámicos e innovadores**; **Mostrar con procesos de trabajo colaborativo y participativo, su poder político y su capacidad de transformación positiva**; **Incorporar estratégicamente la innovación y la tecnología apropiadas, en función de su misión.** (El Museo Reimaginado Manifiesto, 2015, grifos meus)*

As diretrizes propostas no Manifesto demonstraram que o posicionamento em relação à participação comunitária não se restringe aos museus comunitários, mas abrange todas as tipologias museológicas que tenham o desejo de se reinventar. O documento marcava no tempo um desejo de caracterizar as práticas museológicas das Américas de forma inovadora para a democratização dos museus e para a promoção de transformações sociais pautadas na participação, na colaboração, no pensamento crítico e na construção do comum. As diretrizes não utilizavam palavras habituais ao universo dos museus para referir-se aos seus interlocutores, como *público, espectador, observador, visitante*. Essas foram substituídas por *comunidade, escala humana, atores*, o que demonstra o entendimento dos interlocutores como coprodutores dos museus, sem achatá-los em estatísticas ou conceituações genéricas,

¹ Disponível em: http://elmuseoreimaginado.com/wp-content/uploads/2015/09/Manifiesto_ENG.pdf. Acesso em 1º de junho de 2016.

entendendo-os como pessoas capazes de interagir e fornecer material crítico para a (re)imaginação dos museus.

Nesse ambiente de debate, foi coroado um projeto educativo do *Ferrowhite* – *museu taller* em parceria com o *Museo del Juguete de San Isidro*, intitulado "*Qué rápido ruedan las ruedas del ferrocarril*", em um concurso de projetos inéditos. O projeto consistia em uma mostra itinerante de uma coleção de trens de brinquedo, capazes de contar a história de como se sonhou um país ao longo dos anos. Em sua apresentação, o projeto brinca com sua proposta ao afirmar: "*puede que al cabo del trayecto ya no se sepa si viajamos en un tren de juguete o jugamos con un tren de verdad*"². A premiação foi um dos pontos altos do encontro, que contou com uma literal coroação dos participantes, muito alegre e festiva. Compareceu ainda ao evento o diretor Nicolás Testoni, representando o *Ferrowhite* em uma das mesas de debate com o tema "*Museos cambian la vida – nueva visión de los museos comunitarios*". A mesa convidava o público a refletir com a afirmação a seguir:

*Los museos pueden y deben mejorar la calidad de vida de los individuos y las comunidades, y las comunidades pueden servir y nutrir a los museos en los modos más inesperados. Algunos museos comunitarios incluso sirven como activos espacios para la construcción de futuros, haciéndolo con humor y un espíritu crítico.*³

O texto-convite da mesa indicava o fluxo a ser estabelecido entre museu e comunidade como uma via de mão dupla, que pudesse estar aberta ao inesperado, ou seja, à possibilidade de invenção dessas novas maneiras de relacionar-se. A apresentação de Testoni ecoou pela plenária, sua fala curta e objetiva se destacava pela qualidade do recorte apresentado e pelo eloquente relato associado à sequência de imagens do museu. Para narrar as transformações vivenciadas no cotidiano do museu, Nicolás destacou, em breves minutos, dois personagens que fizeram parte da história da instituição: Adolfo Repetti e Pedro Caballero. Essa escolha demarcava sua insegurança em afirmar uma capacidade da instituição de transformar vidas e, ao contrário, registrava que, em determinado momento, foram esses sujeitos, à sua maneira, que transformaram o entendimento do museu sobre seus modos de fazer e de pensar. No cerne das discussões sobre temas sociais promovidas no encontro, o *museo taller* se destacava dentre importantes instituições, especialmente por sua capacidade de autorreflexão e diálogo. O destaque empenhado ao *Ferrowhite* nas situações acima apresentadas afirmava sua

² Disponível em <http://elmuseoreimaginado.com/2015/agenda/?dia=dia2>. Acesso em 26 de junho de 2018.

³ Disponível em <http://elmuseoreimaginado.com/2015/agenda/?dia=dial>. Acesso em 26 de junho de 2018.

legitimidade no campo da museologia, em especial por instituições que atuam para a transformação dos museus e que buscam novas ferramentas e métodos de trabalho. Foi, nesta ocasião, o meu primeiro contato com as práticas e representantes do museu e, a partir daí, comecei a acompanhar e a observar suas publicações, eventos e atividades à distância.

No ano seguinte, tive a oportunidade de coordenar, junto às colegas da RIMC, o Encontro Buenos Horizontes, que ocorreu de 4 a 7 de abril de 2016, onde reuniram-se museus e centros culturais mineiros e argentinos em Belo Horizonte. O evento organizou uma tarde de comunicações dedicada à temática “Museus Comunitários”, que chamou a atenção pelo recorte de experiências que propôs. Participaram da mesa quatro instituições culturais que, não necessariamente, se apresentam como museus comunitários⁴, entre eles o *Muquifu – Museu de Quilombos e Favelas Urbanos* (Belo Horizonte), o *Espaço Comum Luiz Estrela* (Belo Horizonte), o *Museu Casa Guimarães Rosa* (Cordisburgo) e o *Ferrowhite – museo taller* (Bahía Blanca, Argentina). Essas instituições apresentaram o desenvolvimento de suas ações de autogestão, resistência, escuta e transculturação, diferentes entre si e com potencialidades próprias de aproximação e diálogo com os públicos para os quais se direcionam. Expuseram um ponto convergente: a necessidade do conflito. Tal enfrentamento parecia configurar um desafio constante das instituições que atuam com comunidades: o de se manter aberta à negociação de seus discursos e operações, ponto esse que se tornou crucial para minhas investigações acadêmicas.

Nessa mesa participou, representando o *Ferrowhite*, Analía Bernardi. Ela veio à Belo Horizonte em excursão com outras trabalhadoras de museus argentinos e se hospedaram solidariamente nas residências dos membros da RIMC durante uma semana. Com isso, permitiu-se criar espaços de diálogo e trocas de experiência verdadeiramente informais, com os quais os laços e as parcerias entre os trabalhadores e trabalhadoras envolvidos se estreitaram. Nesse momento, pude conhecer melhor a realidade do *museo taller* através de outra perspectiva. Por ocasião da mesa de museus comunitários, Anália trouxe o debate sobre o que é o comunitário e provocou os participantes a refletirem sobre os pequenos laços e gestos a partir dos quais se pode perceber sua manifestação, como se constituem e, ao mesmo tempo, se desfazem em um ambiente que se propõe, não somente estar junto, mas fazer junto.

⁴ Para VARINE (2013), muitos museus atuam de forma comunitária sem necessariamente precisar intitular-se como tal. Entrevista disponível em: http://nomundodosmuseus.hypotheses.org/5585#_ftnref8. Acesso em 1º de junho de 2016.

Esse fazer junto implicaria, também, constituir e reconstituir o que é o próprio museu. Nesse momento, tive uma segunda oportunidade de diálogo com a instituição, dessa vez mais próxima e amigável, disposta a conversações mais elaboradas, possibilitada pela disponibilidade de tempo e pelo pequeno porte do encontro, comparado à experiência do *Museo Reimaginado*.

No mesmo ano, fui selecionada como bolsista para participar do *Laboratorio Typa de Gestión en Museos*, em Buenos Aires, outra oportunidade de ampliar a rede e estabelecer relações. Nesse curso, Nicolás Testoni ministrou uma das aulas sobre comunidade e participação comunitária, mais uma vez questionando o que seria o comunitário. Nesse momento, a observação sobre a instituição se aguçava em uma camada mais profunda, interessada em como os processos institucionais se organizavam, visto que a comunidade, segundo era apresentado, não existia. Ora, que público então seria esse que atua no museu e interfere na sua constituição? Inspirada nas reflexões e nas práticas educativas que todo o *museo taller* era capaz de elaborar, comecei uma jornada de investigação acadêmica sobre *Ferrowhite*.

A princípio, a proposta de pesquisa se interessava em construir um estudo comparado com o museu belo-horizontino *Muquifu*, no sentido de tentar compreender realidades latino-americanas que se aproximavam em alguns pontos como, por exemplo, o enfrentamento institucional e da realidade social de seu entorno, a presença e a participação social e, principalmente, as mediações e conflitos gerados por esses processos. Pela sua amplitude, a proposta inicial foi recortada, limitando-se a investigar apenas uma das instituições, o *Ferrowhite*. A essa altura eu nunca havia tido a oportunidade de conhecer pessoalmente a instituição e, apesar de seus meios de comunicação serem capazes de elucidar suas proposições, nada substituía a experiência *in loco*.

Aproveitando uma das viagens a Buenos Aires para o *Laboratório Typa*, consegui adiar o retorno ao Brasil e visitar Bahía Blanca. Estive na cidade por três dias, hospedada solidariamente na casa da Anália Bernardi e do Guillermo Beluzo, ambos trabalhadores do museu. Neste primeiro encontro foi possível visitar toda a exposição e conhecer o que o museu apresenta como “*el museo empieza afuera*”, ou seja, o complexo portuário que compõe a cena local, industrial e cultural de Ingeniero White, e também os edifícios da área pertencente aos limites do museu: *El castillo*, a antiga usina elétrica, *El Taller Prende*, a oficina de serigrafia, *La Casa del Espía*, onde há uma mostra de artes visuais e um café, a

Rambla de Arrieta, o pátio externo que conecta os espaços ao mar. Ainda conheci o *Museo del Puerto*, que se vincula intrinsecamente à história do *Ferrowhite* e, em Bahía Blanca, o *Galpón Bella Vista*, um novo espaço criado por Gustavo Monacci e Reynaldo Merlino após sua aposentadoria como diretor do *Ferrowhite*. Essa visita me permitiu conhecer os espaços do museu e visualizar a potência de suas práticas.

Um ano depois, com o apoio da bolsa de pesquisa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), foi possível realizar uma nova viagem à Bahía Blanca, de 14 dias de duração, para uma imersão no cotidiano do museu. Dessa vez, as experiências do museu foram observadas com mais esmero, bem como seu modo de fazer e pensar, de propor e construir e de se relacionar com objetos e pessoas. A viagem permitiu a materialização do terceiro capítulo, composto por relatos de viagem. O impressionante foi sentir a abertura com a qual fui recebida nos lugares por onde passei e por todas as pessoas com quem estive em contato. A experiência começou por essa receptividade das pessoas, pela capacidade de escuta, pela atenção despendida, pela paciência e solidariedade em compreender meus questionamentos e dúvidas. O acolhimento se revelou, ainda, em outros pequenos gestos, como em um convite para o mate ou para compor uma roda de conversa, na abertura para que eu ouvisse uma reunião de trabalho, na alegria de poder escutar relatos dos que ali vivem.

Nessa imersão, a singularidade do *Ferrowhite* se manifestou em diferentes níveis: estética, conceitual, institucional e social. Suas ações tiveram a capacidade de inovar na forma como conectam objetos, memória e pessoas em experiências diversas. O dinamismo e a autenticidade conquistados no *Ferrowhite* têm chamado a atenção no campo da museologia⁵ por conseguirem associar muitos elementos caros à tentativa de revitalizar os museus, como a ampliação da diversidade cultural, o fortalecimento de comunidades e o desenvolvimento de práticas de mediação voltadas à conscientização e ao pensamento autônomo.

O trabalho político de um museu reside em uma atenção a “um múltiplo leque de atores e processos de mediação” (MONTERO, 2012, p.4), na busca por compreender como a rede da qual faz parte e os seus saberes se constituem e se relacionam. O *Ferrowhite – museo taller*,

⁵ O Diretor do *Ferrowhite*, Nicolás Testoni, participou em setembro de 2017 como orador pela segunda vez consecutiva no Encontro Internacional de Profissionais de Museus das Américas, o *Museo Reimaginado*. Disponível em: <http://elmuseoreimaginado.com/index.php/nico-testoni>. Acesso em 18 de julho de 2017.

nesse sentido, demonstrou produzir um rico e complexo material político nos processos de mediação em que se envolve. A complexidade do *Ferrowhite* materializa-se no conjunto de objetos e conteúdos que salvaguarda, na sua conformação institucional, na sua relação com a cidade/metrópole, na conexão com espaços distintos distribuídos pela cidade, nos coletivos de trabalhadores, familiares, crianças e trabalhadores do museu, nos produtos das oficinas, dentre outros, assim como nas múltiplas conexões que esses pontos estabelecem entre si.

Especialmente na América Latina, onde o patrimônio cultural esteve por tantos anos a serviço da unificação de cada nação, iniciativas que compreendem o “patrimônio cultural como espaço de luta material e simbólica entre classes, etnias e grupos” (CANCLINI, 1998, p.195) contribuem para o gradual rompimento das estruturas do pensamento abissal (SANTOS, 2007, p.2) e para o enfrentamento das relações coloniais ainda persistentes. A possibilidade de uma ampliação na imaginação social, possibilitada por museus como *Ferrowhite*, abre espaço também para os conflitos inerentes à diversidade cultural, enfrentados com o objetivo de equacionar diferenças e tensões das manifestações culturais (RUBIM, CALABRE, 2009, p. 35). As disputas de identidades e a valorização da diversidade responsabilizaram instituições públicas e privadas a dinamizar suas ações, a fim de assumir a cultura como “troca e colaboração” (*idem*, p. 37). Nos museus, os princípios a serem seguidos para a diversidade cultural foram lançados em 2010 pelo *Comitê Internacional de Museus* (ICOM), na *Carta da Diversidade Cultural*. O documento formaliza uma tendência global de atenção à diversidade cultural, destacando a necessidade de estar refletida em todas as políticas e programas dos museus de todo o mundo.

A participação social mais efetiva na definição do que seja patrimônio cultural tem dinamizado as instituições de distintas formas e levado as lutas políticas para seu interior. Carvalho (2016, p. 9), em consonância com a *Carta da Diversidade Cultural* do ICOM, afirma que os museus devem “encontrar formas de participação mais éticas e adequadas, que viabilizem processos de consulta e negociação”, reconhecendo a promoção da diversidade cultural como transversal a todo o âmbito museológico. Nesse sentido, os museus envolvidos com esses propósitos têm investido inúmeros esforços em transformar sua atuação para o exercício da troca e da colaboração, preocupados com a garantia dos direitos à diversidade cultural, resistência frente ao poder econômico e, utilizando-se de seu patrimônio e memória, para imaginar novas condições de vida e partilha.

Da mesma forma os processos de mediação nos museus têm se desenvolvido frente à necessidade de “diversificação dos públicos” (CARVALHO, 2016, p. 9). A relação existente entre a mediação e as transformações sofridas pelos museus se dá porque os processos de mediação “estão sempre delineados pelas concepções e pelas forças políticas que configuram seu espaço institucional” (BARROS, 2013, p. 11-12). Isso quer dizer que a mediação está vinculada às decisões políticas dos museus que, intencionalmente ou não, acabam por definir que tipos de relações desejam estabelecer com seus públicos. Os museus que direcionam sua atenção ao social, uma vez que optam politicamente por atender a comunidade na qual se inserem, acabam por encontrar formas muito particulares para relacionarem-se com a diversidade de públicos e situações que enfrentam.

Assim, a presente pesquisa se dedicou a investigar os processos de mediação que se dão no *Ferrowhite – museo taller* de forma a compreender os sujeitos, as práticas e as disputas de poder que configuram sua relação com a comunidade. Para estudar tais processos, a pesquisa se baseou no método qualitativo, que foi capaz de alcançar um “espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MYNAIO, 2001, p.7). A pesquisa perseguiu questões muito particulares quanto às relações sociais, que envolvem as mediações entre museu e comunidade e que, portanto, não podem ser quantificadas. O dinamismo da vida individual e coletiva “com toda a riqueza de significados dela transbordante” (*idem*, p. 3) é essencialmente qualitativo, exigindo um percurso de aproximação com o *Ferrowhite* que contou com visitas *in loco*, participação no cotidiano do museu, produção de relatos de experiência e a realização de algumas entrevistas com o público interno e externo. Para traçar um percurso histórico e organizacional da instituição, bem como mapear seus discursos e programações, foi realizado uma análise documental do material coletado. As entrevistas, por sua vez, auxiliaram na compreensão das intenções e idealidades contidas nos discursos e nas práticas da mediação, em um exercício de compreender quem são os principais mediadores atuantes no cotidiano do museu.

Por conseguinte, a pesquisa se organizou em três frentes, que se dedicaram a: (1) entender os processos do desenvolvimento museológico e sua práxis, voltando-se para o que tange ao seu envolvimento com os interesses sociais e comunitários; (2) compreender alguns pontos-chave da trajetória do *Ferrowhite – museo taller* na construção de suas relações com a comunidade na qual se insere, preocupados em mapear estratégias de mediação; e, por fim, (3) a partir de uma pesquisa de campo, apresentar relatos de viagem que possam aproximar práticas,

mediações e sujeitos que compõem o cotidiano do museu. Esses principais desafios se articularam em três capítulos, descritos a seguir.

O primeiro capítulo se baseou nas seguintes perguntas: o que é um museu comunitário e como ele se constitui? O que é a comunidade? Perguntas essas que se formularam a partir da própria observação das práticas e discursos do *Ferrowhite*. Desse modo, o capítulo buscou fundamentar, no campo da museologia latino-americana, termos como Nova Museologia, Museus Comunitários e Comunidade apresentando seu desenvolvimento para a construção de práticas junto à sociedade. Ademais, nesse percurso, foi possível discutir a museologia crítica e suas operações para continuidade das desconstruções e transformações museológicas iniciadas pela Nova Museologia.

O segundo capítulo, por sua vez, se concentrou na apresentação do *Ferrowhite – museo taller*, elencando algumas de suas principais práticas, levantadas através de uma pesquisa documental, que investigou publicações e textos produzidos pela instituição, e contou com uma primeira visita ao museu. Ao mesmo tempo, o capítulo discorreu sobre as mediações e seus sentidos possíveis, inspirado principalmente na leitura de Michel De Certeau (2014) e Deleuze e Guattari (2000). Importante esclarecer, nesse ponto, que o conceito de mediação dessa pesquisa se propõe aberto e com múltiplas entradas e foi construído ao longo dos capítulos, oportunizando que seu entendimento se desse junto à análise de experiências práticas.

No terceiro e último capítulo, a ideia de mediação foi articulada para a leitura dos relatos, de forma a permitir que seus sentidos atravessassem as experiências de campo narradas. Os relatos dizem respeito à experiência vivida e se apresentam em primeira pessoa, articulando vozes dos sujeitos entrevistados e observações de campo. A experiência de campo foi permeada por uma observação participante, pela realização de entrevistas e por documentação fotográfica, explicitadas no início do referido capítulo.

2 QUE MUSEU?

2.1 Museus na América Latina e o interesse pelo social

A sociedade contemporânea se transforma com muita velocidade e, da mesma forma, os museus. O intenso crescimento do número de museus nas últimas cinco décadas, em todo mundo, bem como a multiplicação de tipologias e diversificação da atuação dos museus junto à sociedade, são consequências observáveis dessas transformações. Dentre a proliferação museológica, coexistem estruturas que mantêm um funcionamento tradicional – como espaço sacralizado de guarda de memória, centrado no objeto – e outras mais abrangentes – como espaço expandido de seus limites físicos e simbólicos. Esses últimos, que seguramente não representam a maioria, enfrentam as mudanças sociais para desafiar sua própria posição, colocando-se em “um processo de democratização, de ressignificação e de apropriação cultural” (CHAGAS, 2011, p. 5). Tal movimento decorre de uma crescente abertura institucional, em que os museus lançam esforços de mediação e negociação entre públicos e demais agentes envolvidos no seu funcionamento, seja com interesses mercadológicos e/ou pedagógicos/sociais.

As transformações sofridas pelos museus na América Latina, em especial a partir dos anos 80, tiveram forte relação com o contexto de intensa revolução da cultura, da economia e da política. Nos anos 70 e 80, vários países latino-americanos enfrentaram a transição de governos autoritários para ensaios democráticos. Segundo Miranda (2006, p. 15), na pedagogia do desenvolvimento humano do período, a cultura entrou como intervenção social, como oportunidade de redução de desigualdades e para complementar baixos índices de escolaridade. O poder privado e a forte entrada de instituições internacionais nos países subdesenvolvidos latino-americanos passaram a investir em cultura como meio para a transformação social, interessados, em especial, na formação de públicos consumidores e na consequente abertura de novos mercados. A esfera cultural passou por um processo de deslocamento gradual de sua promoção e investimentos do Estado para o poder privado, donde interesses da nação, de empresas transnacionais e sociais transcorreram em um relacionamento mais livre.

A intervenção privada na esfera cultural promoveu um relevante enfoque para a sociedade civil e para os movimentos populares na América Latina. Os efeitos da globalização, que com muita força começaram a interagir com Estado e com a sociedade, atuaram na renegociação do compromisso convencional entre ambas. A renegociação, segundo Yúdice (2006, p. 121), “surge das demandas de comunidades locais que têm o maior ganho ou a maior perda a partir das vicissitudes forjadas pela globalização”. O autor explica que o envolvimento transnacional impulsionou os movimentos de base, no qual organizações internacionais não governamentais participaram ativamente do processo de democratização, envolvendo programas de direitos humanos, igualdade, meio ambiente, etc. Ao mesmo tempo, o Estado investia em uma tentativa de recuperar, através dos espaços de memória, uma ideia de nação. Nesse sentido, alguns estereótipos folclóricos foram incorporados à representação popular, corroborando para legitimar misturas contraditórias típicas das formações culturais latino-americanas. Como ocorreu com o *Museu Nacional de Antropologia do México* que, envolto por uma densa luta libertária indígena⁶ baseada na identidade comunitária, rearticulava essa identidade em uma leitura centralista e de síntese cultural “da ciência e a do nacionalismo político” (CANCLINI, 2015, p. 176). Esse desejo por sintetizar e nacionalizar resultou na institucionalização do museu como um lugar neutro, que transforma costumes em objetos e crenças em mitos. O resultado da abertura institucional e sua negociação, em um jogo de forças entre poder econômico e identidades culturais, acabou por priorizar interesses não democráticos, mesmo sob a égide da representação das identidades tradicionais para conformação da identidade nacional.

Podemos entender que a construção da sociedade civil não é algo livre de contradições e que seu desenvolvimento influenciou diretamente no que conhecemos de suas relações com o Estado, com o poder econômico global e com as organizações não governamentais. Assim, podemos lançar um olhar mais crítico sobre o que foi a criação de museus fortemente envolvidos com o social, bem como uma museologia que desejou rever seus valores estritamente vinculados ao Estado-nação e à construção de uma identidade nacional.

A teatralização do poder nacional sempre fez parte dos museus, que atuaram como força política e espaços de grandes disputas. Canclini (2015, p.169), explica:

⁶ O movimento Zapatista nos anos 90 atuou fortemente pela libertação indígena e autonomia cultural, envolvido na luta pela definição dos bens públicos, tanto nacionais quanto transnacionais. Durante sua trajetória, fez uso de recursos globais, especialmente organizações em rede, facilitada pela nova mídia e pela internet.

O museu é a sede cerimonial do patrimônio, o lugar em que é guardado e celebrado, onde se reproduz o regime semiótico com que os grupos hegemônicos o organizam. Entrar em um museu não é simplesmente adentrar um edifício e olhar obras, mas também penetrar em um sistema ritualizado de ação social.

Os museus históricos nacionais e museus militares são grandes exemplos de uma exaltação nacional: se utilizam da autoridade institucional para formular discursos unilaterais e defensores da pátria que, curiosamente, são reproduzidos até os dias de hoje. Mesmo os que avançam em relação a essas temáticas não escapam da máxima de que, na qualidade de museu, são espaços secularmente compromissados com a “Violência (de Estado) e, por conseguinte, com a Ordem” e “organizados sob as diretrizes do desenvolvimentismo cultural” (LIMA, 2014, p.102).

Desde os anos 60, os museus têm promovido intensos debates sobre sua estrutura, sua função e seu sentido social. Com renovações consideráveis, os museus se afirmam para além da salvaguarda do patrimônio material e imaterial. Os museus tornaram-se meios de comunicação de massa, atrativos aos públicos, capazes de mover multidões para assistir suas mostras, voltados para o entretenimento e para a formação cultural e, ainda, no embate entre estratégias elitistas e a democratização do acesso. Isso nos faz questionar, inevitavelmente, se o patrimônio oferecido à contemplação nos museus se refere a todos os cidadãos. Nesse sentido, as teorias sociais do patrimônio vão discutir que, definitivamente, o patrimônio não pertence a todos. Para Canclini (2015, p. 194), quanto menor a capacidade econômica e educacional do cidadão, menor sua capacidade de apropriação do capital cultural transmitido pelos museus, fato que evidencia as desigualdades no processo de formação e manutenção do patrimônio. O patrimônio cultural passa a ser, aos poucos, produto de um discurso de disputa material e simbólica entre classes, etnias e grupos. Amplia-se, nesse sentido, um campo para o desenvolvimento de novos modelos de organização do patrimônio, bem como a diversificação de sua perspectiva, na tentativa de facilitar que grupos minoritários assumam o poder sobre sua memória, seu patrimônio e sua identidade, como é o caso dos museus comunitários.

Neste ponto, tem especial destaque a responsabilidade de animação cultural assumida pelos museus, que a praticam de forma planejada para o desenvolvimento da expressão cultural. Para Lafortune (2016, p.1), a animação cultural realiza esse processo de desenvolvimento a partir de duas estratégias, a mediação e a *mediação* culturais, e estruturam os interesses

institucionais de democratização e democracia social, respectivamente, tendo como ponto comum a ação direta com o cidadão. Ele afirma:

“Mediação e *mediação* culturais implicam uma evolução importante dos mecanismos de transmissão da cultura e a transformação das relações sociais. Elas têm um alcance cívico e político por causa de suas ambições em restaurar o vínculo social, estimulando o envolvimento cultural de todos os cidadãos, a partir de suas próprias identidades” (LAFORTUNE, 2016, p.10).

Para o autor, mediação cultural seria a animação caracterizada pela oferta de acesso a determinados conjuntos de materiais artísticos e históricos considerados produtos da cultura erudita. Seu objetivo é transmitir a cultura a fim reduzir as distâncias sociais, ampliar a abrangência institucional aos mais variados públicos, gerar consenso e unidade cultural. Assume-se, nesse caso, uma neutralidade no processo de mediação, mantendo a comunicação de forma unilateral. Por outro lado, Lafortune (2016, p.2) apresenta a estratégia de *mediação* cultural, imersa no esforço de evitar abismos sociais, reconhecer as diferenças e atuar na garantia de maior participação. Suas ações geram certa imprevisibilidade, visto que ativam espaços comunitários para a livre expressão e exploração estética. Portanto, de um lado temos uma mediação que promove o acesso a acervos privilegiados, buscando a inclusão de públicos alijados da cultura erudita e, de outro, uma intervenção social que busca evitar a fragmentação social, fazendo emergir possibilidades de reinvenção da vida e do bem comum.

Ambos os sentidos de mediação cultural acima apresentados coexistem em sua complexidade e em forte conexão com atores sociais e instituições. Seus processos se dão conforme intervenções das forças da sociedade civil, das instituições públicas e privadas transnacionais e, também, do Estado. A própria diversificação do patrimônio é fruto das pressões sociais e, em certa medida, autorizada pelo Estado, sabendo que ele atua para “gerenciar, não eliminar essas forças da sociedade civil, a fim de manter controlada a ingovernabilidade” (YÚDICE, 2006, p. 139). Por consequência, colabora para a democracia cultural do continente e, ao mesmo tempo, favorece interesses do capital.

A seguir, investigaremos a participação internacional na renovação dos museus da América Latina, como, por exemplo, a atuação do Comitê Internacional de Museus (ICOM), e alguns movimentos que instrumentalizaram as práticas sociais para democracia cultural, como a Nova Museologia e a Museologia Crítica.

2.2 Nova Museologia

A Nova Museologia é uma corrente de pensamento baseada em um grupo de precursores que buscou questionar criticamente a museologia tradicional em defesa do papel social dos museus, da interdisciplinaridade, da valorização do patrimônio a serviço do desenvolvimento local, implicando, por sua vez, no envolvimento dos grupos e/ou comunidades (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2016, p. 63). O desejo de transformação da sociedade passa a fazer parte dos interesses dos museólogos de forma antes nunca vista e, ao longo de seus mais de 30 anos de existência, a Nova Museologia tem influenciado todo o campo e provocado o surgimento de novos movimentos, como a Museologia Social e a Sociomuseologia.

A corrente se baseava em uma crítica da museologia tradicional, isto é, daquela museologia fortemente vinculada à formação dos estados-nações, orientada para o objeto e para a coleção, de gestão centralizada na preservação do patrimônio material e, em sua grande maioria, representante de uma visão hegemônica. Tal crítica era inspirada nos movimentos pela democratização cultural e conscientização social não só política, mas também ambiental e econômica. Sua atuação se inicia na França e a conformação da série de debates da *Mesa Redonda de Santiago do Chile*, em 1972, tornou-se um marco para a museologia na América Latina tanto para as definições que emergiram com a transformação dos museus relacionadas à sociedade quanto para a validação internacional do movimento.

A *Mesa Redonda de Santiago do Chile* de 1972 foi uma reunião de doze museólogos e/ou gestores de grandes museus, representantes de países distintos da América Latina, convocados a refletir sobre problemas e possíveis soluções para as sociedades em desenvolvimento. Isso implicou repensar o papel social dos museus a partir de uma conscientização da vida cotidiana e do contexto ambiental de cada sociedade. O evento foi um longo debate organizado pelo ICOM e pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Como resultado, foi publicada a *Carta de Santiago do Chile* com as resoluções do evento e as diretrizes para cumprimento dos ideais da Nova Museologia para a América Latina.

A *Carta* se posicionou sobre uma grande preocupação com os avanços tecnológicos e econômicos que deixavam de lado o desenvolvimento humano e a preservação ecológica. O museu, com isso, somaria, às suas tarefas, o dever de atuar na “formação da consciência das

comunidades que atende” (JUNIOR, 2012, p. 116). A tarefa de conscientização partiu do princípio de que o museu estaria envolvido pelo seu contexto histórico, de forma a identificar, junto à sociedade, os problemas contemporâneos. O documento demarcava pontos relevantes à construção de uma conscientização: a importância de um apoio multidisciplinar para o desenvolvimento antropológico, socioeconômico e tecnológico dos museus; a intensificação da recuperação do patrimônio cultural; ampliação do acesso; moderação no uso de recursos museográficos para que seu investimento fosse compatível à condição dos países latino-americanos; implantação de sistemas de avaliação da eficácia dos museus junto à comunidade; fortalecimento das redes de profissionais de museus. A implantação de museus em zonas atingidas pelas consequências do desenvolvimento econômico seria, com isso, um recurso para o esclarecimento dos seus próprios profissionais e das comunidades com as quais se relacionavam. O que o documento parece pressupor, todavia, é que a implantação dos museus seria, ela mesma, a chegada do desenvolvimento.

O museu é apresentado “como um agente de desenvolvimento da sociedade, tanto quanto se trata de cultura, do turismo e da economia” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2016, p. 89). Nesse contexto, o termo *desenvolvimento* estava fortemente ligado ao seu sentido literal de desenvolvimento agrário e urbano, o que se desdobrou, no documento, em uma distinção entre museus do campo e da cidade, especificando medidas para o fortalecimento de cada âmbito. No entanto, a atuação proposta no documento ainda se limitou à implantação de instituições museológicas para que, com sua instalação e/ou fortalecimento, as comunidades locais – rurais ou urbanas – pudessem estar atentas aos contextos nos quais estão inseridas, participando do esforço na busca por soluções e melhorias. As propostas se limitaram essencialmente à criação de museus, à instalação de exposições para o ambiente rural e à descentralização e circulação de exposições para o ambiente urbano. O museu, nesse sentido, ainda era compreendido como um centro de saber maior, cujos resultados poderiam servir à comunidade para seu esclarecimento, ou seja, ainda um museu iluminista. Por outro lado, o incentivo ao desenvolvimento científico e tecnológico evocou seu uso para propor melhorias reais das condições de vida das comunidades, para estimular a inclusão dos museus nas políticas públicas de investimento na área e para favorecer a difusão dos conhecimentos. O desejo, de toda forma, foi fazer com que a ciência circulasse e chegasse a lugares carentes de recursos.

A *Mesa Redonda* reivindicou, ainda, uma Educação Permanente para os museus, com uma ampla discussão influenciada pelo pensamento de Paulo Freire⁷. Mesmo ausente, Freire deixou como inspiração os temas mais marcantes de sua obra: a conscientização e a mudança. A bibliografia sobre a Nova Museologia apresenta-se com muita frequência como “museologia da libertação” (VARINE, 2012, p.192), associando-se, intencionalmente, à pedagogia da libertação de Freire.

A recomendação para que os museus intensificassem seu papel como educadores permanentes usando os recursos disponíveis, teve suas propostas organizadas da seguinte forma:

1. A incorporação de um serviço educativo em museus que não o possuem, para que eles cumpram sua função didática, disponibilizando as instalações e os recursos necessários para permitir sua ação dentro e fora dos museus.
2. A incorporação dos serviços a serem ofertados regularmente pelos museus à política nacional de educação.
3. A divulgação, por meio de meios audiovisuais, de temas de grande importância nas escolas e no meio rural.
4. O uso de materiais duplicados para fins educativos, por meio de um sistema de descentralização.
5. O incentivo para que as escolas formem coleções e organizem exposições com elementos de seu patrimônio cultural.
6. O estabelecimento de programas de formação para professores nos diferentes níveis de ensino (primário, secundário e universitário). (*Carta de Santiago do Chile, 1972.*)

Os questionamentos da *Mesa* relacionados à educação foram trazidos pelo Dr. César Picón, que problematizou a rigidez do sistema educacional na América Latina e a dificuldade desse sistema em lidar com os temas nacionais e locais. Sua reflexão, para o momento histórico pela qual passavam os latino-americanos, direcionava-se ao desejo de construir bases para a conscientização social. Para Picón (*apud* JUNIOR, 2012, p. 133-137), estava claro que não se poderia organizar um sistema educacional sem considerar a situação política e social geral de cada país. Era justamente essa a questão em voga para a educação: como o museu deveria se organizar para garantir uma atividade continuada de educação? E não: como um museu poderia oferecer uma educação libertadora? O que se observa com a proposta apresentada é uma tentativa de institucionalizar um programa de educação permanente, grosso modo, atuando tal e qual a instituição escolar.

Segundo Lima (2014, p. 90), a Nova Museologia não corresponde ao pensamento freiriano por se tratar de um desejo de transformação social orientado pela lógica da Economia da

⁷ Segundo Hugues Varine (2012, p.144), diretor do ICOM na época da *Mesa Redonda*, Paulo Freire chegou a ser convidado para fazer uma adaptação de sua teoria da Pedagogia da Libertação para o ambiente museal. Ele concordou com a proposta; no entanto, por questões políticas não pode participar do evento.

Cultura. Esse movimento anula a perspectiva da conscientização daqueles que se encontram na condição de oprimidos e refere-se apenas ao processo de “inclusão à ordem vigente” e ao processo de sofisticação dessa ordem. A crítica contundente elaborada pelo autor se esforça em apresentar suas motivações e, especialmente, em explicar por que a Nova Museologia não concede centralidade ao exercício de dissolver as desigualdades, mas sim a um empenho em fazer uma museologia capaz de incluir novos segmentos ao fazer museológico. Nesse sentido, para o autor, a Nova Museologia estaria implicada apenas na mediação cultural de Lafortune (2016, p.10), anteriormente apresentada, no que diz respeito à inclusão e ao acesso e não à transformação das realidades sociais.

Apesar das contradições apontadas, a *Carta de Santiago* teve como consequência uma proposta de “ação museológica que considera o sistema linguístico empregado pelas comunidades, reconhece que o ser humano se move em um mundo essencialmente simbólico e compreende que o cotidiano não é apenas um resíduo”, como aponta Maria Célia T. M. Santos (2008, p. 83). Para a autora, a vida cotidiana se tornaria a realidade por excelência, considerando cultura e identidade como fenômenos constituintes dos processos de construção social e fundamentais à construção simbólica dos museus. Segundo Hugues de Varine (2012, p. 143), um dos mais importantes representantes da Nova Museologia, as principais resoluções são, a saber: a definição de um museu integral, aquele que leva em consideração a totalidade dos problemas da sociedade, e o museu como ação, como instrumento dinâmico da transformação social, que levam à consciência de um “patrimônio global a ser gerido em prol do homem e de todos os homens”. São esses pontos que tomam maior proporção e se desdobram em outros grandes eventos, como o *Seminário de Quebec*, em 1984.

No mesmo ano da *Mesa Redonda de Santiago do Chile*, quatro meses depois, a UNESCO estabeleceu a *Convenção do Patrimônio Mundial* para incentivar a preservação de bens culturais e naturais considerados significativos para a humanidade. Os signatários comprometiam-se com a “necessidade de assegurar a sua aplicação [da Convenção] ao patrimônio em toda a sua diversidade, enquanto instrumento de desenvolvimento sustentável de todas as sociedades, pelo diálogo e pela compreensão mútua” (UNESCO, 2005, p.3). Isso corroborava o movimento museológico de contribuição para o reconhecimento e preservação do patrimônio natural e cultural, incluindo não só o meio ambiente, mas também os valores e manifestações imateriais da cultura local. Nesse sentido, a validação internacional da patrimonialização dos bens imateriais acaba por fixar no tempo as realizações sociais,

tornando-se, assim, o principal recurso institucional de materialização dos museus da Nova Museologia. Paradoxalmente, ao realizá-lo, acaba por repetir uma prática colecionista da museologia tradicional e por manter-se aprisionado à tarefa da conservação.

Mesmo o texto tendo envelhecido nas suas proposições, depois de 45 anos a *Carta de Santiago* ainda é lembrada como um marco no projeto de implantação da Nova Museologia, tendo inspirado outras conferências, encontros e debates. A implantação das proposições da Carta chegou à prática com algumas décadas de atraso, em consequência das políticas e da lentidão característica dos processos de transformação dos modos de operar e pensar. Os grandes museus da América Latina seguiram funcionando sem alterações marcantes, da mesma forma que os arquivos nacionais seguiram comandados pelos poderes políticos e financeiros. No México e no Brasil, houve um crescimento considerável de museus locais, comunitários, escolares e ecomuseus, que buscaram colocar em prática o ideal do museu integral ao correlacionar o território, a comunidade e o patrimônio cultural material e/ou imaterial.

A Declaração de Quebec foi o documento fundador do Movimento Internacional para a Nova Museologia (MINOM), fundamentada no caráter social dos museus em oposição ao colecionismo (CÂNDIDO, 2009, p. 25). Partindo dos princípios instituídos em Santiago do Chile, a Declaração se propõe essencialmente a afirmar novas tipologias de museus, buscar ações conjuntas com os poderes públicos pela valorização de iniciativas locais e organizar estruturas internacionais do movimento. As reflexões partiram das transformações ocorridas no cenário museológico internacional e inspiraram resoluções como: “o reconhecimento da necessidade de ampliar a prática museológica e integrar nessas ações as populações; a convocação do uso da interdisciplinaridade e dos métodos modernos de gestão e comunicação; e a priorização do desenvolvimento social” (*idem*, p. 24). O interesse em participar as populações dos processos de construção museológica demarca um avanço em relação aos debates de Santiago do Chile, ainda vinculados ao paradigma colecionista tradicional. A partir daí, testemunhos materiais e imateriais serviriam à comunicação museológica mais do que a formação de coleções, especialmente envolvidos na investigação social para o desenvolvimento das comunidades.

Para Santos (2008, p. 86), a partir da definição dos parâmetros para a Nova Museologia, há uma “libertação da razão instrumental a que os museus estavam, e ainda estão submetidos [...]

evidenciada pela política de preservação paternalista imposta pelos governos”. A política paternalista, a qual a autora se refere, diz respeito às decisões em relação ao patrimônio, que sempre partem dos que detêm o poder político ou econômico. São os mais poderosos que decidem o que deve ou não ser preservado e fixado na memória coletiva, na maioria das vezes a serviço de uma utopia de memória nacional, elitista e contraditória. Dessa forma, considerar a população no processo de construção da memória pressupõe a transposição da noção tradicional de público passivo a participantes ativos, a sujeitos sociais capazes de dizer sobre sua própria cultura e identidade e de colaborar na construção da memória coletiva.

Os princípios básicos da Nova Museologia a partir da *Declaração de Quebec*, segundo Santos (2008, p. 87) são:

1. Reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos.
2. Utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade.
3. Incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida na pluralidade e na ruptura.
4. Desenvolvimento de ações museológicas, considerando-se como ponto de partida a prática social e não as coleções.
5. Socialização da função de preservação.
6. Interpretação da relação entre o homem e o meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais.
7. Ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social.

Os pontos acima enumerados confirmam a tentativa de uma organização mais criativa dos museus, capaz de interagir com grupos sociais e envolvê-los na atenção ao patrimônio. Propõem que o museu utilize os recursos de pesquisa, preservação e comunicação de acordo com as características dos diferentes contextos, para tornarem-se estímulos ao exercício de cidadania e do desenvolvimento social.

A Nova Museologia contribuiu para que a museologia passasse a enxergar a diversidade cultural, os processos de construção de identidade e a participação social. Os seus efeitos foram consideráveis no processo de democratização do museu, bem como sua infiltração e apropriação como tecnologia pela população. Na contemporaneidade, Mário Chagas apresenta os efeitos da diversificação museal da seguinte forma:

O fenômeno da ampliação da diversidade museal trouxe a erosão das tipologias museológicas baseadas em disciplinas e acervos, o alargamento do espectro de vozes institucionais, a flexibilização das narrativas museográficas de grandes sínteses nacionais ou regionais, a experimentação de novos modelos museológicos e museográficos, a disseminação de museus e casas de memória por todo o país. A democratização da tecnologia museu implicou a

apropriação (ou a antropofagia) dessa ferramenta por diferentes grupos étnicos, sociais, religiosos e familiares com o objetivo de constituir e institucionalizar as suas próprias memórias (CHAGAS, 2011, p.12).

Agora, não só a instituição se apropria de movimentos e manifestações culturais, mas há espaço para que a diversidade cultural se aproprie dos museus como ferramenta de comunicação. A apropriação dessa técnica museológica pela diversidade constitui-se como uma alternativa viável de gerir e administrar museus de forma participativa, em que sua existência não define um processo evolutivo linear da Nova Museologia em relação à museologia propriamente dita, mas que se estrutura apenas como um distinto modo de fazer.

Assim sendo, a museologia tradicional não deixa de existir, mesmo que a Nova Museologia insista em contradizê-la. A coexistência das formas demonstra, no entanto, que a Nova Museologia tem conquistado resultados notáveis como mediadora do desenvolvimento social e da garantia de direitos da diversidade cultural, obrigando os museus tradicionais a, ainda que minimamente, refletirem sobre temas como a participação e a diversidade cultural. Em decorrência da movimentação provocada, surgem terminologias que buscam se desenvolver nesse processo de adaptação às demandas contemporâneas, como a área disciplinar pautada na multidisciplinaridade, a Sociomuseologia, e o campo de estudo Museologia Social, que “desloca seu foco do objeto para o homem” (TOLENTINO, 2016, p.31).

Santos (2008, p. 98) nos alerta, todavia, sobre os riscos de apropriação dos discursos com enfoque social como uma manipulação para o modismo. Os museus envolvidos com a sociedade necessitam de um esforço continuado e paciente, que não é isento de conflitos e contradições. É nesse sentido que se constrói, ao largo de sua permanência em um determinado território e junto a uma comunidade, um processo de aprendizado permanente. O museu que afirma o protagonismo social deve assumir seu papel investigativo, buscando apreender suas formas de produzir e interagir no cotidiano da comunidade, abrindo espaço para que ela própria possa ditar seus modos.

2.3 O museu comunitário

Os museus comunitários nasceram a partir do desenvolvimento da Nova Museologia. Eles foram as primeiras iniciativas para aplicar os princípios do museu integral, criados a partir da comunidade e em função dela. Para Varine (2013, p.189) “o museu comunitário é a expressão

de uma comunidade humana, a qual se caracteriza pelo compartilhamento de um território, de uma cultura viva, de modos de vida e atividades comuns”. Essa compreensão implica o pertencimento a um território onde essa comunidade vive e atua e é justamente sua presença e participação que conformam o museu comunitário.

A metodologia comunitária para os museus surgiu como um “ato de independência” (VARINE, 2013, p. 192) de comunidades populares e/ou tradicionais em ambiente rural, e também de comunidades organizadas em função de um território urbano, um quilombo, um bairro, uma usina, etc., que compartilham hábitos culturais. Cada experiência comunitária cria um modo próprio de interagir e co-criar sua proposta museológica, mesmo havendo diretrizes formuladas por membros da Nova Museologia, que articulam o museu comunitário segundo as seguintes características:

1. La iniciativa nace en la comunidad; 2.El museo responde a necesidades y derechos de la comunidad; 3.El museo es creado y desarrollado con participación comunitaria; 4.Una instancia organizada de la comunidad dirige y administra el museo; 5.El museo aprovecha los recursos de la misma comunidad. 6. El museo fortalece la organización y la acción comunitarias; 7.La comunidad es dueña del museo (MORALES, 2009, p.16).

A iniciativa do museu parte de um desejo da comunidade, que desenvolve seu patrimônio, fazendo-o servir à coletividade, às suas necessidades e aos seus direitos. O museu constitui, dessa forma, o próprio patrimônio dessa comunidade que o possui. Esse patrimônio, por sua vez, tem caráter amplo e subjetivo, alcançando, especialmente, as manifestações imateriais. A comunidade administra e participa da conformação do patrimônio, em um exercício contínuo de produção de conhecimentos e formulação da memória.

Varine (2013, p. 192) explica que um museu comunitário utiliza os recursos da própria comunidade e que não pode depender de uma autoridade, pois deseja autonomia para fazer suas próprias escolhas. Dessa forma, o museu comunitário é uma “aventura arriscada, necessariamente pobre e precária” (VARINE, 2013, p. 192). Scheiner & Soares (2009, p. 3) acreditam que os museus comunitários enfrentam muito mais desafios no seu acontecimento cotidiano, além da precariedade: o risco de as lideranças locais assumirem a identidade do todo; as chances de institucionalizarem-se como museus tradicionais, distanciando a prática do discurso; as possibilidades de esgotarem seu fluxo de debates e de dissolverem-se por

desmobilização da comunidade⁸. Desse modo, sua vivacidade corresponde à da própria comunidade, à forma e à qualidade da presença e participação de seus membros. Ao mesmo tempo, sua existência deflagra sua própria fragilidade diante dos poderes econômicos e políticos, da dominação do território e da cultura.

Os processos de individualização pós-modernos dos sujeitos e a crescente urbanização influenciaram de forma determinante para que houvesse uma atenção tão direcionada ao desenvolvimento dos museus comunitários e a conseqüente valorização das comunidades remanescentes com características, hábitos e linguagens compartilhadas. O despertar da valorização de comunidades tradicionais e/ou postas em destaque por sua vivência particular acompanha o desenvolvimento dos museus comunitários, constituídos como espaço de legitimação de suas memórias. Tal valorização seria uma “contratendência da homogeneização da cultura” (HALL, 2006, p.78), uma tensão imposta entre consumo global e local, que explora a diferenciação local e mercantiliza a etnia e a alteridade. O museu comunitário pode ser lido como uma resposta positiva à tendência global que exige um estado de atenção permanente, pois há um risco constante dos interesses comunitários serem ultrapassados por interesses individuais, privados e/ou mercadológicos. A resistência comunitária manifestada nos museus se traduz, essencialmente, pelo conflito decorrente dos processos de globalização e do capitalismo.

Dessa forma, seria oportuno considerar quem são os que compõem o social ao qual se referem os museus comunitários e como são compreendidos a partir de suas práticas.

2.4 A categoria comunidade

Os próprios museus comunitários, por seu caráter autônomo, transformaram-se a cada experiência, à medida que a museologia participativa era colocada em prática. Com isso, a participação comunitária passou a ser reivindicada não só em museus que propunham uma integração social, mas também na museologia tradicional. A mentalidade criada pela Nova Museologia, como “uma maneira de tratar os problemas locais de maneira cultural” ao invés de “uma colocação institucional dos problemas” (VARINE, 2013, p. 192), criou uma movimentação no cenário tradicional museológico. Tal mentalidade ultrapassou os limites de

⁸ Cada uma dessas dificuldades envolve uma complexidade em si e estão intimamente conectadas ao desenvolvimento da mediação e da comunicação comunitária, pontos que serão melhor desenvolvidos nos capítulos seguintes.

uma atuação precária e descapitalizada nos territórios comunitários e começou a infiltrar os padrões sistemáticos do museu tradicional.

Reivindicar *a comunidade* está em voga para qualquer tipologia de museus, que têm utilizado o termo em seus discursos institucionais com significados muitos distintos. O termo, que também aparece muitas vezes nos documentos relacionados à Nova Museologia, causa ambiguidades na sua compreensão. Sua complexidade, as particularidades dos idiomas e a carga regional dada ao seu uso são alguns fatores que geram imprecisão, como veremos a seguir.

Comunidade, nos museus, se apresenta como “um conjunto de pessoas vivendo em coletividade ou formando uma associação, compartilhando certo número de pontos em comum (língua, religião, costumes) sem, portanto, se reunirem em torno de estruturas institucionais” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2016, p. 89). Nesse caso, designam grupos mais restritos e mais homogêneos, que são: especialistas, críticos, artistas, população local. Para De Carli (2003, p.64), muitas vezes o termo comunidade tem seu uso próximo ao da palavra público, quando se refere a setores da mesma sociedade que compartilham interesses, vocabulário especializado e desenvolvem atividades conjuntas. Essa aproximação dos sentidos de comunidade e público tem um caráter econômico e global, como consumidores de produtos culturais com comportamentos similares. Hall explica:

Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades partilhadas” – como “consumidores” para os mesmos bens, “clientes” para os mesmos serviços, “públicos” para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes das outras no espaço e no tempo. (2006, p.74)

Assim, o sentido da comunidade entendido como público pode ser também traduzido como o de consumidores e clientes. O museu tradicional oferece um conjunto complexo de serviços, bens, mensagens e imagens, conformando comunidades frequentadoras de seu espaço. O público de museus, “gerado no encontro com as ofertas culturais” (MATECÓN, 2009, p. 178), está integrado por várias dessas comunidades e é também, de alguma maneira, ele mesmo uma comunidade. O público dos museus comunitários, por sua vez, é entendido como “toda a população do território no qual ele se inscreve” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2016, p.88), que em alguns momentos é ator e, em outros, alvo do museu. Nesse caso, quando o termo público se refere a uma comunidade, ele está se dirigindo a uma população delimitada por um dado território com o qual o museu atua.

Outro sentido possível é o proposto por Tonnies (1963), conforme citado por Delgado (2007, p. 3), o qual contrapõe o conceito de comunidade ao de sociedade. O autor apresenta a diferenciação feita por Tonnies, na qual comunidade se refere à organização social inspirada em modelos familiares, fundamentada em posições sociais, herdadas e objetiváveis, de intimidade e de confiança. A sociedade, por sua vez, seria o oposto à ideia de comunidade, organizada por relações impessoais entre desconhecidos, vínculos independentes e relações contratuais. De Carli (2003, p. 65) afirma ser o conceito de comunidade definido por Tonnies o mais amplamente aceito entre os museus latino-americanos. Esse conceito é estruturado na relação com a totalidade de sentimentos que unem os indivíduos, a constatação de uma espacialidade comum e seu agrupamento como uma unidade físico-econômica. No entanto, Delgado (2007, p. 4) acredita que o conceito estruturado por Tonnies evoca uma comunidade perdida, que apenas se sustentaria em comunidades rurais ou em sociedades não contaminadas por uma civilização ocidental.

A comunidade perdida, a qual Delgado se refere, seria vinculada à organicidade, imaginada como natural e caracterizada pelo papel central que assume o parentesco e a vizinhança. Seus membros se conhecem e mantêm uma relação de confiança, em um ambiente físico com o qual se identificam. A existência dessa comunidade se associa intimamente a um território e às suas delimitações claras, cujos habitantes naturais ordenam suas experiências a partir de valores divinamente inspirados e legitimados pela tradição e pela história. O autor problematiza o risco de assumir tal conceito indiscriminadamente:

Fuera cual fuera la fusión social que se forzase a existir dependiendo de vínculos emocionales primordiales, está condenada a generar y nutrirse de ansiedad ante cualquier cosa que pueda amenazarla, cercada como se encuentra de un mundo en que todo es fragmentación, inautenticidad e incerteza. (DELGADO, 2007, p. 4)

Delgado procura evidenciar a visão romântica proposta por Tonnies em contraponto à fragmentação pós-moderna, que descentra os indivíduos de seu lugar no mundo social e cultural (HALL, 2006, p. 9), fruto especialmente do processo de globalização, das migrações e das diásporas. Nesse contexto, à medida que o conceito de comunidade uniforme e totalitária é utilizado, instala-se uma crise de identidade, uma vez que o que antes estava centrado e estável, não está mais. O sujeito pós-moderno não possui uma identidade essencial ou permanente, o que naturalmente, obstaculiza as identificações coletivas.

Para Pelbart (2003, p. 28), vivemos um colapso das formas que pareciam garantir um contorno comum aos homens “desde a esfera dita pública, até os modos de associação consagrados, comunitários, nacionais, ideológicos, partidários, sindicais”, que ele denomina “crise do comum”. O autor afirma que, em contrapartida, “perambulamos em meio a espectros do comum”, como a mídia, a encenação política, a religião, a militarização, dentre outros, e, nesse caso, poderíamos acrescentar, em certa medida, o museu tradicional. Contudo, a emergência do comum é o espaço produtivo por excelência, é sobre ele que age o capitalismo cognitivo, mobilizando a linguagem, os saberes, a memória, a imaginação e a inventividade. Essa pode ser uma das causas pelas quais os museus tradicionais estão reivindicando *a comunidade*.

Nancy (2016) afirma que a comunidade nunca existiu. Para ele, a comunidade seria simplesmente a inclinação de um indivíduo ao outro, uma tendência à qual um indivíduo se direciona “um pelo outro ou de um para o outro” (*idem*, p. 30). O indivíduo deixa de existir em si mesmo para surgir o ser singular. Esse movimento conforma a singularidade, que ocorre no plano dessa inclinação, como uma rede, de entrelaçamento e partilha, onde se dá a comunidade. A partilha a qual se refere Nancy se distingue radicalmente da proposta por Hall (2006, p.74), citada anteriormente, que se dá como um compartilhamento de algo dado de fora para o indivíduo e dele para fora, sem que *o indivíduo* deixe de existir. Para que haja a partilha, segundo Nancy (2016, p.58), o indivíduo precisa assumir sua finitude, ou seja, sua morte, e existir fora de si. A comunidade seria a partilha de uma identidade numa pluralidade, e essa partilha ocorre ao mesmo tempo em que deflagra a morte do indivíduo, renascido como ser em comum, finito. A partilha “é a comunidade dos seres finitos e, como tal, ela mesma a comunidade finita” (*idem*).

Segundo Nancy (2016, p. 37-38) “a verdadeira consciência da perda da comunidade é cristã: a comunidade pela qual anseiam Rousseau, Schlegel, Hegel, Bakunin, Marx, Wagner ou Mallarmé se pensa como comunhão, no seio do corpo místico de Cristo”. Portanto, o mito fusional é uma sombra que acompanha a modernidade, como um desejo de retornar à unidade divina, sob a promessa de uma ressurreição. Todavia, o autor nos explica que a comunidade não está perdida, apenas nós mesmos, “sobre os quais o ‘elo social’ (as relações, a comunidade), nossa invenção, recai pesadamente como fio de uma cilada econômica, técnica, política e cultural” (2016, p. 39). E Nancy continua: “o que da comunhão está *perdido* – a

imanência e intimidade de uma comunhão – o está somente no sentido de tal ‘perda’ constituir a própria ‘comunidade’” (*idem*).

Contra a ansiedade anunciada por Delgado (2007), Pelbart (2003, p. 33) argumenta, em consonância às ideias de Nancy, que a comunidade “é feita de interrupção, fragmentação, suspense, é feita dos seres singulares e seus encontros” e compreendida como “compartilhamento de uma separação dada pela singularidade”. A comunidade, por fim, é heterogênea, plural e distante, ela é o que nos acontece, não podendo ser concebida em sua unidade.

Nesse sentido, se o ideal fusional da comunidade tem perpassado implicitamente o entendimento dos museus comunitários e, em alguns casos, de comunidade, como afirmou De Carli (2003, p. 65), seria a conformação de uma grande utopia para a atuação desses museus, condenando-os a uma busca que pode, ao contrário de seu objetivo, fragilizar as relações, na medida em que a diferença não é bem-vinda.

O que se observa, porém, na prática, é um “desejo pela comunidade”, comentado por Pelbart (2003, p. 36), que move um indivíduo em direção a outro. A dificuldade de entender a “instância comum” e assumir um ser em comum, como proposto por Nancy (2016, p.103), seria a instância do espaço de comparecimento, de exposição, do desejo de estar à margem do que sou eu, para ser semelhante, não para ser igual, e para dar espaço ao acontecimento da comunicação. A comunidade interrompe o que é totalitário e se refaz à medida que permite múltiplas entradas.

A insubordinação das comunidades, entendidas sob a luz das ideias de Nancy (2016, p.69), ao se revelarem inoperadas, que não cumprem uma função ou finalidade, são apenas “um dom a se renovar, a comunicar”. Portanto, podemos concluir que o museu comunitário não produz a comunidade, mas apenas permite que ali seja ofertada uma tarefa: a de se refazer em sentido performativo.

2.5 O fazer-se comunidade

O museu comunitário propõe a autonomia de um determinado grupo social para sua ideação e realização, configurando um movimento de feitura institucional de liderança distribuída. No

entanto, não é exclusividade do museu comunitário oportunizar o acontecimento de comunidades, como foi apresentado anteriormente. Interessa, nesse momento, entender as formas pelas quais a comunidade se manifesta por meio do museu.

As comunidades, existindo a partir de seu acontecimento, não só se expõem à linguagem e à comunicação, mas renovam-se incessantemente no processo desta exposição, buscando o aprofundamento das relações entre formas de subjetividades ou a criação de novas. No trecho abaixo, Nancy (2016, p. 69) explica:

A comunidade nos é dada – ou nós somos dados e abandonados segundo a comunidade: é um dom a se renovar, a comunicar, não é uma obra a se fazer. Mas trata-se de uma tarefa, o que é uma coisa – uma tarefa infinita no seio da finitude. (Uma tarefa e uma luta, essa luta da qual Marx conferiu sentido – Bataille a compreendeu – e cujo imperativo se confunde de maneira nenhuma com uma teologia “comunista”, mas intervém na ordem da comunicação: assim, por exemplo, quando Lyotard fala do “equívoco absoluto” cometido ao explorado, esse que não tem nem mesmo linguagem para dizer o equívoco a que se vê cometido; mas também – e o âmbito da questão é sem dúvida no fundo o mesmo- na incomensurável comunicação literária à qual retornarei).

Rena (2015, p.229-230) explica que, na passagem acima, há uma resistência de Nancy em assumir a produção do trabalho marxista, mas ele “reconhece a necessidade do engajamento no mundo enquanto tarefa, isto é, exercício que luta por e se realiza na comunicação, ou ainda, no ser-com”.

Nancy (2016, p. 100) afirma que “não pode haver comunidade fora do mito”, pois é ele quem comunica o comum, o ser-comum disso que ele revela ou do que ele narra. O mito, como fala fundadora e ao mesmo tempo ficcional, é a língua primordial, onde “se inscrevem a troca e a partilha em geral” (*idem*, p.87). Fundamental para a existência comunitária, o mito se caracteriza pelos valores que lhes são impostos e que enobrecem a fala, caracterizando uma fala original e de apresentação dos destinos. O mito se dá como espaço poético e político, onde o apelo pela sua potência provoca sua própria interrupção. O mito atua nas subjetividades, operando como a “vontade da comunidade” e representando a “imanência das existências múltiplas à sua própria ficção única, que os reúne e lhes confere (...) sua figura comum” (*idem*, p.99). Se o mito é interrompido pelo poético ou pelo político, a comunidade também é interrompida, mas não deixa de se propagar. O autor explica:

A ausência da comunidade representa ao contrário o que não realiza a comunidade, ou a comunidade ela mesmo enquanto o que não se realiza, e que não se engendra

como um novo indivíduo. Nesse sentido, “a pertença de toda comunidade possível ao que eu chamo (...) ausência de comunidade deve ser o fundamento de toda comunidade possível”. Na ausência da comunidade, a obra da comunidade, a comunidade enquanto obra, o comunismo, não se realiza, mas a paixão da comunidade se propaga, inoperada, exigente, conclamando a passar todo o limite, toda realização que encerra a forma de um indivíduo. Não é, portanto, uma ausência, é um movimento, é a inoperância na sua singular “atividade”, é uma propagação: é a propagação, mesmo o contágio, ou ainda a comunicação da própria comunidade, que se propaga ou que comunica seu contágio *pela sua interrupção* mesmo. (NANCY, 2016, p.103)

A comunidade é alcançada e a perdemos na sua interrupção. Mas algo que move a paixão⁹ impulsiona o indivíduo novamente para a borda, para refazer o movimento entre corpos e falas, à exposição. É através da linguagem e da comunicação que o mito se propaga e expõe a presença originária do mundo singular e plural.

Com Nancy, podemos imaginar que as comunidades se formam continuamente, em um esforço de se realizarem através da linguagem, inauguradas pelas relações míticas, pelo desejo de sair de si e ser em comum, conformar o estado singular-plural comunitário. E é nos meandros da linguagem e da comunicação, que o ambiente por algo a mais, e no desejo por estabelecer conquistas e melhorias nas relações e na obra da comunidade em si, que alguns museus¹⁰ implicam no agir continuamente junto aos indivíduos, insistindo em estabelecer espaços propícios para essa comunicação. Certeau (2014, p. 44) nos fala, nesse sentido, que “a cultura articula conflitos e volta e meia legítima, desloca ou controla a razão do mais forte. Ela se desenvolve no elemento de tensões, e muitas vezes de violências”. Isso reforça, mais uma vez, que as práticas da linguagem não são homogêneas nem isentas de conflitos, mas que elas pressupõem a atuação de fortes sobre fracos e dos fracos, com sua engenhosidade, tentando atuar sobre os fortes. É o que configura, segundo o autor, a politização das práticas cotidianas.

Nessa mesma direção, Laval & Dardot (2015, p.271) afirmam, referindo-se ao *comum*, que é somente a atividade do homem que configura sua constituição, como “uma prática que visa instituí-lo ou manter e reforçar a sua instituição já efetuada”. Essa prática, por sua vez, segundo os autores, implica necessariamente a dimensão conflituosa como essência, não como uma consequência ou efeito-colateral. Os conflitos são assumidos como meio para a

⁹ Nancy (2016, p.65) afirma que “somente a exposição do outro desencadeia minhas paixões” e que “a singularidade é a paixão do ser”. A paixão, nesse sentido, conforma o movimento que o indivíduo faz para fora de si, para o limite, lá onde a comunicação acontece, onde não mais há o indivíduo, mas o ser em comum.

¹⁰ Certamente aqueles que não coadunam com o entendimento totalitário da comunidade ou que desejam um mito fusional entre um grupo, com uma linguagem e ideias uníssonas, conforme explicado na sessão anterior.

perpetuação e expansão do comum, que não é fruto de consenso ou de uma governança pacífica, mas entendido como “um novo sistema de práticas e lutas” (*idem*). O comum diz respeito, acima de tudo, ao indisponível e ao inapropriável. Isso quer dizer que ele não é um objeto de propriedade, que não existem bens, apenas comuns que devem ser instituídos.

Pelbart (2003) nos alerta para o fato que, mesmo o comum sendo inapropriável, há um sequestro do comum sendo dissimulado pelo capitalismo, uma expropriação, que se manifesta em suas versões mais rizomáticas. Nesse sentido, o que vivíamos há décadas atrás como um encontro das individualidades e que ultrapassava sua relação, tornou-se espaço produtivo por excelência, ou seja, “aquilo que é comum é posto para trabalhar em comum.” (PELBART, 2003, p.29). Segundo as ideias do autor, podemos imaginar que os museus se esforçam para “pôr em comum o que é comum, colocar para circular o que já é patrimônio de todos, fazer proliferar o que está em todos e por toda parte, seja isto a linguagem, a vida, a inventividade” (*idem*), o que significa uma incontornável expropriação do *comum* pelos museus.

Certeau propõe compor uma categoria de trajetória para seguir os percursos das práticas cotidianas, que constituem um conjunto de linhas heterogêneas que atravessam os sistemas e mobilizam desejos distintos. Ele distingue essa trajetória entre estratégias e táticas, em um esforço de representar a “articulação temporal dos lugares em uma sequência espacial de pontos” (CERTEAU, 2014, p.93). Categoria essa que nos ajudará a dar visibilidade a movimentos dos sujeitos no espaço dentro de determinado contexto, nesse caso, os que interagem em um museu. As *estratégias* elaboram lugares teóricos capazes de articular um conjunto de lugares físicos onde as forças se distribuem e criam classificações ordenadas do espaço, geralmente disponíveis às classes governantes. “A estratégia é organizada pelo postulado de um poder” (*idem*, p.95). As táticas, por sua vez, dão pertinência ao tempo, agilidade aos movimentos que modificam o espaço. São intervenções que alteram a situação para algo favorável, como uma pragmática da temporalidade, limitadas às pessoas comuns. As táticas “são gestos hábeis dos fracos na ordem estabelecida pelo ‘forte’, arte de dar golpes no campo do outro, astúcia de caçadores” (*idem*, p.98).

A idealização do museu comunitário se dá como da ordem estratégica, onde os museólogos, portadores do guião museológico, definem um novo método para instituições voltado à relação com as comunidades. Assim como ocorreu na *Conferência de Santiago do Chile*, que organizou e definiu suas diretrizes, o museu comunitário nasceu como uma reorganização dos

poderes de memória instituídos, uma maneira de atingir camadas da população que não eram representadas pelo museu tradicional. As comunidades, por outro lado, se organizam, à sua maneira, em sentido tático e se relacionam com o sistema institucional, promovendo novos jogos de interações, infiltrados em sua estrutura. Em geral comunidades populares e/ou marginalizadas estabelecem estruturas de comportamentos entendidos como “estatuto dos dominados (o que não quer dizer passivos ou dóceis)” (*idem*, p. 38).

A legitimação museológica acontece, na maioria das vezes, através de estratégias em parceria com os especialistas da museologia, antropologia, história, dentre outros. Sua construção semiótica se inspira na cultura acadêmica dominante sem, no entanto, transformar-se por completo em sua reprodução. Não existe um simulacro, mas uma reconstrução da ordem através de processos mínimos de contato e intervenção da comunidade. Com isso, podemos compreender a estrutura museológica como da ordem estratégica e a prática de seus usuários como da ordem tática, papéis esses que representam um decalque da realidade, ou seja, podem ser, em outra circunstância, por ventura, decalcados em posições invertidas.

Nos ambientes museológicos, o que se vê são singularidades em comunicação, demonstrando, cotidianamente, sua capacidade de reinventar a cultura “com suas mil e uma estratégias, táticas e astúcias” (CERTEAU, 2014, p.38) e, naturalmente, reconfigurando a si própria como coletividade. Em determinados momentos, observa-se uma distância entre o que a instituição afirma discursivamente sobre si mesma e os usos que os sujeitos fazem dela. Dessa forma, em seu ato de recriar a instituição através de seus usos, táticos, o sujeito se torna produtor, não mais um espectador passivo, responsável por infinitas bricolagens com e na economia cultural dominante. Essa apropriação compõe o que o autor chama de uma rede antidisciplinar (*idem*, p.41) e que, no caso dos museus, pode se aproximar da ideia de *contrapúblico*¹¹. Os processos de diferenciação de uma cultura, contrários à homogeneização cultural, são frutos dessas astúcias, que consideram os indivíduos usuários ativos, não somente sujeitos massificados e/ou dominados por uma ordem imposta.

Certeau afirma que a história narrada cria um espaço de ficção, “um gesto equilibrista em que participam a circunstância (tempo e lugar) e o próprio locutor, uma maneira de saber,

¹¹ *Contrapúblico* é um termo cunhado por Michael Warner (2005), em seu livro *Publics and counterpublics*, que se refere aos endereçamentos feitos a um público desconhecido, que, à sua vez, possui uma consciência de sua condição subalterna e que configura, a partir dessa enunciação, um espaço de circulação que desafia as hierarquias sociais e as subjetividades que o conformam.

manipular, arranjar e colocar um dito deslocando um conjunto” (CERTEAU, 2014, p.142). Isso faz com que a narração se diferencie do discurso, do que é suficiente ou importante saber, e produza efeitos inesperados, táticos. Os museus que se utilizam das narrações, especialmente orais, de membros da comunidade, abrem espaço para uma ambígua possibilidade: alimentarem suas estratégias e permitirem serem golpeados. Os relatos dessas pessoas ecoam pelos espaços dos museus como uma arte de dizer. Ao mesmo tempo em que compõem uma estratégia, podem subvertê-la. A presença desse sujeito portador da memória revelada, que aproveita a ocasião criada pelo ambiente museográfico, “concentra o máximo de saber no mínimo de tempo” (CERTEAU, 2014, p. 146). Para dizer do estado permanente de deslocamento da memória, do seu jogo múltiplo de alteração, rememoração e chamamento, “a memória vive de crer nos possíveis, e de esperá-los, vigilante, à espreita” (*idem*, p. 151). Sua capacidade de permanecer viva está diretamente ligada à sua capacidade de ser alterada, ou seja, ao nascer do outro, da ocasião, revive e torna-se novamente apenas uma lembrança. Esse museu como circunstância, golpeado, pode fazer com que essas memórias se movimentem, movimentando também as narrativas e discursos museográficos.

Esses movimentos contraditórios constituem um espaço habitado por um agrupamento de pessoas que se vê representado, conformado ou não como uma comunidade, mas que contribuem para e compõem o museu com clarões de memórias. São seus relatos que fazem abrir espaço para reinventar uma história nacional e local, desse lugar, desses indivíduos. Nesse ponto, podemos voltar à partilha da qual nos falava Nancy, composta por esse desejo pelo mito inaugural, que compõe a comunidade e ao mesmo tempo a interrompe. Essa interrupção, esse deslocamento, essa complexa teia de seres singulares e seus encontros, não permite uma fusão totalitária; não permite, a nenhum dos indivíduos atuantes, tomarem posse do que ela representa, pois ela não confere seu domínio, ela não produz conhecimento de si.

Por outro lado, assim como Hall (2006, p. 50) acredita que uma cultura nacional é composta por um discurso, Certeau (2014, p.142) acredita que os museus são os espaços legitimados para fixar os discursos no tempo, no intuito de “produzir efeitos, não objetos”. Isso quer dizer que os museus são organizados a partir do exercício de velar o que não se precisa saber e revelar o que é preciso saber, produzindo em si um efeito, estratégico. No entanto, algo do discurso escapa ao público, suas estratégias de dizer o que precisa ser dito são desveladas e, conseqüentemente, subordinadas às táticas.

O fazer escriturístico se opõe a palavra narrada, deseja transformar a tradição e classificá-la dentro de um sistema, operá-la como um produto. Dentro da metáfora da produção literária, Certeau (2014, p. 205) explica que “as coisas que entram na página são sinais de uma passividade do sujeito em face de uma tradição; aquelas que saem dela são marcas do seu poder de fabricar objetos”. Ou seja, o fazer escriturístico refere-se a uma captura de uma exterioridade, tática, dos sujeitos, e organiza dentro de si um produto, fruto de sua apropriação. O autor afirma que a “fabricação que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas da ‘produção’” (*idem*, p.38). Nesse sentido, outro movimento contraditório se dá: o comum também fabrica objetos e produz escriturísticamente sua história, mesmo que ela possa ser um habitual e contínuo refazer, capturado sistematicamente.

A palavra mítica de Nancy evoca o que Certeau parece desacreditar, isto é, que a palavra ainda tenha sua força de mensagem cosmológica, com a capacidade de atravessar temporalidades. Para Nancy a feitura do que é a comunidade, inoperada, não serve para nada, não tem utilidade, se dá simplesmente pelo seu acontecimento comunicativo. Por outro lado, Certeau acredita que a palavra se desencantou com a escritura, que é o fazer capitalista por excelência. O ser, mesmo ser em comum, para o autor, é medido pelo seu fazer, pela sua produção. Se por um lado a comunidade está em movimento, ao se conformar e interromper, suas práticas revelam contradições e conflitos. Talvez seja essa mesma produção a responsável pela interrupção da comunidade que, ao configurar uma identidade, uma individualidade, a desloca do que é o *comum*.

2.6 Museologia crítica

A museologia crítica surgiu no âmbito teórico universitário como uma reformulação de um campo do conhecimento, sem uma doutrina comum ou líderes unânimes, ao contrário da Nova Museologia, que teve lideranças de profissionais de museus, como Hugues de Varine e Georges-Henri Rivière, e uma forte orientação para a prática. Autores como Jesús-Pedro Lorente e Anthony Shelton têm insistido em teorizar sobre a museologia crítica, no intuito de dar corpo ao debate e nominar o que seriam os seus possíveis procedimentos.

A museologia crítica ficou por muito tempo sem uma determinação específica, sendo citada em distintos lugares do mundo, simultaneamente, e, por isso, com alguma frequência, é

entendida como sinônimo da Nova Museologia. A investigação teórica que os entusiastas da museologia crítica advogam deseja se voltar para ideias transformadoras das práticas museológicas, assim como a investigação dos neomuseólogos. A confusão terminológica se justifica, pois, a própria crítica é também a base para a Nova Museologia. No entanto, o caráter mais pragmático desta última e as transformações que realizou na abertura da experiência museológica em todo mundo foram influências cruciais para todos os museólogos que hoje atuam na Museologia Crítica.

Lorente (2006), em suas investigações sobre a construção do termo museologia crítica, identificou seu uso desde os anos oitenta. Em tal período havia uma mescla do termo museologia crítica com termos de outras disciplinas, como a pedagogia crítica e a antropologia crítica, marcando uma apropriação e uma transposição de expressões de outros campos à teoria de museus. O autor afirma:

El adjetivo 'crítico' parece ser un lema muy de nuestro tiempo, y apuesto a que muchas otras disciplinas científicas tienen también sus respectivos revisionistas autodenominados 'críticos', para distinguirse de los de la generación anterior, que se llamaban a sí mismos 'nuevos'(2006, p. 29).

A ruptura a que se refere Lorente se baseia na desconstrução das crenças da museologia moderna para voltar-se à tentativa de lidar com a fragmentação dos discursos pós-modernos. Para além do uso “*de nuestro tiempo*” que se propõe romper com uma “*tradición de lo nuevo*” (*idem*, p.30), podemos nos basear ainda no que Foucault explica ser a essência da filosofia moderna e que segue até os dias de hoje norteando a tradição crítica: questionar as “condições sobre as quais um conhecimento verdadeiro é possível” e “questionar sobre sua própria atualidade” (FOUCAULT, 1994, p.8). Dessa forma, a museologia crítica carrega consigo a tradição crítica moderna ao alinhar-se com um pensamento crítico que busca lançar um olhar sobre a complexidade do seu tempo, como uma analítica do presente.

A Nova Museologia e a Museologia Crítica se distinguem uma da outra, especialmente, pela abrangência de suas ações. A primeira focou sua atuação em ecomuseus, preocupados em inverter a lógica de que o “patrimônio cultural funciona como recurso para reproduzir diferenças entre grupos sociais e a hegemonia dos que conseguem um acesso preferencial à produção e distribuição de bens” (CANCLINI, 2015, p. 195). A doutrinação da Nova Museologia e a falta de definição dos métodos de estudo (SHELTON, 2013, p. 8) acabou concentrando sua atuação nas comunidades e territórios. A segunda se inspirou na experiência

de artistas conceituais que desenvolveram um pensamento crítico em relação à prática discursiva institucional, mas também no atravessamento da teoria crítica, da sociologia, da história, da historiografia e dos estudos culturais (*idem*).

Crimp (2005, p. 181), segundo o pensamento de Walter Benjamin, afirma que o museu moderno “arranca objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal”. O museu, com isso, constrói uma história cultural ao tratar seus objetos independentemente tanto das condições materiais da própria época desses objetos quanto das do presente, mas não é capaz de criar uma ruptura com a continuidade histórica, uma “consciência do presente” (*idem*, p.182). Um artista que explorou a “consciência do presente” e as condições históricas das coleções nos museus foi Marcel Broodthaers (1924-1976), a partir de obras como *Section XIX Siècle* [Seção Século XIX], de 1968. Como ação política, essa obra fundou um *Museu de Arte Moderna* - uma obra de arte – com instalações que simulavam um museu real e “faziam coincidir o local da produção com o da recepção” (CRIMP, 2005, p.187). O artista assumiu o papel de contratipo do diretor de museu e a construção ficcional de um museu, questionando a originalidade das coleções, seus procedimentos institucionais, as narrativas linearmente ordenadas da história e do conhecimento, o sistema da arte e o papel dos museus frente à indústria cultural. Essa crítica institucional inspirou pensadores da museologia a questionar a capacidade de autorreflexão dos museus e seus discursos.

Com facilidade, surgem museólogos críticos em todo mundo, afirma Lorente (2015, p. 113), assim que se questionam sobre “*la representación de las minorías y de las culturas periféricas, se preocupen acerca de la exposición e devolución de materiales autóctonos, se cuestionen los discursos colonialistas y dominantes*”. Entretanto, para o autor, afirmar-se crítico não é suficiente se não houver uma prática contundente. Para além das denominações, a museologia crítica abre caminho para quebrar o paradigma de que os museus não devem aceitar as controvérsias, mas sim explicitá-las.

A controvérsia presente no museu se traduz a partir da inclusão de pontos de vista plurais, capazes de formular perguntas e dúvidas, perspectivas opostas, aspectos subjetivos, dissidência e conflitos. No entanto, sabemos que nem sempre o público ou a instituição estão dispostos a discutir temas densos como identidade, desigualdades sociais, multiculturalismo, poder econômico, colonialismo, dentre outros. A exemplo da performatividade crítica da arte

contemporânea, sabemos que nem todos que visitam uma exposição se interessam ou desejam refletir sobre elas. Dessa forma, o desafio da museologia crítica é avançar da teoria à prática, a fim de exprimir o “*impacto da reflexividade crítica en los discursos e exposiciones*” (*idem*).

Anthony Shelton (2013, p. 8) denomina de *operational museology* o objeto de estudo da museologia crítica: um corpo de conhecimento, de regras de aplicação, de protocolos éticos e processuais, de estruturas organizacionais, de marcos regulatórios e de seus produtos, que são exposições e programas. Ademais, o autor propõe uma revisão do que seriam as posições epistemológicas dos museus, que a museologia crítica trata de problematizar e interditar.

A primeira questão seria o ponto de vista histórico com o qual os museus tradicionalmente se relacionam. A história não é necessariamente linear ou cumulativa, nem algo transcendente à humanidade (SHELTON, 2013, p. 9). Os estudos de Shelton afirmam que a história é composta pela articulação de estruturas de eventos orquestrados em diferentes condições, mentalidades, ações e recortes do passado, e legitimados por supostos critérios de verdade. O autor afirma:

Museums have been legitimated in operational museology as embodiments of a long genealogy of institutions - the heirs of the library of Alexandria, church treasures, cabinets of curiosities, and Enlightenment collections - that implicitly accept an empirical, cumulative, and noncritical attitude to history fundamentally opposed to the archaeological view essential to critical scholarship. (SHELTON, 2013, p. 10)

A museologia operacional, portanto, encarna um modo de fazer que nem sempre é capaz de criticar a sua herança institucional, tornando-se apenas instrumento de narrativas céticas, legitimadas por supostos critérios de verdade. Muitos museus históricos de cidades, por exemplo, que têm uma herança colecionista e enciclopédica, acabam acumulando uma densidade de fatos históricos sob uma única perspectiva para a construção da memória local. Logo, desconsideram que a história não possui uma consistência uniforme (SHELTON, 2013, p. 9) e que o museu pode contribuir para legitimar uma história construída a partir de supostos critérios de verdade.

A segunda questão seria voltada para o colecionador, na qual o ato de colecionar é naturalizado como uma predisposição psicológica fundamental do ser humano (SHELTON, 2013, p. 10). O autor explica que as coleções são definidas a partir de três categorias:

fetishistic, *souvenir* e *systematic* (*idem*). As coleções *fetishistic* são acumulações determinadas por uma fixação patológica, em que objetos substituem um impulso sexual. A *souvenir* é centrada no ego, os objetos são relacionados a uma experiência individual e subjetiva da memória. A coleção *systematic* é a única que está livre de uma relação egóica, pois se baseia em uma objetividade científica. Sua acumulação é regulada por normas específicas, sistematizada em classes de objetos e, em essência, exposições e pesquisas museológicas se baseiam nela. No entanto, Shelton (*idem*, p.11) afirma que as tipologias não dão conta de significar isoladamente uma coleção quando seu processo de criação é realmente questionado. O trabalho pessoal e coletivo, as diferentes posições de conhecimento e motivações, fazem com que uma coleção seja definida, na maioria das vezes, por uma combinação dessas três tipologias. Esse processo pelo qual passam as coleções é responsável por objetivar a história e, através da museologia operacional, legitimá-la. A história fica, portanto, reduzida a motivações psicológicas, que acabam deixando de lado o contexto heterogêneo e conflitante na qual se desenvolvem.

Para entender melhor uma coleção, Shelton (2013, p. 11) afirma que o não colecionado deve ser considerado, bem como o regime de valores na qual a coleção está inserida. Isso nos aproximaria de um entendimento sobre quais sistemas de desejo estão sendo diretamente mediados. Novamente, podemos observar o jogo complexo estabelecido pela experiência artística de Broodthaers. O artista reuniu em uma instalação intitulada *Section des Figures* (1972), dentro de seu museu inventado, 266 objetos que representavam águias. Esses objetos foram emprestados de coleções públicas e privadas, e traziam uma etiqueta com os dizeres “isso não é um trabalho de arte”. A profusão de objetos tinha apenas como elemento em comum a águia, justapostos aleatoriamente. Ao ser questionado sobre a falta de sentido de sua intenção, o artista comenta:

Um pente, uma pintura tradicional, uma máquina de costura, um guarda-chuva e uma mesa podem ser postos nos diferentes departamentos do museu, conforme a classificação. Encontramos a escultura em um espaço à parte, a pintura em outro, as cerâmicas e porcelanas... animais empalhados... Cada espaço, por sua vez, é compartimentalizado, com o propósito talvez de constituir uma seção – cobras, insetos, peixes, pássaros – que possa ser dividida em segmentos – papagaios, gaivotas, águias. (Broodthaers *apud* CRIMP, 2005, p. 196).

Na leitura de Crimp (2005, p. 196), o artista nos apresenta uma ordem impossível e “demonstra como é estranho o modo pelo qual o museu ordena o conhecimento”. A catalogação de Broodthaers ironiza o esforço historicizante das coleções e museus, reforçados

pela heterogeneidade dos objetos eleitos e sua reclassificação. No catálogo de *Section des Figures*, o artista cita todos os nomes dos museus que cederam suas obras. Assim, de forma astuta “chama atenção para a dimensão ‘verdadeiramente’ histórica das modernas coleções públicas” e para o poder imperial representado pela águia, que constitui um sistema de conhecimento etnocêntrico (CRIMP, 2005, p. 200).

A terceira posição epistemológica da museologia operacional seria, portanto, a relação com a curadoria. A museologia operacional construiu uma autoridade institucional de aceitação acrítica, baseada no privilégio de que o curador é uma fonte de conhecimento. O museu reproduz um ciclo de legitimação: o papel do curador reforça o valor da cultura material presente no museu e o valor da cultura material garante a autoridade curatorial (SHELTON, 2013, p. 11). Padró (2001, p. 53) afirma que, ainda que mesclen formas de compreender o trabalho museológico, “*el museo produce visitantes pasivos que serán segmentados según su conocimiento de lo que, en esta institución, se considera conocimiento experto*”. Ainda segundo Padró (*idem*, p. 54), os objetos e as verdades construídas ao redor do museu significam de acordo com o desejo do curador. Todos os profissionais que não se sujeitam à cultura institucional estão privados de voz; geralmente, é o que acontece com os educadores de museus, que se encarregam de transmitir a mensagem oficial da proposta curatorial.

A discussão conceitual dos objetos nos leva a quarta e última posição proposta por Shelton (2013, p.13), na qual o autor considera que os museus se desenvolvem em uma realidade constantemente manipulada e legitimada por suas próprias operações e que a política, por sua vez, está inseparavelmente envolvida com a sua construção de verdade. O prejuízo que a museologia operacional pode causar à sociedade se relaciona às distorções da realidade que constroem, especialmente na distinção entre culturas e sociedades. Para o autor, o simulacro da realidade ofusca a ampla experiência da existência, sua complexidade e ambiguidades; ele completa: “*museums, however, no matter how deeply obfuscated, are fundamentally more heterotopic than the societies in which they operate and are therefore potentially disruptive of them*” (*idem*).

Desse modo, são sobre essas cinco problemáticas que Shelton posiciona a museologia crítica, como método de interdição, de intervenção no modo de fazer vigente, repleto de complexidade e de contradições. Como método, o autor propõe o agenciamento institucional de toda a rede envolvida na produção museológica como chave para uma pedagogia radical. O

agenciamento estaria a serviço de uma reconciliação cultural e da conquista de visibilidade para a propriedade cultural de povos minoritários. O museu ainda faz parte de um campo intelectual que não pode ser desconsiderado e sua prática deve entender a relação do campo com seus desdobramentos. Essa reflexividade deve ser a condição para o estabelecimento de uma prática crítica, Shelton explica:

“only by theorizing museum practices do we become conscious of the presuppositions that we apply to our everyday work, and only through a rigorous deconstruction and reflexivity of that work can we develop fresh insights and innovations” (SHELTON, 2013, p.14).

O trânsito entre teoria e prática pode revigorar o dia-a-dia museológico e realizar a museologia crítica como um ato incansável de desconstrução. O desenvolvimento da museologia e seu alcance a um envolvimento social mais amplo e crítico nos conduzem a pensar que, independentemente de seu posicionamento institucional, os museus são tão ou mais complexos quanto a sociedade pode ser, em função de todos os problemas suscetíveis à sua *operação*. Nesse caso, entendendo a performatividade da museologia, que se faz verdadeiramente à medida que se põe em prática, é importante analisar como cada instituição opera suas ideias e as transforma, sem deixar de notar que faz isso enquanto as táticas populares não se cansam de criar atalhos, atravessar lugares inesperados e tangenciar estratégias. O que veremos a seguir é um esforço de observação do *Ferrowhite – Museo Taller* e suas operações, mediações e transformações.

3 O FERROWHITE – MUSEO TALLER

3.1 Como surge um museu?

Ingeniero White é uma localidade pertencente à cidade de Bahía Blanca, ao sul da Província de Buenos Aires, Argentina. Possui um dos complexos portuários mais importantes do país¹², reconhecido pelo intenso tráfego de grãos e petroquímicos. O Porto de Bahía Blanca foi o primeiro porto argentino a se tornar autônomo em relação ao Estado nos anos de 1990, fruto das políticas neoliberais, o que resultou no fechamento de muitas instituições estatais e na chegada de multinacionais e indústrias petroquímicas até os anos 2000.

Com uma população de cerca de 10.000 habitantes, em sua maioria formada por trabalhadores das atividades industriais e portuárias, as transformações urbanas decorrentes desse processo afetaram radicalmente a vida cotidiana e as relações de trabalho na cidade. A população enfrentou o desmanche das estatais e as demissões em massa, além da dificuldade de conquistar novas posições de trabalho nas indústrias de alta tecnologia. A multinacional DOW Argentina, na apresentação do Painel Comunitário de Ingeniero White a respeito do seu programa de responsabilidade social, afirma que *“el bajo nivel educativo de la población así como la escasa empleabilidad se manifiestan como claros índices desfavorables que no contribuyen al desarrollo”*¹³. Tal afirmação vem acompanhada do argumento de que a população não consegue perceber os benefícios diretos e indiretos das petroquímicas na região por não participarem da empresa, justamente por seu baixo nível educativo. Ou seja, além de enfrentarem os graves prejuízos ocasionados por uma indústria predatória, a população não tem condições de se inserir nas ofertas de trabalho e é, em certa medida, culpada por não conseguir ver os benefícios ofertados. A relação conflitiva com essas empresas modificou a dinâmica da vida comum. A perda dos locais de trabalho e dos espaços de recreação é ainda somada às novas situações às quais os habitantes são submetidos: alta emissão de poluentes e o risco de acidentes químicos.

¹² De janeiro a abril de 2017 foram exportadas 4.904.296 toneladas de mercadorias, segundo dados disponibilizados pela Concessionária Puerto Bahía Blanca.

¹³ DOW. Panel Comunitario de Ingeniero White. Proyecto Empleabilidad Jóvenes. [2013] Bahía Blanca. Disponível em: <<http://premio.fundacionlanacion.org.ar/2007/2007practicas/372.php>> Acesso em: 11 de junho de 2017.

Nesse território, foi criado o *Ferrowhite – museo taller*, em 2003, a partir de milhares de peças ferroviárias e do porto, que foram escamoteadas por trabalhadores durante as privatizações e o desmanche das indústrias estatais do mesmo período. O Museu ocupa uma antiga oficina de manutenção da *Usina Inglesa de Ferrocarril e Usina Eléctrica San Martín*, a qual foi a central elétrica de Bahía Blanca por 50 anos e empregava cerca de 1000 trabalhadores. Está localizado em uma das poucas áreas públicas por onde se pode ter acesso ao mar, vizinho de elevadores de carga, grandes embarcações, usinas, fábricas e do polo petroquímico.

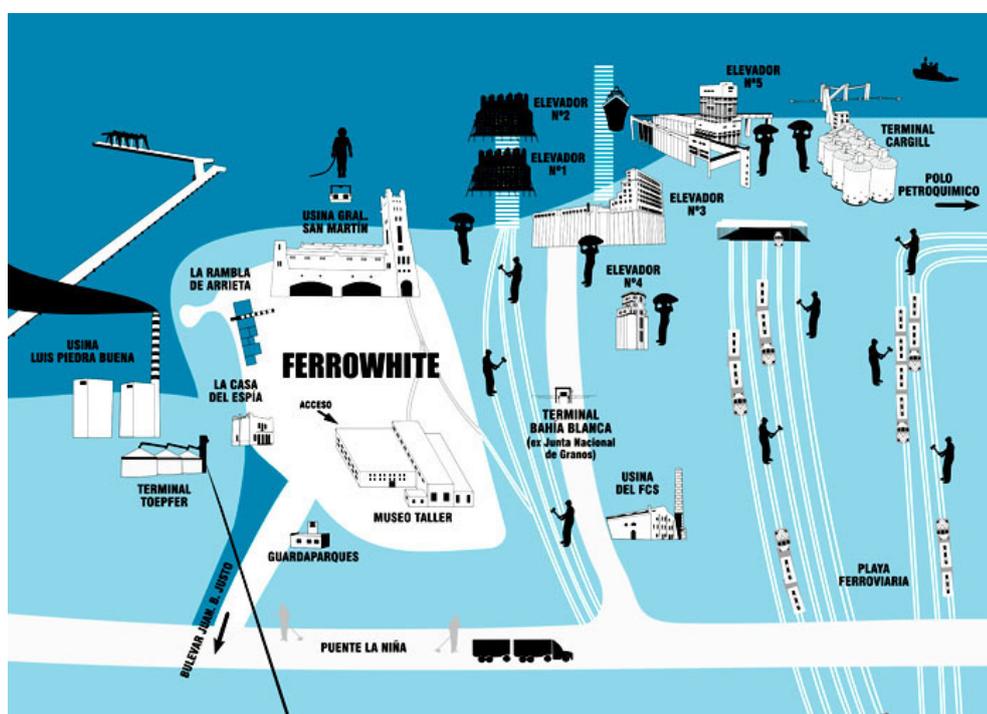


Figura 1: Localização *Ferrowhite*. Acervo *Ferrowhite*.

De iniciativa local e financiamento vinculado ao município, o museu tinha em vista, em seu projeto inicial, a missão de preservar e difundir a memória de centenas de objetos, documentos e de um patrimônio arquitetônico, a princípio, sob a guarda do *Museo del Puerto de Ingeniero White*. O galpão da antiga oficina foi ocupado contendo inúmeras ferramentas: chaves, rebites, bigornas, materiais elétricos, telégrafos, máquinas de escrever, entre outros. Esses objetos doados por ex-trabalhadores, relacionam-se ao universo ferroviário e portuário e são provenientes de diferentes oficinas de manutenção de trens. Todavia, o museu optou por buscar junto à comunidade uma discussão sobre sua história recente, sua genealogia material e simbólica. Uma vizinhança marcada pela vida operária e seus ofícios, pelos conflitos das

relações de trabalho, moradia e convivência, norteou a construção dos questionamentos institucionais e escolhas conceituais. Uma equipe de profissionais, em parceria com ex-ferroviários, organizou um diversificado acervo relativo ao funcionamento do Taller de Mantenimiento e à atividade ferroviária local. A convivência com os trabalhadores ferroviários fez emergir uma memória coletiva relacionada ao trem, bem como seus conflitos, desafios e enfrentamentos sociais e políticos. Essa escolha configurou um “deslocamento do protagonismo do Estado para o dos cidadãos e suas comunidades territoriais” (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.155), em um exercício de respeito à população local em sua diversidade, ampliando sua capacidade de alcançar temas como diásporas, migrações, trabalho, comunidade, grupos, redes e seus fluxos.

A decisão de buscar uma construção do museu junto à comunidade não foi inédita na região, mas fruto de uma prática que já ocorria em outra instituição cultural da vizinhança, o *Museo del Puerto de Ingeniero White*. O *Museo del Puerto* foi construído há exatamente 31 anos, em 1987, por iniciativa de um grupo de vizinhos preocupados em manter o patrimônio cultural do povoado. Desde sua abertura, o museu teve o empenho visionário de Reynaldo Merlino, arquiteto e diretor do museu de 1987 a 2003. Foi ele o responsável por dar início às investigações do acervo *Ferrowhite* e sua articulação política e comunitária. Deixou o *Puerto* para assumir o *Ferrowhite* em sua inauguração, no ano de 2003. Suas investidas críticas, que articulam imagens, objetos e textos para uma curadoria questionadora, foram marcas de suas gestões e de seu relacionamento comunitário.

Reynaldo Merlino e seus parceiros atuantes no *Museo del Puerto* inauguram a ideia de que *o museo és el Pueblo* e, a partir de uma constante visita à vizinhança, começaram a conhecer melhor a comunidade, suas memórias, a história e a cultura locais. Visitaram diversas famílias e, a partir daí, observaram que a cozinha era o principal local onde eles eram recebidos, espaço de conversação, diálogo e também de prazer, onde sempre se servia um mate ou um lanche. A cozinha se tornou o coração do *Museo del Puerto*, espaço emblemático de encontro e acolhida que, naturalmente, aproximou o público feminino em maior número, com seu repertório e vozes historicamente silenciadas.

O *Museo del Puerto* conta a história do Porto de Ingeniero White a partir de objetos marítimos, de viagem, de trabalho, de conexão ultramarina, mas também do ambiente doméstico dessas famílias que viviam em função da vida portuária. Interessante é notar como

a gestão de Reynaldo inicia uma linguagem particular de leitura dos objetos, sempre questionando e criticando a história, memória e acontecimentos locais. Ao longo de toda a visita pelo museu, tem-se uma profusão de objetos relacionados a questões pungentes da vida cotidiana e conectados a uma visão crítica da sociedade e do Estado. Em um mural na recepção do Museu, encontrava-se fixada uma notícia do jornal local *La Nueva*¹⁴, informando que a Termoelétrica *Piedra Buena* havia sido multada por emitir ruídos incômodos, depois de denúncias feitas pela vizinhança. Ao lado, escrito em giz, uma questão: *Como és vivir en uno de los Pólos Petroquímicos más grandes del país?* A pergunta certamente queria provocar o visitante a refletir sobre o difícil enfrentamento que essa comunidade tem em relação aos interesses desenvolvimentistas da indústria.

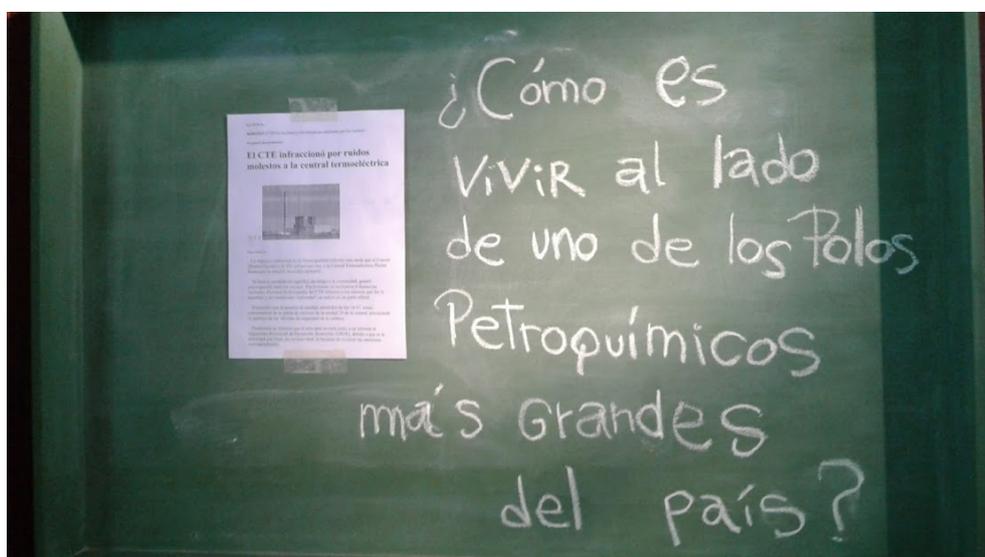


Figura 2: Mural do Museo del Puerto. Acervo pessoal.

O cotidiano da comunidade e os prejuízos da atividade econômica industrial são as fontes dos principais conflitos. No momento da visita¹⁵, estava em discussão um orçamento participativo proposto pelas indústrias, que convocava a população a votar uma entre várias necessidades primárias locais: reformar o teto da escola, comprar uma máquina de mamografia para o posto de saúde, reformar o centro esportivo das crianças, dentre outras. As empresas direcionam um recurso mínimo (dado seu porte financeiro) à comunidade, faz com que as pessoas tenham o poder de escolher entre qual mínima melhoria desejam e levam a boa imagem de generosas.

¹⁴ Ver <http://www.lanueva.com/nota/2015-5-6-17-55-0-el-cte-infracciono-por-ruidos-molestos-a-la-central-termoelectrica>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.

¹⁵ Visita realizada no Museo del Puerto de Ingeniero White em Novembro de 2016.

Era o principal assunto discutido no museu, especialmente pela dificuldade da comunidade em analisar essa “ajuda” criticamente.

Tanto pela presença e iniciativa de Reynaldo Merlino quanto pelo amadurecimento da própria comunidade, o *Museo del Puerto* influenciou fortemente o empenho pela construção do *Museo Ferrowhite*, depois de 20 anos de atividade comunitária. O *Ferrowhite* foi criado e herdou as habilidades críticas de Reynaldo e seus parceiros, a capacidade de combinar objetos e fatos históricos em *assemblages* não lineares extremamente potentes, desenvolvidos em sua gestão no *Museo del Puerto*, ao qual o *Ferrowhite* estava vinculado em seus primórdios. O *Ferrowhite* emergiu de um contexto de lutas políticas, de luta por representatividade e preservação do patrimônio histórico com um pouco mais de maturidade e com as devidas diferenciações à experiência comunitária que o precedeu.

3.2 Uma memória em movimento

O *Ferrowhite* se apresenta ao visitante com uma placa de boas-vindas contendo uma frase: “*El museo empieza afuera*”, referindo-se à sua localidade, a seu contexto e à comunidade envolvida. Mais do que apresentar uma memória dos objetos que salvaguarda, o museu se afirma como “*un proceso en permanente construcción orientado a incidir sobre el presente*”¹⁶, implicando ainda uma construção coletiva. Tal construção coletiva começa com o reconhecimento institucional de que a memória desses objetos não pode ser narrada por completo sem a voz dos trabalhadores que os manusearam por anos, sem compreender sua relação com a cidade, com as implicações políticas e sociais que os envolvem. Segundo Analía Bernardi (2016), responsável pelas ações comunitárias e educativas, para a constituição do museu foi fundamental questionar “*qué tipo de memoria éramos capaces de construir y qué relación tenía esa operación simbólica con la clausura real de esos espacios de sociabilidad donde el ‘sujeto colectivo’ o ‘la comunidad’ se recreaban*”?. O questionamento resultou em uma abertura para que a comunidade fizesse parte de todos os processos de constituição do museu, e o visitante, hoje, começa sua visita do lado de fora do museu e pode se encontrar com a própria comunidade, manifestada em diferentes presenças nos espaços.

¹⁶ FERROWHITE Museo Taller. El museo empieza afuera. Disponível em: <<http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/afuera.htm>>. Acesso em: 1 de junho de 2017.



Figura 3: Cartaz externo *Ferrowwhite - museo taller*. Acervo pessoal.

Quem visita o museu tem a oportunidade de conhecer e de se comunicar com pessoas de variadas idades que vivenciam as transformações às quais o museu se refere e pode, ainda, sentar para um mate e ouvir as fantásticas histórias do mar ou das locomotivas. Na portaria do museu, com frequência, se pode encontrar Pedro Marto com seu boné e paletó de guarda ferroviário, marcando os bilhetes dos visitantes e dando boas-vindas. Pedro é um dos trabalhadores do porto, mas nunca foi ferroviário. Pode também encontrar Alberto “Cacho” Romero, que há pouco tempo doou sua companheira Aurorita, uma bicicleta, para o museu, que o acompanhou por toda a vida nas idas e vindas ao trabalho e pela cidade. Ainda, com assiduidade implacável, se encontra também Florentino Mazoni, conhecido também como “Cacho”, famoso por suas histórias de estivador. Aos sábados, se encontram pela tarde e seguem seus alegres rituais como abrir o museu, preparar o mate, receber os visitantes, contar piadas ou casos, fazer as contas da arrecadação, fechar o museu¹⁷. São todos voluntários, mas formam parte da equipe do museu. A disponibilidade de algumas dessas pessoas se dá de maneira muito particular, onde:

¹⁷ FERROWHITE, Museo Taller. Sábados en Ferrowwhite. [2008]. Disponível em: <http://museotaller.blogspot.com.br/2008/09/sbados-en-ferrowwhite.html>. Acesso em 25 de janeiro de 2018.

A diferencia de otras personas, están dispuestos a contar y repetir mil veces sus anécdotas y a practicar esa memoria. La voluntad a veces se vuelve la razón para explicar por qué son ciertas personas las que escriben, hablan y hacen en el contexto de un museo. Pero acaso por conocer que no todos están dispuestos a tomarse esa molestia, cuando Pedro, Roberto o Angelito cuentan sus historias no lo hacen meramente en su nombre y dando cuenta exclusivamente de su experiencia, sino que siempre detrás de ellos se vislumbra un sujeto colectivo, los 'compañeros'. (BERNARDI, 2013, p.16)

O exercício de rememorar e narrar suas histórias, como explicitado anteriormente¹⁸, condensam, no menor tempo, muitos saberes, potencializando a experiência no museu. As astúcias da memória dão dinamismo ao que se faz estático na museografia e permitem que esses objetos sejam continuamente lidos pelo olhar que atualiza a memória no presente, que não fala por si só e que se transforma continuamente.



Figura 4: Pedro Marto, Cacho y Pedro Caballero no Museu. Acervo *Ferrowhite*.

A história narrada não depende de um documento que diz sua autoridade. Nesse caso, é o conto popular que oferece o formato, que modela o discurso científico. Há uma astúcia, um saber-dizer, exatamente ajustado ao seu objeto, ao acervo e ao museu. Não se trata de confirmar uma verdade ou alinhá-la a uma realidade, tampouco ofertar sua visibilidade a uma crença para o real. “A história narrada cria um espaço de ficção” (CERTEAU, 2014, p. 142) e é essa mesma ficção, que corresponde ao mesmo processo científico de construção da história,

¹⁸ Ver página 36.

que serve de lenha para acender a locomotiva *Ferrowhite*. As ficcionalidades são postas em jogo, pois constituem (narrador, tempo e lugar) um “gesto equilibrista”, de articulação e arranjo de um dito, de um saber, de uma maneira de saber. O saber dizer que atualiza o gesto para o presente, que adapta a linguagem para a dúvida latente, que atravessa temporalidades, que rememora o feito para medir seus traços no agora.

O espírito comum desses trabalhadores não vem, necessariamente, a partir da construção do museu, mas de uma experiência marcada pelo trem e pelo porto, pelo trânsito de produtos e pessoas, pelas lutas trabalhistas, pela movimentação sindical, pelas transformações políticas e econômicas do país e por uma história pessoal e coletiva relegada ao esquecimento. O que reaviva essa experiência é um desejo de lembrar, de se fazer lembrar, de compartilhar saberes e paixões. Os objetos salvaguardados pelo museu têm sua força e é a partir deles que o diálogo se inicia. O museu se encarrega, com a ajuda desses trabalhadores, de ativar um acervo fragmentado de máquinas, ferramentas, documentos, manuais, formulários, livros de registro, fotografias, documentos pessoais, dentre outros.

Os responsáveis pelo inventário e organização do acervo, Ana Miravalles y Héctor Herro (2017), discorrem sobre a singularidade de cada um dos objetos cedidos ao museu por carregarem as marcas de seu uso e o sentimento de cada trabalhador, os quais resgataram a maior parte do acervo da destruição. Essas peças representam em seu conjunto, segundo os autores, a “*recomposición simbólica de un sólido mundo de trabajo que ya no existe*”. Ademais, no *Ferrowhite* também não há uma só máquina inteira, nem um trem completo que seja o símbolo ou ícone maior. Existem milhares de peças soltas, advindas de diferentes oficinas e instituições, e existem as mãos que as forjaram e manusearam e suas memórias.

Na difícil tarefa de dar legibilidade a esse acervo, o *Ferrowhite* demonstra a preocupação de que seu processamento não produza uma história achatada, concluída e imutável. O desejo colecionista dos museus tradicionais se empenha em rotular uma coleção e oferecer a ela uma imagem completa, que acaba por induzir que as peças deslocadas dessa imagem ideal sejam descartadas. Ao dar visibilidade a esse processo e subvertê-lo, o museu partilha suas decisões institucionais com o público, de forma a abrir as possibilidades de relação com o acervo, que não se afirma, apenas se mostra.

Sabendo de sua incompletude e fragmentação, o museu lida com seu acervo no sentido de permitir múltiplas entradas de entendimento e experimenta distintos modos de organizar seus arquivos, “*de acuerdo a lo que esos mismos documentos plantean, o a diferentes preguntas, generando, en la yuxtaposición, inesperadas lecturas y re-significaciones*” (*idem*, p 14). Tal abertura não almeja encontrar uma imagem perfeita, construída peça a peça, como a de um quebra-cabeça; ao contrário, a imagem que se deseja formar é a de um caleidoscópio, onde cada movimento externo produz uma interação diferente e, logo, uma nova imagem vívida e efêmera.

O projeto Teatro Documental, desenvolvido no museu, é uma dessas múltiplas entradas. Em parceria com profissionais do teatro, membros da comunidade são convidados a participar de uma imersão teatral e interpretar suas memórias. Profissionais do trem e do porto levam suas vidas à cena, atravessados pela relação com o patrimônio do *Ferrowhite*, suas memórias e linguagem artísticas. O projeto foi iniciado em 2006 e, desde então, o *Ferrowhite* já produziu obras teatrais como *Marto Concejal*, onde o protagonista era o estivador e candidato a vereador Pedro Marto, e *Archivo Caballero*, onde Pedro Caballero (já falecido), mecânico ferroviário, dançava o bolero de Ravel e remontava trechos de suas memórias¹⁹, dentre outras. A produção também resultou em publicações literárias, que narram depoimentos e histórias desses trabalhadores, sob suas perspectivas.

¹⁹ FERROWHITE, Museo Taller. Un teatro documenta en vivo. [Blog Internet] Disponível em: <<http://undocumentalenvivo.blogspot.com.br/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2018.

en la NOCHE DE LOS MUSEOS de Ing. White
FERROWHITE
 presenta

ARCHIVO WHITE 2008

**ARCHIVO
 CABALLERO**
 UN DOCUMENTAL EN VIVO



con PEDRO CABALLERO, HUGO LLERA, MANUEL MONTES Y PIETRO MORELLI

dirección: **Natalia Martirena**
 supervisión teatral: **Vivi Tellas**

 **SÁBADO 13 DE DICIEMBRE DE 2008, 21 HS.**

FERROWHITE / Juan B. Justo 3885 / Ing. White
www.undocumentalenvivo.blogspot.com

Figura 5: Cartaz de divulgação do Teatro Documental. Acervo *Ferrowhite*.

O teatro documental foi um exercício de construção de narrativas e imersão interpessoal, que tanto desenvolve os saberes e memórias dos sujeitos participantes, sua ficcionalidade e potencialidade, como exploram meios de visibilidade oficial dessa memória. A experiência buscou a teatralidade fora do teatro, no cotidiano das pessoas, em histórias reais. Pressupôs que cada indivíduo possui um arquivo próprio, reservas de experiências e coleções de imagens e jogou com elas, com os sujeitos e com sua capacidade ficcional. O processo da construção teatral se preocupou em elencar objetos de cena para conferir a credibilidade da história narrada, como evidências de um fato. Nesse sentido, o teatro inverteu o jogo narrativo do museu e transformou seus objetos em testemunhos vivos. Os objetos eram evidências que provavam a verdade contada²⁰, eram eles que conferiam realidade à apresentação.

²⁰ Assim explica Vivi Tellas, diretora de teatro e responsável pelo Teatro Documental do *Ferrowhite*. Disponível em: <<http://www.archivotellas.com.ar/>>. Acesso em 26 de janeiro de 2018.

O *Ferrowhite* evidencia uma constante transformação, em jogo com os atores, objetos e narrativas que se fazem ao seu redor. Autoriza e investe, como um processo institucional, que essas movimentações aconteçam dentro e fora do museu, e se faz, em alguns momentos, de ator, e em outros, de espectador.

3.3 Museo Taller – uma máquina de fabricar pensamento

O *Ferrowhite* se afirma como um museu oficina. Segundo sua descrição institucional:

Ferrowhite es un museo taller. Un lugar en el que las cosas, además de ser exhibidas, se fabrican. ¿Y qué produce un museo taller? Un museo taller genera herramientas. Útiles para ampliar nuestra comprensión del presente y, por tanto, nuestra perspectiva del futuro, forjados en la labor con objetos y documentos del pasado, pero también en el cuerpo a cuerpo con la experiencia vital de cientos, miles de trabajadores que forman parte de, y le dan forma a, esa historia²¹.

A oficina é o espaço de ação, onde as pessoas compartilham suas habilidades, ressignificam suas identidades e elaboram pensamento. O museu se configura como um pequeno laboratório experimental de convivência, onde os saberes se atualizam e se põem em jogo. Apesar de sua essência e atividades estarem fortemente vinculadas à comunidade, a instituição prefere não se intitular como museu comunitário. Nesse sentido, duvidar do conceito de comunidade é um exercício na qual os trabalhadores do museu, juntamente com a própria comunidade, se propõem a fazer. Nicolás Testoni (2016), diretor do *Ferrowhite*, afirmou que o museu tem a missão de criar ferramentas de pensar o presente, de criar um corpo-a-corpo com os trabalhadores para, enfim, desafiar a ideia de comunidade. Para Testoni, comunidade não deveria ser um substantivo, mas um verbo, por seu caráter conjugável, em constante transformação e movimento. O museu, assim, afirma a diversidade cultural que se manifesta em sua vizinhança, as diferenças de ideias e de pensamento, os múltiplos desejos que estão em jogo e as infinitas formas de participação. Dessa forma, a oficina é o meio pelo qual, com ajuda das mãos e do fazer diário, se elaboram formas complexas de subjetividades, se elabora pensamento.

²¹ FERROWHITE, Museo Taller. Presentación. Bahía Blanca. Disponível em: <<http://museotaller.blogspot.com.br/>>. Acesso em 20 de janeiro de 2018.

Para o *Ferrowhite*, “*un museo taller se vive con la sospecha de que, en definitiva, sólo es posible conservar aquello que se transforma*”²². A oficina busca, portanto, transformações materiais e/ou simbólicas, que se dão nos saberes de um ofício, na troca de experiências, com a intuição de que “fazer é pensar” (SENNET, 2015, p. 9). Toda a dinâmica dos saberes técnicos dos trabalhadores dos trens e do porto, seu labor executado repetidas vezes, sua observação atenta à realidade, sua participação política, são experimentados, de alguma forma, no *museo taller*.

No prédio da antiga Usina San Martín também acontece o *Taller Prende, fábrica de lo cotidiano*. Um grande espaço conquistado pelo museu foi transformado em um ateliê artístico, com todo o ambiente preparado para receber grupos para um trabalho coletivo. A oficina afirma produzir de tudo, “*bolsas para las compras, cajas de herramientas, banquitos, morrales y remeras que también hacen historia*”²³. Para tanto, há um forte apelo artístico e sua atuação, nesse sentido, se vale tanto institucionalmente, na produção de comunicação e expografia, quanto para as atividades realizadas com a comunidade.

A arte é um recurso que favorece certo distanciamento das questões mais duras da realidade cotidiana da população, como o desemprego e a pobreza. No entanto, esse movimento não se dá para negá-la, mas enquanto ferramenta para o desenvolvimento de subjetividades. As elaborações artísticas se dão na mesma medida que os procedimentos políticos, como nas oficinas de serigrafia em que se produzem manifestos, cartazes, camisetas, faixas, etc. Integradas aos desafios cotidianos do porto e da vizinhança, as oficinas pretendem um exercício de reimaginação da paisagem local, com crianças, jovens e adultos. A atividade, a partir da experiência de um fazer artístico, propõe elaborações do pensamento e do diálogo, para discutir direitos sociais, problemas ambientais, luta feminina, identidade, dentre outros temas que surgem.

A oficina possui ainda uma eficácia de desconexão entre “as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que podem produzir” (RANCIÈRE, 2009, p. 59). O efeito dessa desconexão se refere ao regime das sensorialidades, do dissenso, que, a partir do diálogo com objetos

²² FERROWHITE. Museo Taller. El patrimonio en el banquillo [Blog Internet]. Bahía Blanca: 4 de julho de 2014. Disponível em <http://museotaller.blogspot.com.br/2014/07/el-patrimonio-en-el-banquillo.html>.

²³ Folheto informativo do *Ferrowhite – museo taller* [2017].

comuns do cotidiano, elaboram os sujeitos, suas leis, suas subordinações, suas relações e sua comunidade. Transforma-se em um modo de fazer política no que tange à experiência estética, que se faz, como Rancière explica, “por meio da intervenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns” (*idem*, p. 60).



Figura 6: *Taller Prende! Acervo Ferrowhite.*

Um exemplo da produção realizada no *taller* é o projeto “*El patrimonio en el banquillo*”. Diariamente, o mar devolve o lixo produzido na atividade portuária, do qual se pode encontrar muita madeira. A madeira da ria é recolhida com a comunidade para reaproveitamento e levada à oficina. Na oficina, o banquinho se desenvolve tecnicamente, como protótipo compartilhável, a partir de uma investigação colaborativa. A sua produção artesanal permite uma reflexão ampla, para além de sua materialidade.

O banquinho torna-se um mediador a mais, especialmente capaz de refletir sobre o que a colaboração pode construir e preservar. Ele reúne saberes e escolhas coletivas, constrói apoios provisórios, equaliza oportunidades para ver e perceber:

¿Y el banquito? El banquito es un punto de apoyo provisorio. Un lugar para deshacernos por un rato de lo que traemos entre manos, para tomar distancia de las

*cosas que nos ocupan, descansar de ellas o estudiarlas mejor. El banquito es también la oportunidad portátil de tomarnos un respiro y apoyar el culo para empollar una idea. Y es el escalón donde hacer pie, después, para pegar el salto.*²⁴

Assim como o banquinho, o museu constrói inúmeros objetos, que conformam entre si e com o público uma rede de conexões, afetos e contínua troca. Para Latour (2012, p.100) os objetos têm um movimento próprio, configurando-se como pontos nodais que conformam, bem como os humanos, o social. Os objetos, ao modificarem uma situação fazendo diferença, tornam-se também atores, em associações momentâneas ou duradouras. Esses objetos, como o banquinho, atuam ao criar novos pontos de vista, como ao ajudar uma criança a ver melhor uma vitrine; ao transformar temporalidades, como quando alguém se detém a observar com mais vagar uma paisagem quando há um aparato para o corpo se apoiar; ou ainda, ao ampliar a rede de relações, como quando o banquinho é motivação para uma conversa.



Figura 7: O banquinho na oficina *Prende!* Acervo Ferrowhite.

Outro objeto atua nesse sentido, uma locomotiva portátil chamada *Manifiesta*. Essa locomotiva é também uma peça histórica, doada ao museu em muito mal estado. Pertenceu a um vendedor ambulante local e era, de fato, um carrinho de aquecer e vender amendoim,

²⁴ *Idem* 16

como um carrinho de pipoca, em formato de locomotiva. O museu e artesãos colaboradores, em um trabalho de muitas mãos, restauraram a locomotiva dando-lhe novos significados. Agora, o patrimônio revitalizado carrega cartuchos de amendoim (*cucurucho de maní*) e ao mesmo tempo manifesta (*manifiesta*). A frente da locomotiva é decorada com a clássica imagem do busto da Liberdade, de Delacroix, em uma reinterpretação gráfica. Ao invés da bandeira francesa e uma espingarda, a figura feminina carrega na mão direita um cartucho de amendoim com a bandeira *Manifiesta* e na mão esquerda uma enorme chave de boca. No segundo plano da imagem, aparece o porto de Ingeniero White, representado por um navio e as indústrias; abaixo, a frase: “*al gran pueblo argentino, maní!*”, uma paródia de um trecho do hino nacional argentino “*al gran pueblo argentino, salud*”. Em momentos oportunos de sair à rua, de interagir com comemorações e manifestações da cidade, a locomotiva *Manifiesta* se propõe a compartilhar questões.



Figura 8: Manifestação dia da Mulher. Acervo Ferrowhite.

A locomotiva é um dispositivo móvel, faz circular questionamentos pela cidade, de mão-em-mão, avançando os limites de atuação do museu. Por ocasião das comemorações de 200 anos da independência da Argentina, no dia 9 de julho de 2016, esse veículo transitou pela cidade para levar seus questionamentos como “*¿Qué implica hoy ser independientes? ¿Qué tareas*

*involucra y qué desafíos supone?”*²⁵. No dia 9 de março de 2017, o museu também colocou a locomotiva a transitar pela cidade com as mulheres da comunidade, reivindicando os direitos femininos e afirmando que o porto não é só um lugar para homens²⁶. E o coro feminino questionava ironicamente “¿*Si nosotras paramos quién para la olla?*”. A expressão *parar la olla* se refere a quem põe a comida à mesa e, portanto, a pergunta se relaciona ao papel essencial da mulher na economia. Os questionamentos dessas duas experiências tomadas como exemplo nos mostram como a *Manifiesta* coloca em marcha perguntas disparadoras, coloca o museu em atividade e em diálogo com os acontecimentos da cidade, contrapondo a história como um exercício da memória à história como um ato do presente.

As visitas agendadas ao museu também perpassam essas produções da oficina, que têm acesso a todos os artefatos à mostra. Em especial, foi construído um jogo fabricado com garrafas plásticas recicladas e madeira, que ajuda a compreender o funcionamento, os alcances e os limites da agroexportação. O jogo simula o tráfego dos grãos desde o campo aos navios, perpassando seus meios de transporte, processamento, armazenamento, carregamento e despacho. É um jogo onde crianças e jovens podem transportar os grãos, depositá-los dos automóveis para os trens, descarregá-los em silos, dentre outras operações que reproduzem, em miniatura manipulável, toda a atividade de exportação. Uma brincadeira que ajuda a compreender uma complexa atividade econômica do país e a discutir questões fundamentais ao tema como, por exemplo, o monopólio da produção de soja e suas consequências, a economia nacional, o destino e uso da produção agrária, o trabalho humano e o trabalho mecanizado, dentre outros.

²⁵ FERROWHITE, Museo Taller. 200 anos a las corridas. [Blog Internet] Disponível em: http://museotaller.blogspot.com.br/2016/07/200-anos-las-corridas_41.html. Acesso em 23 de janeiro de 2018.

²⁶ FERROWHITE, Museo Taller. Manifiestas. [Blog Internet] Disponível em: <<http://museotaller.blogspot.com.br/2017/03/manifiestas.html>>. Acesso em 26 de janeiro de 2018.



Figura 9: Crianças transportam grãos. Acervo *Ferrowhite*.

O museo taller, dessa forma, “com suas mil e uma estratégias, táticas e astúcias” (CERTEAU, 2014:38), constrói um espaço comum, demonstra cotidianamente sua capacidade de reinventar a cultura museológica e reconfigura sua própria relação com a comunidade.

3.4 Mediações possíveis

O Ferrowhite – museo taller não é um museu comunitário, mesmo atuando com comunidades, e também não é um museu estritamente histórico, pois sua temática e sua atuação vão além dos limites da disciplina. Não é um museu de artes, mesmo tendo o fazer artístico como uma ferramenta de trabalho e não é um museu estritamente ferroviário, pois também abrange uma série de outros trabalhos e trabalhadores. Seu acervo está datado entre fatos e acontecimentos, mas a leitura que se faz dele não se limita ao passado. Dentre muitas outras coisas que o museu não é e outras tantas que ele pode vir a ser, o museu encontra-se entre²⁷. Estar *entre*, nesse caso, não se limita somente ao sentido da palavra, ou seja, posicionado entre dois pontos equidistantes. Significa um posicionamento político, que pode mover e alterar as distâncias entre pontos e, ao fazê-lo, provocar modificações no que traz

²⁷ Durante o Encontro Buenos Horizontes, em Belo Horizonte, Analía Bernardi apresenta uma discussão sobre o tema comunidade, desde a perspectiva do *Ferrowhite*, a partir da ideia “El museo como entre”. Disponível em <http://museotaller.blogspot.com/2016/05/museo-comunidad-y-quilombo.html>. Acesso em 25 de junho de 2018.

consigo e nos outros. E quando esse posicionamento se dá de forma intencional, consciente e crítica dos movimentos que conforma, se dá como *mediação*. A discussão a seguir busca entender como poderia haver um museu-mediador, bem como se o *Ferrowhite* se conforma como tal.

Honorato (2012), discorrendo sobre os usos da palavra *mediação*, questiona o sentido de *troca* que com frequência lhe é conferido. Dentre os muitos significados que se pode obter da palavra *troca*, o autor questiona, em especial, a relação estreita estabelecida com o processo de trocas de mercadorias e seu valor atribuído. Para ele, no contexto da *mediação* institucional da arte (e o mesmo ocorre no âmbito dos museus em geral), a *troca* se limita a confirmar interesses previamente estabelecidos e antecipa os interesses do público, como um efeito de controle de mercado estabelecido aos sujeitos. “Concebida muitas vezes como um valor em si, a *troca* parece prescindir de verificação”, afirma Honorato (2012, p.742) e explica que, com facilidade, se declara democrática ao introduzir qualquer forma de participação. O processo de *troca* nos permite concluir que, nele, nada acontece além de um trânsito, um deslocamento, uma ligação entre sujeitos que não transforma ou modifica algo ou alguém significativamente, pois o que entra e sai está preestabelecido.

Para a *mediação* crítica que deseja resistir a esse processo limitado de *troca*, seria necessário “levantar interesses e introduzir diferenças ainda inexistentes, a fim de verificar seu caráter potencialmente transformador, em sentido político e existencial” (HONORATO, 2012, p.742). A *mediação* crítica entende o museu como uma interface, em constante interação com o tecido sociocultural, e não tanto como um espaço ou território que possui obras ou mostras culturais para a instrução do público neófito. Sua operação se dá de forma aberta e em constante modificação colaborativa, de acordo com as interações que realiza. Desse modo, um museu que se baseia em resistir, mesmo imerso em um sistema econômico industrial que investe em *trocas*, movimenta suas narrativas, tornando-se capaz de absorver e trabalhar as estranhezas do porvir.

Conformado como o lugar dessas estranhezas, o museu não pode mais ser compreendido apenas como lugar de encontro ou “lugar de acordo, raciocínio, espaço entre iguais” (Habermas *apud* Montero, 2012a). Como instituição cultural, o museu é carregado de tensões, conflitos e contradições; um espaço de inclusão e exclusão constantes, “uma esfera pública múltipla, alternativa, sem definição prévia, poliforme, aberta” (MONTERO, 2012a, p. 2).

O *Museo Ferrowhite* articula novas formas de participação cidadã, estendendo sua atuação ao que Clifford (2016, p. 5) conceitua como zona de contato. O autor se inspira no termo cunhado por Mary Louise Pratt, em *Os Olhos do Império: relatos de viagem e transculturação*, onde a zona de contato é entendida como o “espaço de encontros coloniais”, no qual há o encontro de povos historicamente separados por relações de “coerção, desigualdades raciais e conflitos irreduzíveis”. A perspectiva do contato implica como os sujeitos são constituídos e as relações que têm uns com os outros, enfatizando a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poderes dissonantes. O museu como zona de contato é um espaço transcultural, que negocia identidades, no qual se coloca em jogo a construção dos sujeitos, e se utiliza desse recurso para a construção de conhecimento. As questões que permeiam Ingeniero White não estão exatamente envolvidas em conflitos entre povos distintos, como é o caso do *Museu de Arte de Portland*, em que Clifford relata longamente sobre o encontro do povo *tlingit* com os curadores do Museu e a respeito da discussão sobre a Coleção Rasmussen de arte indígena. No contexto do *Ferrowhite*, muito mais do que heranças coloniais, a reivindicação perpassa o desejo de dar espaço e visibilidade ao poder da vida – biopotência, que “reinventa suas coordenadas de enunciação” frente ao poder sobre a vida – e biopoder, que atua fortemente sobre os trabalhadores locais, evidenciando suas disputas (PELBART, 2003, p.13).

Diferente dos *tlingit*, que se relacionavam de forma espiritual com os objetos de sua comunidade, as ferramentas de trabalho, bigornas, rebites, forjas, parafusos, dentre outros objetos do *Ferrowhite*, reanimam a memória, o corpo e os gestos de uma comunidade singular – *dos trabalhadores* – que se desconhece entre si e que se une através de seu ofício. Sujeitos que colaboram na construção das ideias que ali estão postas ao recontar suas histórias. Algo em comum se passa com os *tlingit* e os trabalhadores do *Ferrowhite*: ambas as experiências têm como marca profunda a subtração, de seu convívio, de objetos que foram, a seu tempo, parte intrínseca de um cotidiano. Objetos que, no contexto dessas experiências museais, perderam uma suposta neutralização, uma destituição de laços afetivos, para então, reconstruírem coletivamente suas conexões.

De todo modo, a postura assumida pelo museu como zona de contato, assim como ocorreu com os *tlingit*, reivindica uma responsabilização institucional, além da salvaguarda de um acervo, que conduz a agir em favor da comunidade e a produzir reciprocidade.

Enquanto os museus não forem além de uma consulta (muitas vezes depois que a visão curatorial já está firmemente instaurada), enquanto eles não aportarem uma gama mais ampla de experiências históricas e agendas políticas ao plano concreto das exposições e o controle das coleções dos museus, eles serão percebidos como instituições meramente paternalistas por pessoas cuja história de contato com museus sempre foi de exclusão e condescendência. Talvez seja utópico, de fato, imaginar os museus como espaços públicos de colaboração, de controle compartilhado, de traduções complexas, de discordâncias honestas. (CLIFFORD, 2016, p. 19)

As discordâncias honestas apontadas seriam possibilidades de negociação de diferentes visões, espaços que possam fazer circular ideias heterogêneas e dinâmicas. Para Clifford, seria este posicionamento o responsável por dar vida às instituições, rompendo estruturas de dominação e exclusão.

A postura proposta por Clifford, quando em ação, produz um museu capaz de, institucionalmente, ser um *mediador*. Montero (2012b, p. 43) afirma que os museus se tornam espaços de mediação à medida que são capazes de produzir, em seu contexto, políticas culturais, estruturas e condições de colaboração sustentáveis. Ademais das trocas culturais heterogêneas, os museus mediadores são zonas híbridas, “*una arena pública, un lugar de conflictos y cuestionamientos*” (*idem*).

O *Ferrowhite* é um agente social a mais, participe de uma rede com distintos agentes em posições assimétricas. Mesmo nesse contexto, ele demonstra consciência sobre as hierarquias das quais faz parte e de que essas posições podem ser questionadas. Não há um discurso irresponsável pela busca de uma plena horizontalidade, mas sim um desejo de tensionar as limitações impostas, implicar os sujeitos sociais e equalizar as relações em jogo. O museu se mobiliza para a produção de múltiplos pontos de vista, capazes de gerar, muito além da troca, transformações. O museu como mediador, em um movimento de combinar e reassociar, lança, de antemão, a intenção de fazer convergir distintos saberes e memórias, sempre vinculando-os ao tempo presente. Nesse fazer, o museu pode gerar experiências diversas, sem pressupor os resultados que serão alcançados, e abertos, principalmente, ao dissenso.

O *museo taller* oferece pistas de seu interesse pelo dissenso, no sentido que Rancière propõe, “de uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único da apresentação e interpretação do dado que imponha a todos sua evidência” (2009, p.48). Demonstra na sua prática, da construção da pesquisa e expografia à realização das oficinas, um modo de fazer que permite a circulação de ideias, bem como a possibilidade

de serem contestadas, fendidas, reconfiguradas. Não pressupõe que seu público ou a comunidade com a qual atua são desprovidos da capacidade de conhecer e identificar sua própria realidade; muito pelo contrário, se esforça por reconhecer suas capacidades e busca nelas a complementaridade que solicita seu acervo.

Honorato (2015, p. 207) afirma que as instituições culturais enfrentam uma crise de legitimidade enquanto representantes dos interesses gerais da sociedade, especialmente as de tradição iluminista, por desempenharem uma “missão civilizadora e modernizadora”. Questiona como as instituições têm abordado a construção do político nas relações entre artes, patrimônio cultural e sociedade. Para o autor, a mediação cultural não tem a função de solucionar os conflitos ou eliminar as diferenças. O antigo compromisso das ações educativas de lidar com as “carências locais”, segundo ele, dá lugar a uma leitura mais complexa e plural do contexto sociocultural, convivendo com uma politização cultural dos setores periféricos, com processos criativos específicos e interdependentes. Dessa leitura decorre a possibilidade de uma atuação extrainstitucional da mediação, de papel transversal, atuando dentro e fora do museu, em relação com comunidades internas e externas, sem necessariamente fazer do acervo ou conteúdo do museu sua principal motivação. A mediação extrainstitucional provoca uma transformação radical na instituição, estando menos preocupada com a transformação cognitiva dos visitantes (*idem*, p. 219).

Nesse sentido, o *Ferrowhite*, além de assumir a responsabilidade que lhe cabe em relação ao acervo que salvaguarda, não se limita às ficções comunitárias (TONNIES *apud* Delgado, 2007, p. 3). Ele lança seu olhar para o presente e assume formas de resistência transindividuais, buscando uma compreensão do que conforma o *comum* na cidade, construindo “proximidades metropolitanas” (NEGRI, 2008, p. 207). A coletividade, que se estabelece a partir da relação com o outro, aumenta a capacidade do museu de agir e de se colocar em uma posição de efetiva abertura para a discussão, interferindo na compreensão local e global desses sujeitos.

Esses sujeitos que vivem as transformações da cidade sofrem as consequências no seu corpo e hábitos. Como afirma Pelbart, sabemos que “nunca o capital penetrou tão fundo e tão longe no corpo e na alma das pessoas, nos seus gens e na sua inteligência, no seu psiquismo e no seu imaginário, no núcleo de sua vitalidade” (2003, p. 13). O *Ferrowhite* parece realizar, nesse sentido, uma mediação entre um duplo interesse do capital: agir sobre as subjetividades

e criar novos dispositivos capitalizáveis. Mesmo sendo, ele próprio, um artefato cultural de desenvolvimento turístico e de valorização local, o museu elabora uma ação crítica capaz de colocar essas questões em jogo. E vai além, reforça a pertinência de haver espaços de sociabilidade capazes de propor novas e distintas subjetividades, reivindicando que sua feitura não seja apenas um agenciamento maquínico da comunidade.

3.5 Adentrando o museu

Os processos de mediação serão observados sob a luz das ideias de Michel de Certeau (2014) a respeito dos relatos de espaço, os quais atravessam e organizam lugares e criam percursos. Para tanto, um esforço se dará em exemplificar essa observação com as experiências do *Museo Ferrowhite*, construir relações com os conceitos de mapas e decalques, de Deleuze & Guattari (2000), e de mestre explicador e mestre emancipado, de Rancière (2002).

Segundo DOSSE (2013, p. 92) a cidade é “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”. Sendo assim, a cidade se constrói a partir dessas narrativas e seus meios de representação serão ainda mais bélicos se ignoram tal heterogeneidade das vozes que compõe sua tessitura. Os espaços de representação, os museus, se considerados como mediadores, como dito anteriormente, estariam entrando na linha de frente de um conflito, não isentos de responsabilidade. O *Ferrowhite*, que possui íntima relação com a própria cidade, articula narrativas cotidianas e, a partir delas, constrói enunciações coletivas capazes de enfrentar as motivações bélicas, todavia, sem incitar que o conflito seja armado.

A metáfora bélica pode ser um tanto quanto exagerada, apesar da euforia contemporânea sobre o tema da representatividade. O que se observa na prática é uma cidade entregue a movimentos contraditórios, ao seu desejo de progresso socioeconômico e político. Certeau se dedica a observar que, mesmo nessas condições, a voz popular, do mais fraco, ainda é capaz de penetrar as estruturas do mais forte, produzindo “combinações de poderes sem identidade, legíveis, sem tomadas apreensíveis, sem transparência racional – impossíveis de gerir” (2014, p. 161). Segundo Deleuze & Guattari (2000, p. 15), seriam agenciamentos coletivos de enunciação que agem diretamente nos agenciamentos maquínicos, não como corte radical no sistema de signos e objetos estabelecidos pelo mais forte, mas justamente como infiltrações.

A mediação se dá tanto na ordem da estratégia quanto na ordem tática. O saber de suas práticas seria o efeito dessa dupla astúcia. A estratégia anuncia um lugar, seja a instituição museu ou a ação educativa e comunitária que realiza, regido por uma organização própria que cria uma exterioridade, estabelece relações com um público, um sistema de forças, implicando-se em uma rede de poderes. Essa racionalização estratégica busca estabelecer “o lugar do poder e do querer próprio” (CERTEAU, 2014, p. 93), circunscrevendo uma intervenção específica em determinado ambiente, constituindo um lugar. A ordem do lugar institui o que Deleuze & Guattari (2000, p. 13) chamam de sistema árvore, ou raiz pivotante, de ordem linear e hierárquica. À medida que o *Museo Ferrowhite* se afirma como instituição, convoca a comunidade com suas proposições, fixadas através de sua voz museológica e comunicadas nos veículos oficiais (sites, blog, Facebook), ele apresenta suas estratégias, e assume, por consequência, o alcance de seus efeitos.

Certeau (2014, p. 94) aponta que as estratégias produzem efeitos intrínsecos a sua instauração. Um deles seria a vitória do lugar autônomo sobre o tempo, podendo crescer e expandir-se, e não apenas ficar à mercê das circunstâncias. Nesse sentido, por ter um aporte de governo, ser gerido e mantido a partir das relações com o governo, *Ferrowhite* tem maiores possibilidades de conquistas e expansões futuras do que os museus comunitários tradicionais, os quais enfrentam maior vulnerabilidade econômica. Um segundo efeito seria a materialização de seu poder pela vista, em que o ato de ver o local onde o museu se instaura, antecipa a visão no tempo, em uma prática panóptica, prevendo a partir de uma leitura do espaço. Assim, o *Museo*, localizado em uma movimentada zona industrial, cria uma visão panóptica contraditória, a ponto de fazer parte desse contexto e utilizar-se do mesmo para sua motivação crítica e comunitária. Uma usina que não é mais usina, uma oficina de trens que não mais conserta trens, operários presentes que não atuam em seus ofícios, uma ria que não recebe mais banhistas, mas que opera novas formas de ver a paisagem. O terceiro efeito seria a construção de um “poder do saber”, que Certeau denomina como a capacidade de transformar as incertezas da história em espaços de legibilidade (*idem*). Mesmo o *Museo* tendo instituído o saber coletivo como sua forma primeira, o poder “próprio” da instituição o precede. O *Museo*, portanto, é uma estratégia marcada no tempo, um lugar próprio e autoafirmativo. Existe no tempo e para além dele, inclui-se em uma rede panóptica de poderes, de onde pode ser observado no cenário da cidade. Todavia, tudo isso nos faz observar que, ao passo em que se faz próprio, o *Museo* também executa operações que não dizem respeito somente às

estratégias, mas que permitem em si a ausência do que lhe é próprio, o lugar do outro, de movimento, das táticas.

As táticas, por sua vez, são movimentos determinados pela ausência de poder. Não possuem um projeto amplo, visível ou objetivável, mas uma ação que se aproveitam das ocasiões e delas fazem uso, sem o desejo de ampliar sua propriedade. Assemelham-se ao sistema-radícula, rizoma, aberto à multiplicidade, descentralizado, com diversas saídas e entradas. O *Ferrowhite*, com isso, estabelece uma relação de observação das táticas e descentramentos realizados pelos trabalhadores que operaram em seu acervo. A partir de uma continuada investigação, transferindo suas habilidades para o campo da visibilidade, cria um fluxo mediador entre o poder e o outro, cria espaços destinados a dar forma às táticas que pululam no cotidiano desses sujeitos. Isso não impede, contudo, que os golpes táticos continuem em ação, em uma “hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder” (CERTEAU, 2014, p. 96). Na bilheteria, a experiência no ambiente expositivo se inicia com a presença de um trabalhador do porto, um senhor já idoso da Associação de Amigos, que perfura seu ingresso. É ele quem faz o primeiro acolhimento ao público e, caso o visitante esteja disposto, uma longa conversa pode surgir. Nesse diálogo, podemos imaginar que há uma apresentação preestabelecida para um acolhimento institucional ou informações a serem mencionadas. No entanto, não se pode medir que tipo de diálogo pode vir a surgir, e a astúcia tática pode aí intervir, por ocasião, e convidar o visitante a simplesmente tomar um mate e ouvir histórias de viagens ultramarinas à beira da ria.

O *Museo Ferrowhite* possui em sua estratégia colecionar relatos e, ao mesmo tempo, fazer com que sejam ativados, a todo instante, tanto aqueles inventariados quanto os novos, que podem vir a surgir a cada visita. Ao começar a visita à exposição *Ferrowhite*, um informe na parede questiona:

*Si el de Historia es un libro apolillado
Con algún que otro capítulo extraviado,
Si el cuento es de memoria, ¿no será que esa Historia
es una historia de cartón pintado?*

A mostra de cartão pintado se afirma como recurso museológico que narra essa história, mas não da maneira convencional. No interior do museu há uma mostra em painéis posicionados acima de estruturas em trilho, como vagões de um trem, chamadas *Vagonetas*. Os painéis são

intitulados Máquinas, que atravessam a oficina: *Máquina de Hacer Patria*, *Granero del Mundo*, *Máquina Carnero*, *Aparato Nacionalizador*, *Aparato Obrero*, *Grúa Financiera*, *Bomba de Evaporación y Vaciamiento*, *Argentinizador de Acción Manual*. Segundo afirma a própria instituição, essas são máquinas produtoras de relatos, carregam alguns que narram os 120 anos de histórias do trem em Bahía Blanca, mas que também são signos abertos, “*a la espera de ser revisadas por cada visitante*” (FERROWHITE, [2018]). Sua abertura se faz na tentativa de quebrar as manipulações da história, trazendo conteúdos irônicos e questionadores, como, por exemplo, na *Máquina de Hacer Patria*. Ela traz uma imagem do General Roca, presidente argentino, conhecido pela construção das ferrovias e desenvolvimento agrícola nos fins do século XIX. Atrás da imagem de Roca, se encontra escrito:

*Para que cruce el desierto un tren expreso
si hace falta se cortan mil pescuezos
qué eficaz es la acción
de la Civilización
¡y qué barbaridad es el Progreso!*

Como esse, os relatos cotidianos ou literários são o meio e o fim pela qual a mediação atua com a história, capazes de nos levar de um lugar a outro, ou transformar lugares em espaços. Os relatos atuam na organização dos lugares, os atravessam e os selecionam, fazendo deles um só conjunto, como frases ou itinerários. Certeau (2014, p. 183) afirma:

Todo relato é um relato de viagem – uma prática no espaço. (...) tem a ver com as táticas cotidianas, faz parte delas, desde o abecedário da indicação espacial (“dobre à direita”, “siga à esquerda”), ao “jornal” televisionado (...), aos contos lendários (...) e às histórias contadas (...). Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias de ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” aos enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam.

Essas práticas narrativas organizam lugares em espaços, desenham mapas, criam percursos e processos de delimitação. Os lugares são configurações de posição, indicam uma estabilidade no tempo, uma ordem fixada por um “próprio”, a qual nenhum outro pode ocupar. Podemos dizer que os objetos inventariados do *Museo Ferrowhite* são lugares da história, fragmentados e isolados, empilhados à espera. Quando estáticos, possuem uma estabilidade no tempo, permanecem e ocupam um espaço único na prateleira e, ainda, em sua documentação,

carregam uma descrição que os localizam em dimensões físicas, qualidade e funcionalidade. Na exposição, todavia, abre-se espaço para aqueles objetos que foram escamoteados antes que virassem ferro-velho. Foram salvos em um movimento tático, subtraídos da oficina decadente, salvaguardados por sua função de abrigo da memória, simbolizando um golpe na ordem estabelecida. Esse objeto, preservado pelo trabalhador que o manuseou por anos para seu proveito próprio, tinha a função de preservar o espaço construído em seu ofício, de preservar aquele “lugar praticado” (CERTEAU, 2014, p. 184). O lugar-objeto transforma-se em espaço-percurso, em movimentos que não param de levar lugares a outros lugares e fazê-los espaços, constituindo, assim, um relato de viagem, um pontilhado de itinerários autorizados por quem deles fizeram uso.

Para Certeau, os mapas são da ordem dos lugares. Assim como o *Museo* em si demarca um lugar, uma delimitação própria, os mapas são quadros do existente, “uma descrição redutora totalizante das observações” (2014, p. 186). O mapa se associa à cultura científica, aos saberes consagrados, conduz a ver, se mostra. A ideia de mapa proposta por Certeau se associa ao que Deleuze & Guattari (2000, p. 21) denominam como decalque. O decalque está na lógica da árvore, do que é reproduzível, da “descrição de um estado de fato”, de uma competência. No sentido pedagógico, Rancière (2002, p. 20) nos fala da necessidade explicadora, que conduz o mestre a criar as distâncias entre o que se sabe e o que se ignora e transmitir seus conhecimentos, seus mapas e decalques da realidade, dos mais simples aos mais complexos, a partir de uma máxima da diferenciação das inteligências superiores (mestre) das inteligências inferiores (aluno). Compreender seria, para o autor, a possibilidade de ter acesso a esses decalques, apropriar-se de suas fórmulas e métodos, submeter-se às hierarquias do mundo das inteligências.

Por outro lado, relatos e descrições, muitas vezes, se fazem por percursos, que conduzem a ir, a fazer. O percurso, para Certeau (*op. cit.*), é da ordem do espaço, uma série discursiva de operações que nos conduz a movimentos e trânsitos. O percurso se faz na cultura ordinária, em itinerários caminhatórios que buscam atalhos, dobras, curvas. Para Deleuze & Guattari (2000, p. 22) haveria, todavia, um outro *mapa*, inteiramente ancorado na experiência do real, aberto, reversível, que pode receber novas atualizações a cada instante. Percurso e *mapa* são performances, possibilidade de entrar, atravessar, escolher, ir de um ponto a outro, retornar. Como o visitante que se recusa a um caminho decalcado, que constrói seu próprio trajeto, articulado com as relações que estabelece no lugar, exercendo sua capacidade de conformar o

espaço. O itinerário é o exercício de igualdade de inteligências, que não subordina, onde “cada um age, narra o que ele fez e fornece os meios de verificação da realidade de sua ação” (RANCIÈRE, 2002, p. 20). Ou seja, cria *mapas* e percursos.

Contudo, a existência dessas linguagens simbólicas e antropológicas do espaço não pressupõem a anulação de uma pela outra. Ao contrário, um mapa pode ser o postulado de um itinerário, um itinerário pode fazer um mapa em seu marco limítrofe; um decalque se sobrepõe a um *mapa*, um *mapa* pode ser decalcado; um conhecimento pode auxiliar a emancipação de uma inteligência, uma inteligência emancipada pode produzir fórmulas e métodos. Essa circulação, esse passar de um para o outro, essa possibilidade do acontecimento árvore e do acontecimento rizoma, constituem operações complexas, por onde perpassa também a mediação.

A mediação opera especialmente nas zonas limítrofes dos relatos, na autorização, na possibilidade de ações efetivas. A mediação busca “fronteiras e relações com o estrangeiro” (CERTEAU, 2014, p.193), coloca em jogo os relatos, exercendo seu papel agenciador e operando como árvore tanto quanto rizoma, “uma pragmática que compõe as multiplicidades ou conjunto de intensidades” (DELEUZE & GUATARRI, 2000, p. 21).

4 CADERNO DE VIAGEM

Se alguém lhe perguntasse qual era o sentido de uma sonata, Beethoven, segundo se conta, a tocava de novo.

(Michel de Certeau)

4.1 Tempo de histórias

Este capítulo tem por objetivo elucidar a etapa de pesquisa de campo, realizada no *Ferrowhite – museo taller*. A viagem à Argentina, que teve duração de 14 dias, contou com uma pequena imersão na experiência cotidiana do museu e de seus membros, perfazendo suas rotinas, visitas e produções culturais. A investigação em campo se deteve especialmente na observação sensível dos movimentos dos grupos, na participação do público, na organização institucional e nas atividades. O material colhido foi organizado em relatos de experiência e leituras do cotidiano, que se apresentam a seguir, registrados em primeira pessoa, com o objetivo de dar visibilidade aos processos vivenciados.

A opção por trazer essas experiências em forma de relato foi inspirada nas ideias de Certeau, quando o autor afirma que o relato é “um princípio de economia: com o mínimo de força, obter o máximo de efeito” (2014, p.145). Esse propósito não indica diretamente o efeito a ser alcançado, mas retorna ao seu centro, ao que o autor denomina *metis*, como uma inteligência mergulhada na prática, que é a mediação de um saber. Esse saber, no entanto, “tem por forma a duração de sua aquisição e a coleção intermináveis dos seus conhecimentos particulares” (*idem*, p.146). Isto é, se constrói de coisas e momentos distintos, como uma memória, sem lugar próprio, mas delimitado por um período de tempo e imerso em suas singularidades. Por outro lado, há uma inspiração no *Ferrowhite* como um grande produtor de relatos. Em distintos âmbitos, os organiza e os produz, mas também abre espaços para que os relatos de outras vozes estejam presentes, como vimos no capítulo 2. O museu parece jogar com o real que exhibe, permitindo o espaço de ficção criado pela história narrada. Sua astúcia, seu jogo duplo entre ficção e realidade, não limita o museu em dizer desse movimento ou o exhibir em vitrines: ele o pratica.

4.2 Antes de partir, sair do lugar

Na preparação para a viagem, entrei em contato com a instituição para saber se poderiam me receber durante alguns dias. A princípio se preocuparam se a visita não seria no início do ano, em um período mais inativo, quando as atividades estão sendo preparadas ou se iniciando. A intenção era encontrar uma data em que eu pudesse vivenciar o museu mais movimentado e com atividades acontecendo. Os prazos da investigação acabaram definindo um meio-termo e março de 2018 foi o período mais adequado, dentre muitos fatores. Por sorte encontraria um clima ameno, toda a equipe presente e algumas atividades em andamento.

Na troca de e-mails com o diretor Nicolás Testoni, ao enviar o resumo da minha pesquisa e apresentar meus interesses de observação, sou questionada sobre o conceito de mediação. Antes de provocar qualquer questionamento, eu quem sou provocada, oportunamente. Testoni, no email, pergunta:

Nosotros también estamos muy contentos con tu visita y muy interesados, al mismo tiempo, en tu reflexión. En principio, me pregunto cómo definís vos el término "mediación". Me lo pregunto porque no estoy del todo seguro de que en Ferrowhite tengamos una idea clara de los alcances de este concepto. Creo que durante tu estadía vamos a estar investigando a la par tuya! (TESTONI, 2018).

Em resposta à mensagem não fui capaz de enviar uma única definição, fechada em si mesma e pontual, que pudesse ser assertiva para o momento. Todavia a investigação me levava a mais inquietações sobre o conceito de mediação, e nesse momento, deixei em aberto uma possibilidade de diálogo. Minha mensagem dizia:

La idea sobre mediación todavía no esta clara para nadie, creo. Mi tesis intenta buscar algunos caminos de lectura sobre las muchas mediaciones que existen. Incluso investigar si el deseo de estar entre, de movilizar intereses de lo común poden ser también una mediación. No te preocupes con este concepto, porque para mí es abierto y tiene múltiples entradas (TAVARES, 2018).

A resposta era o reflexo da minha insegurança em definir o conceito de mediação. Contudo, defini-lo se fazia necessário, mesmo que, por ventura, pudesse não ser a melhor definição ou estar equivocada. O esforço por essa definição se deu no decorrer de dois capítulos já redigidos e, não ter essa resposta na ponta da língua, parecia inacreditável. A opção de não assumir uma só definição no início do texto, como prerrogativa, foi uma estratégia de tentar construir com o leitor um extrato desse movimento de busca, relacionando-o a uma

observação da experiência viva e refletindo sobre meu próprio processo como mediadora, tanto no papel de investigadora como no de redatora. As inquietações fizeram parte de todo o processo e me conduziram ao levantamento de alguns sentidos da mediação, atravessados de modo intrínseco a esses três âmbitos: a cultura, a arte e o social. Antes de viajar, fui intimamente convocada a rever meus escritos e tentar entender como o conjunto conceituava a mediação.

Retomando os sentidos animados por essa dissertação, a mediação pode ser entendida como um processo com a qual atuam sujeitos e organizações, em âmbito institucional ou extrainstitucional, em ações individuais ou coletivas. Manifesta-se através de práticas diversas, delineadas por concepções e forças políticas de seus espaços, produzindo movimentos ou transformações nos elementos da rede de relações em questão ou em suas próprias práticas.

Em outras palavras a mediação é o mecanismo de transmissão da cultura com o objetivo de restaurar o vínculo social, seja através de produtos da cultura erudita, seja por meio da construção coletiva da cultura que desafia abismos sociais (LAFORTUNE, 2016). A mediação realiza *trocas*, no sentido de trânsitos e deslocamentos, mas também levanta novos interesses e diferenças, em busca de transformar o preestabelecido, em sentido político e existencial (HONORATO, 2012). Com frequência, a mediação se dá como processo consciente, de caráter crítico sobre a realidade em que atua e também sobre seus próprios meios e operações. A mediação atua no âmbito das subjetividades individuais, na formação e na capacitação de sujeitos, mas também de forma extrainstitucional (*idem*). Isto é, na ordem estratégica ou na ordem tática (CERTEAU, 2014), que jogam com as relações de poder e de ausência de poder, de sistemas radiculares, hierárquicos, e sistemas complexos, rizomáticos (DELEUZE & GUATARRI, 2000). A mediação se materializa, ainda, em relatos: no ato de contar histórias ou de transformar lugares em espaços, espaços em lugares, no exercício de propor viagens, roteiros de percursos, mapas e decalques; propõe alcançar o estrangeiro, e em si mesma, o imigrante.

E o mediador, o que ele faz? Produz saberes, informações, comunica-os, ensina e aprende; estabelece zonas de contato; provoca sentimentos, sente; cria rotas, atalhos ou labirintos; produz mapa, decalca, copia, recorta, cola, transfigura; provoca, questiona, inquieta; acalma, dialoga, pacifica; se vira, se volta para si, se reinventa; é uma intensidade.

4.3 Uma surpresa

Logo que a data da viagem estava marcada, Analía Bernardi me escreveu dizendo que estavam tentando organizar um alojamento para que eu pudesse me hospedar por uns dias. Para minha surpresa, o alojamento era no próprio perímetro do museu, na casinha dos guardas ambientais. Seriam três noites nessa casinha e outras três noites no alojamento da Universidad del Sur. Esse seria um experimento inédito para o *Ferrowhite*, avaliar a possibilidade de hospedar artistas, pesquisadores e convidados no futuro, em residências artísticas. A adaptação da casinha seria uma oportunidade de aproximar visitantes ao museu e ao entorno, de modo distinto do cotidiano. E, para mim, uma oportunidade de estender um pouco mais a experiência no ambiente do *Ferrowhite*.

Analía me propôs, como contrapartida, que aproveitássemos a viagem para fazer uma troca de experiências com a *Asociación de Trabajadores de Museos* (ATM), com a qual estavam empenhados em envolver os trabalhadores de museus do município de Bahía Blanca. Aceitei prontamente.

4.4 A viagem em resumo

A viagem foi organizada para passar o maior tempo possível no *Ferrowhite*, acompanhando a rotina e as atividades do cotidiano. A permanência na cidade, apesar de curta, foi intensamente preenchida de eventos e encontros, onde observei, de forma muito próxima e, em certa medida, participativa, do dia-a-dia da instituição e das pessoas envolvidas.

Pude me hospedar em distintos lugares, que me permitiram usufruir o *museo taller* e a cidade de formas distintas. Foram três noites na casa de Analía Bernardi e Guillermo Beluzo; três noites na casa dos guardas ambientais, dentro dos limites do *Castillo*; quatro noites no alojamento da Universidad del Sur; e duas noites em trânsito (Ver APÊNDICE A – Agenda da viagem). Na casa de Analía e Guillermo, que são trabalhadores do museu de longa data, pude acompanhá-los em suas rotinas, trânsitos de trabalho e aproveitar a proximidade com o *Galpón Bella Vista*. Os dias na casa dos guardas ambientais foram importantes para estar em contato com Ingeniero White e o Porto fora do horário de funcionamento do museu. Já a hospedagem no alojamento da universidade foi importante para circular mais livremente.

Durante o período, o museu foi observado em oito dias de funcionamento. (APÊNDICE B). Os demais foram preenchidos com atividades correlatas. Dessa forma, foi possível observar e acompanhar reuniões diárias da equipe de trabalho interna e com convidados externos e parceiros; observar a rotina institucional do museu bem como a circulação de trabalhadores, colaboradores e visitantes; conviver informalmente com trabalhadores e colaboradores (APÊNDICE D); observar o atendimento ao público e acompanhar uma visita escolar; realizar algumas entrevistas (APÊNDICE C); participar de uma visita guiada em Ingeniero White; participar de eventos promovidos pelo museu como *Choripán en la Rambla de Arrieta*, *Isla Invisible*, *Taller Prende*.

4.5 Mamás del prende

Na primeira manhã no *Ferrowhite*, no dia 16 de março de 2018, fui convidada a participar de uma reunião de mães, amigas do *Taller Prende*. Ventava, mas o sol da manhã que tomava a entrada do Castillo foi mais convidativo que o abrigo interno. Silvia e Malena, as responsáveis pelo *Taller*, preparavam o mate, enquanto as mães e as crianças presentes buscavam alguns banquinhos para formar um círculo na parte ensolarada da entrada. As crianças presentes intercalavam corridas no gramado a algumas pausas observando a conversa ou brincando com os materiais da oficina. Havia seis mães, um bebê de colo, duas crianças, as educadoras e eu. A reunião demarcava o início das atividades do *Prende* e, a partir de suas definições, seriam divulgados horários e inscrições; para tanto, o diálogo com as mães representantes do grupo era fundamental.

Malena e Silvia começaram a reunião me apresentando gentilmente e conversamos por alguns minutos livremente, em clima amistoso, enquanto tomávamos mate. As mães me contaram das realizações do último ano, como a viagem de encerramento para a *Sierra de la Ventana*. Essa viagem foi sonhada, planejada e financiada coletivamente, por decisão do grupo, que queria muito fazer um passeio com as crianças para celebrar o fim de mais um ciclo do *Taller*. Foram produzidas centenas de empanadas para arrecadação de recursos destinados ao custeio da viagem. A viagem foi um sucesso e podia-se ver a satisfação com a qual relatavam o processo. Juntas, conseguiram realizar algo importante para o grupo.

Em seguida, Silvia e Malena tomaram a palavra para iniciar os temas a serem discutidos: decidir o cronograma das atividades, avaliar as últimas experiências para propor melhorias e

apresentar as novidades para o ano. Silvia nos contou de uma nova parceria com um serigrafista profissional, que irá ofertar uma formação de três meses sobre o processo serigráfico voltada para adultos. O objetivo era formar facilitadores do *Prende* e capacitar pessoas da comunidade que possam, futuramente, aderir ao ofício como uma fonte de renda. As mães discutiram sobre o assunto e analisaram suas disponibilidades. O maior desafio foi encontrar uma data satisfatória para todas, problema que parecia não chegar a nenhuma solução. O *Taller* sempre aconteceu aos sábados, dia que era confortável para a maioria das pessoas. Silvia lembrou ao grupo que, devido aos cortes das horas extras dos trabalhadores do museu, o sábado não era mais um dia de funcionamento do museu e que, infelizmente, não havia uma previsão para sua retomada. Como não havia consenso, as mães propuseram, ao final, que Silvia e Malena definissem as datas de acordo com a disponibilidade de ambas. As mães se comprometeram a avaliar a proposta, pois envolveria coincidir com agendas escolares e com compromissos domésticos.

Como última pauta, Malena iniciou uma avaliação do principal desafio do último ano: ter uma turma com muita diferença de idade. Ela propôs a abertura de duas turmas, em datas diferentes. As mães discutiram sobre suas dificuldades, dentre elas as de vir ao museu em dois dias diferentes (as que tinham dois filhos), os horários de aulas e das atividades das crianças, de trazer e buscar as crianças, etc. As mães claramente não estavam contentes com as mudanças, que impactavam diretamente em suas rotinas. No entanto compreendiam os problemas do museu e demonstravam algum esforço para fazer acontecer. Quando a reunião terminou, convidei as mães para conversar. Duas se foram porque tinham que buscar as crianças na escola e outras quatro seguiram em conversação comigo. Nicolás, antes que a reunião chegasse ao fim, convidou a todos para participarem do almoço, em que seriam preparados *choripanes* na churrasqueira, mas nenhuma tinha disponibilidade para esperar.

As quatro mães que tive oportunidade de ouvir eram donas de casa, tinham mais de um filho e viviam nos bairros próximos de Ingeniero White. Apesar dos bairros serem próximos, a distância exige um meio de transporte para elas chegarem até ali. A maioria das mães levam e buscam os filhos, algumas esperam durante o período da oficina, outras não. As mães relataram que conheceram a oficina através de amigos e vizinhos e que já participam a mais de um ano das oficinas. No grupo de mães que se formou, aproveitam para se conhecer, compartilhar experiências, organizar ações e apoiar os trabalhos da oficina.

Uma das mães conheceu o *Taller Prende* através de uma vizinha, Titi Sendrani, que relatou a experiência de sua neta na oficina, recomendando que levasse seus filhos também. Titi é cabeleireira, tem um salão em Ingeniero White e uma longa trajetória de relacionamento com o museu. Em uma metáfora sobre as conversas e notícias que se pode obter em um salão de beleza, o evento *Cambia la cabeza. Peluquería y debate*²⁸ foi realizado no *Ferrowhite* ao longo de 2011 com a participação de Titi, que montou seu salão dentro do museu. O público teve a oportunidade de cortar o cabelo no museu e debater sobre questões como a história dos salões de beleza e barbearias em Ingeniero White, o impacto da ação industrial, especialmente nas escolas, e os programas de responsabilidade social de empresas, em curso na ocasião. Ademais, Titi segue presente no museu e na vizinhança, cumprindo um papel de comunicadora do museu no cotidiano de White.

Em diálogo com as quatro das mães, surgiram preocupações em comum: um espaço urbano perigoso e ameaçador para pequenos, a falta de espaços de lazer seguros e confortáveis para crianças e jovens, a percepção de que muitas famílias não tem o mínimo de estrutura e de condições necessárias para ofertar alternativas para seus filhos. O *Taller Prende* é visto como uma oportunidade de diálogo com situações, práticas e pessoas que estão fora do convívio cotidiano da criança, como uma zona de contenção, que evita que as crianças estejam nas ruas. Ademais, é visto como uma possibilidade de ampliar experiências que elas mesmas não tiveram a oportunidade de receber quando pequenas. As mães não nomearam que tipos de experiências seriam essas, mas tentaram deixar claro que eram atividades que as crianças gostavam de fazer, que não estritamente se limitavam a uma tarefa a ser cumprida, como outras experiências formativas.

Duas crianças, de 8 e 11 anos, também contaram suas experiências no *Taller* e com facilidade descreveram as coisas que mais lhes agradavam. Dentre elas, aproveitar a beleza do lugar, poder ir até o *mirador*, por onde se vê o mar, os processos artísticos de desenhar e pintar, de fazer cópias serigráficas, dos passeios e dos momentos de comer coletivamente. A mais nova, em um esforço de demonstrar o que mais gostava, afirmou: "*me gusta ver todo allá, el agua, ir allá a un coso que no sé como se llama, mirador, creo.(...) Y ahí todo lindo y yo como que*

²⁸ A programação foi composta por um ciclo de debates que aconteceram ao longo de 2011, conforme nos apresenta Emilce Heredia Chaz, que organizou um resumo dos temas debatidos. Disponível em: <https://docs.google.com/file/d/0B8CbWJ4pLaeUZWEwSHVPOkRiR00/edit>. Acesso em 1 de julho de 2018.

lo veo y vengo acá y lo dibujo"²⁹. A mais velha, por sua vez, confirmou que as diferenças de idade, e o ter que fazer tarefas de pequenos, muitas vezes, a deixava entediada.



Figura 10: Grécia e Martina no *Prende!* Acervo pessoal.

Há uma distância física entre o *Ferrowhite* e o Castillo, onde se encontra o galpão da oficina, separados por um grande pátio. Perguntei às educadoras, em particular, se os grupos do *Taller* visitavam a exposição do museu e qual era o envolvimento dos jovens com a mostra e com os conteúdos da exposição. Contaram-me que as crianças circulavam livremente e que, com frequência passeavam pelo museu com alguma curiosidade. Essa livre circulação ocorria porque os banheiros públicos estão no prédio do museu, obrigando-as a passar por lá em algum momento. No entanto, visitas mediadas na mostra são mais raras. Com menor frequência acontecem visitas quando querem trabalhar um tema específico ou relacionar algum conteúdo do acervo.

A diminuição do funcionamento do museu no final de semana impactou consideravelmente as atividades do museu e principalmente a relação com as pessoas que frequentavam o museu aos sábados. A interrupção ocorreu em meados do ano de 2017, enquanto o *Taller* ainda

²⁹ Entrevista concedida por Martina. [mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

estava em atividade. Silvia e Malena optaram por manter as atividades da oficina até que se encerrasse o ano, implicando um esforço pessoal de ambas em finalizar o processo ao qual estavam comprometidas. Em decorrência desse movimento, houve uma responsabilização e maior envolvimento das mães, que compartilharam responsabilidades com Silvia e Malena, implicando, inclusive, que uma representante das mães pudesse, em um dado momento, ter a chave da oficina e do próprio museu. O próximo ciclo não poderá mais ocorrer aos sábados, para que não seja incoerente com as decisões de paralisação do museu junto ao município. Com o corte das horas extras dos trabalhadores e em resposta a eles, a equipe de trabalhadores do museu julgou por bem encerrar as atividades de sábado até que se normalize o pagamento.

4.6 *Taller prende, luzes que se acendem*

O *Castillo* é um suntuoso edifício em ruína e chama atenção não só pela sua presença inusitada, mas porque há uma espécie de fetiche em torno dele. Jovens e crianças aventureiros querem entrar durante a noite, arriscando-se por entre as cercas e pela arquitetura degradada para subir em sua torre, depredar ou, até mesmo, roubar. Dentro dele, em sua única área recuperada está montado o *Taller Prende*, onde as oficinas serigráficas acontecem.

No último ano, o *Taller Prende* sofreu um assalto. Roubaram materiais da oficina, alguns itens da produção serigráfica de maior valor e o que havia de mate, leite e açúcar. Esse é um assunto que o museu trata com discrição. Foram crianças que entraram por um buraco da cerca, passaram por dentro do Castillo e, por uma fenda estreita, conseguiram chegar até a oficina. O museu deu queixa à polícia, que fez uma investigação. Os pais, alarmados, pressionaram seus filhos e acabaram descobrindo parte da história. Provavelmente um grupo de crianças, influenciado por crianças maiores e/ou adolescentes, se organizaram para roubar o *Taller*. Silvia, acompanhada de um policial, visitou algumas famílias das crianças envolvidas para estabelecer um diálogo, que devolveram poucas coisas que ainda estava com elas, como tesouras, secador de cabelo, entre outras miudezas. Esse evento fez com que os trabalhadores do museu refletissem sobre como a oficina é percebida pelas crianças do bairro.

Os contrastes sociais demarcam as zonas de escassez e abundância, despertando uma cobiça e, quiçá, um desejo reprimido de depredação. Mesmo a oficina tendo mínimos recursos para seu funcionamento, representa, nesse caso, a abundância. Silvia se esforça para promover a autonomia dos participantes em relação ao espaço do Taller, para que crianças e pais

exercitem seus saberes e aprendizados. Há um esforço para a construção de relações de confiança e uma situação atípica como essa, que escancara as relações de desigualdade e fragilidade sociais enfrentadas, exige uma sensibilidade na abordagem. Para Silvia, é necessária muita paciência, pois o processo de “apropriação do espaço leva tempo e cabe a nós ter tranquilidade”. O que acontece dentro e fora dos grupos de trabalho demonstra a importância de se ter um espaço como o *Taller*, de entrada para crianças, jovens e adultos construir novas relações com aquele ambiente, com a cultura e com o patrimônio.

Silvia, refletindo sobre os pequenos momentos de autonomia conquistados, observa com cuidado os momentos partilhados: quando os mais experientes do *Taller* ensinam outros, algo de diferente ocorre aí na sua posição; quando os filhos são capazes de ensinar os pais, e trabalhar com eles em igualdade, passa por aí outra potência; ainda, quando as crianças, em mínimos gestos de cuidado, recolhem seus copos do lanche e guardam seus materiais nos seus devidos lugares, sem comando. Silvia enfrenta, com mais veemência, o corpo-a-corpo dessa comunidade de mães e filhos e vivencia mais de perto as dificuldades em mantê-los frequentando esse espaço. Os conflitos que essas famílias enfrentam em sua vida cotidiana também fazem parte do que é o museu, que começa pelo lado de fora, e isso se mostra praticado. Mesmo que as mães não consigam dar nome ao que acontece ali, sentem a potência de sua participação quando são capazes de conquistar uma viagem de fim de ano, ou quando seus filhos demonstram suas capacidades individuais ou coletivas.

4.7 Asociación de amigos del Castillo

Porque a Associação não é amiga do *Museu*, e sim do *Castillo*? Reynaldo Merlino me explicou, em conversa no *Galpón Bella Vista*, que *El Castillo* é como o símbolo de White, a estrela. Quando as pessoas ou quando o consórcio de gestão do porto se referem a Ingeniero White, quem aparece é o castelo. Socialmente, ele tem muito mais prestígio que o museu, e cumpre esse papel de atrativo para o público. Segundo Merlino, os amigos se reuniram inicialmente para habilitar o espaço, que acabou fazendo parte de todo o complexo *Ferrowhite*. Reabilitá-lo, no entanto, envolveria um aporte financeiro muito grande que, até o momento, ainda não se materializou. Uma parte do Castillo se encontra acessível ao público, foi revitalizada e hoje comporta o *Taller Prende*.

Tive a oportunidade de conhecer Angelica, presidenta da Associação de Amigos, que veio ao museu para participar do almoço com *choripán*. Nascida e criada em White, foi convidada por Merlino a participar como membro anos atrás. Atuando como presidenta, Angelica destacou a dificuldade de comunicação com o grupo. Os membros, em sua maioria aposentados, precisam ser convidados pessoalmente para os eventos e ficam chateados quando ela se esquece de um ou de outro. O principal meio de comunicação do museu é via internet e a equipe conta com a associação para que todos fiquem por dentro das novidades e eventos. Nesse sentido, Angelica reflete sobre a necessidade de aproximação dos jovens, que ainda não participam da associação.

O grupo enfrenta dificuldades de manutenção e acredita ter um número de membros pequeno, cerca de 50. A principal fonte de renda vem da caixinha de arrecadação da portaria do museu. Outras entradas dizem respeito a pequenas doações. O valor arrecadado atende às necessidades básicas do museu e de manutenção da Associação. Ao longo do ano, o grupo se reúne para promover eventos beneficentes, confraternizar e, eventualmente, em grupos menores, para colaborar com as ações do museu. Angelica se referiu a todos os trabalhadores do museu e membros da associação com muito carinho, relatando um ambiente de amizade. Lamenta apenas sentir que a comunidade ainda não dê a importância que o *Castillo* merece e fica feliz por poder contribuir de alguma maneira.

4.8 *Choripán en la parrilla*

A comida é uma mediadora importante, tanto no *Museo del Puerto* quanto no *Ferrowhite*, e as tradições alimentares são mote para encontros e confraternizações. O *Museo del Puerto* tem, por sua vez, a cozinha como energia vital, o centro do museu, que congrega e por onde passam todas as atividades. O *Ferrowhite* por outro lado, mais voltado ao tema do trabalho, construiu na *Rambla de Arrieta*, uma área de alimentação, com churrasqueira, mesas e bancos, entre as ruínas do *Castillo*, que rememora tanto os momentos de comer dos trabalhadores do porto quanto os tradicionais churrascos de fim de semana.



Figura 11: Bancada e churrasqueira da *Rambla de Arrieta*. Acervo pessoal.

Antes de existir *La Rambla de Arrieta*, havia somente o café da Casa del Espía, que segundo Merlino era “*un café secreto, un café donde se hablaba de todo que se mira de tras de la ventana, o se espía, todo lo que se ve desde el ojo de la cerradura*”³⁰. A pequena casa residencial que abrigava o chefe da Usina Elétrica e que tinha visão privilegiada para “espiões”, na fantasia militar do período da ditadura, serviu para inspirar a ideia do espaço. E esse lugar dos segredos, com uma atmosfera de lugar privado, lugar onde se conta o que não se pode comentar em público, mantém a casa recolhida e discreta, para pequenos grupos e eventos mais compactos.

Por outro lado, a *Rambla de Arrieta* é esse ponto de apoio que permite criar maior conexão do museu com a beira-mar, não só espiando à distância, mas envolvendo o corpo na fruição da paisagem e do espaço, como a ficção de uma praia. A *Rambla* surgiu como uma brincadeira,

³⁰ Entrevista concedida por Reynaldo Merlino. [17. mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

uma saudade dos tempos em que a população de Bahía vinha à ria para banhar-se e tomar sol, mas também de um tempo que nunca existiu de fato. Inspirada nos vislumbres de um prefeito da década de 1930, Agustín de Arrieta, que imaginou para aquele lugar um lindo balneário. O museu reflete:

*No es un paseo para soñar que vivimos en otra realidad, sino para tener más claro qué realidad es esta que nos toca vivir. Un lugar para mirar el mar y todo lo que en el mar interactúa: cereleras trasnacionales, cangrejos cavadores, lanchas de pesca artesanal, buques con millones de metros cúbicos de gas... agua, sal, dragas, aves, dólares, soja, polietileno...*³¹

Em 2008, o consórcio portuário ameaçou aterrar a ria próxima ao *Ferrowhite*, uma área de maré, onde vivem os caranguejos. A ameaça de ver se instalarem ali novas fábricas e obstruírem toda a vista para o mar, fez com que o museu e amigos mobilizassem uma campanha para impedir o aterro. A partir daí, o muro que cercava parte do Castillo foi substituído por um alambrado, permitindo uma visão ampla da paisagem. Além disso, foram feitas festas e simulações de praias para animar o debate sobre a ação portuária. Como o Castillo tem proteção patrimonial, a área ao seu redor, que também é protegida por lei, garantiu que o aterro não seguisse adiante. Aos poucos as ações foram se ampliando e melhorias no espaço foram se viabilizando. Para Nicolás, que me contava todo esse processo de luta, “*La Rambla de Arrieta a principio era un chiste, pero es un chiste que se volvió verdad*”³².

Na tarde do meu primeiro dia no museu, dia 16 de março de 2018, organizaram um almoço com *choripán*, uma espécie de pão com linguiça assada na grelha, muito saboroso, para a confraternização. Senti-me especialmente honrada com a atividade que, por sorte minha, coincidia com a reunião das mães do *Taller Prende* e com uma visita de um grupo de trabalhadores de museus de outra província. Foram também convidados os trabalhadores do *Museo del Puerto*, a *Associação de Amigos* e os colaboradores do *Ferrowhite*. Guillermo acendeu a churrasqueira e um senhor, amigo do museu, logo assumiu o comando da grelha. O alimento agregava de forma natural e as pessoas se disponibilizaram para oferecer o alimento, preparar ou servir. Em pouco tempo, o *choripán* começou a ser servido em grande estilo, regado à cerveja e vinho. As senhoras amigas do museu, serviam as mesas e distribuía-

³¹ RAMBLA DE ARRIETA. Disponível em: <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/afuera.htm>. Acesso 6 de maio de 2018.

³² Entrevista concedida por Nicolás Testoni. [21. mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

copos e bebidas. Sempre alguém se aproximava para puxar uma conversa, todas muito agradáveis. Ah, então você é a *Pompeya*? Esse Y aparecia sempre, com uma pronúncia alegre carregada do sotaque local. A acolhida generosa demonstrava que estavam avisados da minha chegada, foram informados que uma brasileira viria estudá-los. Estavam animados por isso, o que, de alguma forma, os enchia de expectativa. Pedro Marto, Cacho e Chapa me contavam anedotas do Brasil, cantavam um samba, uma marchinha de carnaval, histórias de Pelé e Garrincha ou o recorde recente do jóquei brasileiro José Ricardo. Chapa, que foi marinheiro, contava suas experiências pelos portos brasileiros, da beleza das brasileiras e de seus romances, das viagens muitas. Um deles se lembrou do famoso tango de *Pompeya*, chamado *Barrio de Tango*, de Homero Manzi, e cantaram com voz empastada “*Un pedazo de barrio, allá en Pompeya / durmiéndose al costado del terraplén. Un farol balanceando en la barrera y el misterio de adiós que siembra el tren (...)*”. Mais tarde, antes que todos se fossem, Estela - *la cantante oficial del museo*, como ela mesma se apresentou para mim, pede atenção a todos e nos oferece uma canção.



Figura 12: Choripán sendo preparado. Acervo pessoal.

Chapa (Roberto Orzali), Cacho (Florentino Mazoni) e Pedro Marto são os amigos do museu, trabalhadores do porto e moradores de White mais presentes atualmente. Vêm ao museu nos finais de semana para ajudar a receber os visitantes. São eles que contam suas histórias,

aventuras e experiências para o público. Quando alguém novo, como eu, nesse caso, está por perto, eles se animam a reviver as memórias, que se recortam e se acomodam conforme a ocasião. Ao fim do evento, permaneceram Nicolás e Anália; Zulema, a caseira, e sua filha Sabrina; Chapa, Cacho e Pedro, já um pouco “*borrachos*”. Entre cantorias e anedotas, Chapa surpreendeu a todos com uma história sobre um leão marinho que seus colegas de museu nunca haviam escutado. Nicolás, brincando, perguntou: como te conheço há tantos anos e nunca ouvi essa história? A memória vive a nos pregar peças, é uma “rememoração ou chamamento pelo outro” (CERTEAU, 2014, P.151); ela se desenvolve com a relação, respondendo às circunstâncias. A tarde se encerrou alegre, luminosa.

4.9 Visita ao Galpón Bella Vista

Sábado, dia 17 de março de 2018, o *Ferrowhite* estava fechado. Com o dia livre, Analía e eu, acompanhadas das filhas de Guillermo, Vera e Maura, fomos ao *Galpón Bella Vista*, nos encontramos com Reynaldo Merlino e Gustavo Monacci. Reynaldo foi diretor do *Museo del Puerto* e do *Ferrowhite* por muitos anos, até se aposentar, e, durante toda essa trajetória, Gustavo Monacci esteve sempre atuante e presente em ambas instituições como historiador e colecionador aficionado pela memória de Bahía Blanca. Os dois, amigos de longa data, mesmo atualmente distanciados do *Ferrowhite*, seguem atentos em relação a objetos e investigações que podem ter relação com os museus. Quando chegamos, por exemplo, Reynaldo entregou à Analía uma fotografia histórica com trabalhadores do porto para ser doada ao arquivo. Entramos no galpão e, enquanto Reynado recebia duas jovens do teatro que realizariam uma performance nesse espaço em poucos dias, passeamos pelo galpão.



Figura 13: Detalhe do Galpón Bella Vista. Acervo pessoal.

O galpão expõe milhares de objetos do cotidiano, como ferramentas, utensílios domésticos e de trabalho local, dentre outros, colecionados por toda uma vida por Gustavo Monacci. Gustavo é um acumulador nato, que há muitos anos recolhe esses objetos de amigos, familiares, pequenos comércios da cidade que eram fechados, oficinas de artesãos e trabalhadores da vida cotidiana. Os objetos são datados de 1960 a 1985 e, estrategicamente posicionados, acabam por narrar uma memória particular do país desse período. A curadoria ficou a cargo de Reynaldo, intelectual radicalista, de pensamento crítico e com uma inteligência estética peculiar de agrupar objetos. Para Gustavo e Reynaldo, *Bella Vista* é um lugar para ver, recordar e refletir. Com a mesma relação que envolve as coleções do *Museo del Puerto* e do *Ferrowhite*, *Bella Vista* pretende retirar a solenidade dos objetos, descontraí-los.

Os agrupamentos dos objetos são organizados a partir, por um lado, de uma escolha estética preocupada com as formas, cores, volumes e materialidades, e, por outro, a partir de um questionamento político e poético extremamente sensível dos significados envolvidos. Alguns objetos são reunidos por sua função social, onde são anexados alguns verbos e palavras relacionados, recortes de jornais, propagandas e perguntas geradoras que constroem um conjunto propositivo e reflexivo.

Conhecer *Bella Vista* e Reynaldo Merlino foi muito importante para entrar no universo da cidade e de seus empreendimentos museais. Reynaldo inaugurou um modo crítico de organizá-los, tencionando os problemas locais, desvelando sua política, seus conflitos e incômodos. O resultado final do *Bella Vista* é um trabalho artístico, produto de um artista inventor de metáforas com objetos e palavras, uma manifestação mais livre do que do que a que exercitou na idealização e nos direcionamentos dados ao *Museo del Puerto* e do *Ferrowhite*. Sem dúvidas, uma forma política individual de se colocar no mundo inquieta e questionadora, deixou uma memória no modo de comunicar desses museus.

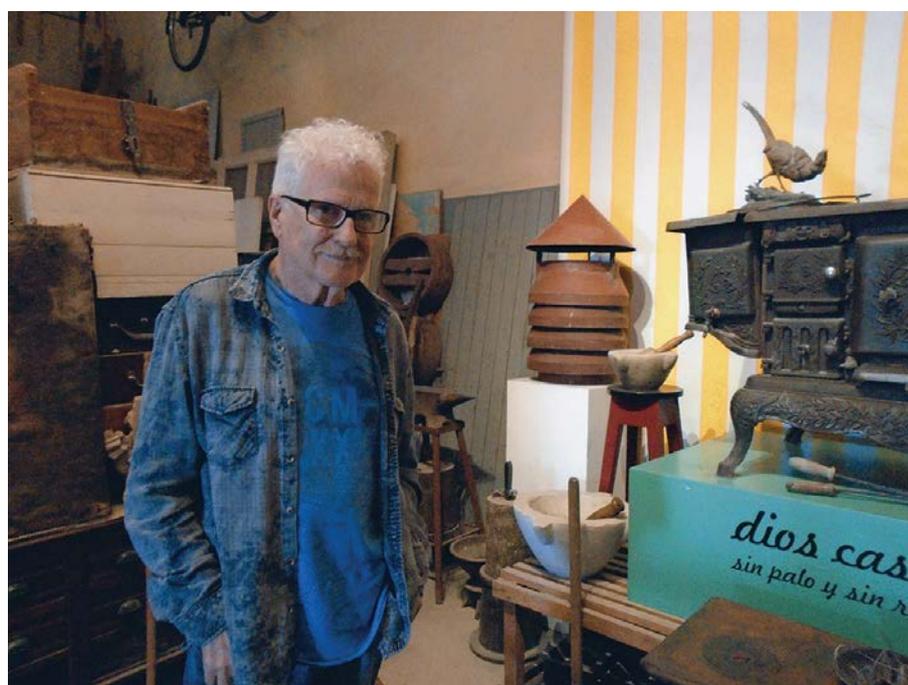


Figura 14: Reynaldo Merlino. Acervo pessoal.

Depois de terminar com as atrizes, convido Reynaldo para a entrevista. Nós nos sentamos no *Purgatório*, uma área próxima ao *Inferno*, onde havia duas cadeiras confortáveis, um pouco afastadas. Uma música tocava ao fundo e compôs a cena de forma bastante bucólica, onde permanecemos conversando por quase uma hora. De humor ácido e inteligente, Reynaldo respondeu minhas singelas perguntas sem negar seu posicionamento crítico.

A história dessas instituições, *Museo del Puerto*, *Ferrowhite* e *Galpón Bella Vista*, se mesclam com a história de vida de Merlino, em uma trajetória de 30 anos de trabalho. Sua atuação na criação do *Museo del Puerto*, começou com um espaço vazio, em uma casa semi-

restaurada do porto, onde trabalhou voluntariamente até a sua inauguração. Para Merlino, o fato das pessoas visitarem o galpão e o consumirem, assumirem as leituras do espaço e compreenderem suas proposições, é um efeito, a seu ver, consequência da trajetória dos museus de Ingeniero White.

Merlino lembrou duas importantes intervenções realizadas pelo *Museo del Puerto*, que, para ele, foram muito marcantes e que ilustram o tipo de inquietação provocada à época. O primeiro foi *El Gran Festín*, por solicitação do intendente de cultura do município, que solicitou um festejo para as comemorações do dia 25 de maio. Nesse evento, as amigas do museu se disfarçaram de professoras, eram elas que serviam a comida ao público e, em algum momento, se tocava “*La cumbia de los pibes choros*”. Nessa mesma intervenção, elas cantaram o hino nacional e, ao final, se viraram e, em suas costas havia uma inscrição FMI – Fundo Monetário Internacional, causando um ruído, um estranhamento na noite. Outro evento de semelhante intervenção e participação das amigas do museu foi no *Coro de las Contaminadas*, que se apresentavam em eventos formais do Porto disfarçadas de professoras, mulheres acima de 70 anos, e cantavam canções que diziam “*estas zonas contaminadas, nuestra ría se re pudrió, tiran todo al mar, hizo porqueira*”³³. Ambas ações refletem um espírito provocador e que deseja, com potência crítica, deslocar os sujeitos de seu lugar comum, reverter a lógica de eventos institucionais, causar incômodo no público. Merlino afirmou:

*“Yo creo que la provocación es necesaria, porque la no provocación genera actitud pasiva, nadie se molesta, nadie dice nada, nadie nada. Y eso es la nada. Y eso, en definitivo, por más moderno que parezca un lugar es lo mismo que un museo viejo, no?! Pero la provocación tiene sus riesgos, ¿no?”*³⁴

Ao mesmo tempo em que rememora a maturidade dessas provocações, Reynaldo também reflete o fato de não poderem mais se repetir, visto que as configurações políticas se transformaram muito. Elas aborreciam políticos e instituições diretamente, provocando também efeitos e consequências, muitas vezes, desagradáveis.

A grande contradição vista por Merlino nas instituições museológicas de Ingeniero White é a sua dependência em relação ao município, limitando seu espaço de crítica institucional. Do

³³ Trecho recitado em entrevista concedida por Reynaldo Merlino. [17. mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

³⁴ Entrevista concedida por Reynaldo Merlino. [17. mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

mesmo modo, os recursos advindos das empresas privadas do porto estão implicados em expectativas difíceis de atender, tanto da população de Ingeniero White quanto das próprias empresas. Reynaldo conta que, por ocasião da criação do *Ferrowhite*, receberam um importante subsídio da Fundação Antorcha, que pediu uma contrapartida em dinheiro. Para conseguir o dinheiro, Merlino procurou quem tinha recurso a oferecer e pediu a colaboração da PbbpoliSur (DOW Argentina) e obteve sucesso. A instituição interessou-se por apadrinhar o museu; no entanto, logo que começaram a realizar ações que não agradavam à empresa, o incentivo acabou. Sobre a criação e financiamento das instituições, Reynaldo me explicou que:

“Es absurdo, pero nacieron iguales los dos, nacieron sin apoyo estatal, sin nada, simplemente. El primero nació porque yo me dediqué a trabajar gratis y porque puse toda la voluntad, todas las ganas y sentía que eso, bueno, a mí me gustaba la arquitectura, pero me parecía que esa obra, esa construcción a mí me producía placer, ¿no? Después cuando aparece Ferrowhite, aparece en un momento que el Estado no le interesa tampoco. Entonces, claro, aparece una cantidad de dinero bastante importante, y nada. En qué momento aparece? En un momento en que el Estado tampoco está presente. Por eso, de algún modo, Ferrowhite, uno podría decir que en algún punto es auto gestionado, no lo es totalmente porque el equipo humano está subvencionado, pero se puede decir que es parte de un proceso de autogestión.

O princípio crítico e provocador acabaram mantendo certa autonomia dos museus, mesmo que o município estivesse sempre observando à distância o que passava em Ingeniero White. O que ocorre hoje é uma transformação nas equipes e uma mudança na forma de trabalho. Reynaldo explicou o porquê:

“(...) hay miedo en el equipo por perder su puesto, y además, las condiciones laborales son bastante malas, en general, la cantidad de gente que labura es muy poca, se la considera muy poco también. Entonces, mantenerla como espacio permanente de reflexión, bueno, hay que hacerlo con bastante inteligencia y seducción, porque han hecho experiencias un poco agresivas, es decir, en los distintos momentos históricos, el modo de hacer estas cosas es diferente, fue diferente”.³⁵

Merlino, nesse sentido, observou que o *Museo del Puerto* e *Ferrowhite* estão um pouco quietos. Para ele, a alternativa que o *Ferrowhite* tem encontrado é articular através dos textos e esse trabalho textual é a atuação em si e a própria problemática. Desse modo, o museu não é impelido ao confronto.

³⁵ *Idem.*

Esse confronto a que Merlino se refere tem a ver com as autoridades do município de Bahía Blanca e, indiretamente, das empresas do Polo Petroquímico. Por outro lado, um movimento foi se dando em sentido oposto, de aproximação da vizinhança e de legitimidade dos museus. Merlino ri ao se lembrar de como as senhoras de Ingeniero White se horrorizavam com alguns eventos promovidos pelo *Museo del Puerto*, como por exemplo, quando convidavam as trabalhadoras do cabaré, que colaboraram atuando em algum número, e que isso, atualmente, já acontece com maior naturalidade. Merlino acredita no peso que as instituições têm e na aproximação contínua das pessoas ao longo dos anos. Para ele significam reconhecimento e aceitação. Embora as soluções para os tempos de agora não possam ser as mesmas de trinta anos atrás, Merlino entende a necessidade de buscar maneiras mais sutis de trabalhar a dissidência.

Voltamos à mesa de jantar próxima à porta de entrada, nos sentamos junto ao Gustavo, conversamos tomando uma taça de *limoncello* enquanto as crianças brincavam no pátio.

4.10 Muitas mãos em ação

Reynaldo Merlino foi o pioneiro dos museus de Ingeniero White. Além de precursor, permaneceu como diretor por quase trinta anos, divididos entre o *Museo del Puerto* e o *Ferrowhite – museo taller*. A relevância que obteve no cenário cultural teve relação com sua capacidade de transformar, de maneira inovadora, os modos de fazer da museologia. Sua personalidade forte e determinada o conduziram, como líder, a assumir com coragem todas essas inovações e projetos, muitas vezes incômodos dentro do contexto social que envolvia uma série de transições políticas.

No entanto, isso não quer dizer que Reynaldo seja uma inteligência solitária, que atuava de forma independente. Talvez sua maior contribuição tenha sido a de reunir profissionais de equivalente inteligência ao seu redor, sendo o resultado, de ambas as instituições, a soma desses profissionais que, ao longo dos anos, colaboraram para sua construção. De certa forma o próprio ambiente de liberdade criativa e crítica contribuiu para que esses profissionais permanecessem vinculados às instituições por longos períodos. Por exemplo, as *Vagonetas*, que compõem a mostra chave do *Ferrowhite* e que inauguram um dispositivo tátil, visual e

textual de narrar criticamente a história dos trens argentinos, foram construídas por muitas mãos³⁶ de artistas, de escritores, de poetas, de artesãos, de comunicadores, de historiadores.

Nicolás Testoni teve uma trajetória longa e gradual de relacionamento com os museus de White e, por isso, seu modo de liderança se constrói de forma distinta ao que se deu no período de Reynaldo. Nicolás começou a trabalhar no *Museo del Puerto*, colaborando nas entrevistas dos ferroviários ao lado de Sergio Raimondi³⁷, o responsável por construir o arquivo oral do *Museo del Puerto*. De tarefas pontuais, foi contratado como empregado regular por ocasião da construção do *Ferrowhite*, passando por distintas instâncias do museu até ocupar o cargo de comunicação da instituição, produzindo registros fotográficos, de vídeo e textos. Aos poucos, começou a se interessar por questões de gestão, auxiliando, de forma mais próxima, a direção. Quando Merlino se aposentou, em 2014, indicou o nome de Testoni para a direção, que a assumiu prontamente.

Testoni se coloca como um companheiro a mais dos trabalhadores do *Ferrowhite*. Sua autoridade se construiu em sua trajetória, por ser o trabalhador mais antigo e que passou por distintas posições na instituição. Sua gestão se deu como um movimento orgânico, de continuidade de ações, e instaurou um relacionamento de equivalência e reconhecimento dos anseios da equipe. Isso se traduz tanto no reconhecimento profissional do trabalho, que não excede seus limites para a dedicação voluntária e visa garantir direitos trabalhistas, como de visibilidade das singularidades que compõem o grupo, valorizando-as e permitindo que atuem conforme seus interesses mais vivos.

Os museus *Ferrowhite* e *Museo del Puerto* sofreram uma série de deslocamentos institucionais, provocados em alguns momentos por seus próprios movimentos e, em outros, por movimentos externos. Testoni explicou quais foram, na sua observação, os principais deslocamentos:

Establecer el Museo del Puerto con la primavera democrática, se llamaba la “Primavera Alfonsinista”, Alfonsín fue el primer presidente pos dictatorial, supuso un primer desplazamiento muy importante, ¿por qué? Porque la fundación del Museo del Puerto era establecer un museo en el margen de la ciudad, no en el centro sino en la supuesta periferia. Una periferia que en realidad, en términos

³⁶ Participaram da construção das *Vagonetas* Reynaldo Merlino, Marcelo Díaz (produção textual), Carlos Mux (desenho gráfico), Christian Peralta (oficina), Nicolás Testoni (Comunicação), Fabiana Tolcachier, Ana Miravalles e Gustavo Monacci (pesquisa histórica),

³⁷ Sérgio Raimondi está vinculado ao *Museo del Puerto*, tendo sido diretor no período de 2007 a 2012.

*económicos, siempre fue central, que es el Puerto. Al mismo tiempo, ese museo empezó a mostrar en sus salas, no objetos lujosos sino **objetos de la vida cotidiana**, objetos como una pava vieja, lo que ya supuso otro desplazamiento, pero al mismo tiempo, el interés de este museo empezaba a tener que ver ya no con las familias acomodadas, ricas, sino con las **clases medias y con la clase obrera**, otro desplazamiento. Al mismo tiempo, se empezó a **trabajar con un archivo oral** y no solo con los registros escritos, justamente porque las clases obreras no siempre tienen la posibilidad de acceder a los registros escritos, cosa que sabemos, otro desplazamiento. (...) Creo que en términos generales, ambos museos sostuvieron siempre una postura progresista, una **interpelación progresista hacia la ciudad**, pero me parece que... siempre fue progresista en una ciudad muy conservadora como es esta, pero uno podría decir que el Museo del Puerto fue derivando de una museografía más ligada a lo costumbrista, el eje sentimental de una memoria, fue derivando hacia posturas más explícitamente críticas de los procesos económicos y sociales que se desarrollaron en el puerto.(...) **Estos desplazamientos se han seguido dando, y el último que se ha dado en el tiempo tiene que ver con lo que estamos haciendo con Silvia en el taller Prende**. Porque cuando Ferrowhite nació, el vínculo inmediato se dio con los trabajadores ferroviarios y de la usina, trabajadores del estado de bien estar, del periodo de las empresas estatales, y de un momento de relativo pleno empleo en el puerto, gente que vivía con nostalgia la destrucción de este mundo, ¿no? Que fue la que recompiló las herramientas que todavía exhibimos en la muestra, esas personas, por una cuestión cronológica, muchas han ido muriendo. Y si bien siguen conectadas al museo, Pedro Marto es un ejemplo, para ponerte uno. A partir del que se abre el taller Prende y comenzamos a trabajar regularmente con los chicos, chicas, de acá del Boulevard, del White, empezamos a relacionarnos también con sus mamás y con sus papás, y estas mamás y papás son trabajadores del puerto hoy, son personas de mediana edad, **viviendo acá el trabajo en el presente**. Eso es un gran cambio para Ferrowhite.³⁸(grifos meus)*

Os deslocamentos apontados por Testoni não se deram simplesmente como escolhas curatoriais ou de gestão, mas foram construídas com uma circulação expansiva, de contato com a realidade de Ingeniero White e no corpo-a-corpo com os públicos. O equilíbrio da atuação profissional, o olhar crítico e sensível lançado nesse trânsito pelo cotidiano, gerou uma inteligência institucional que se traduziu pela ideia de que só é possível conservar aquilo que se transforma³⁹. Transformar o que se deseja conservar não é tarefa fácil, exige uma atenção permanente e uma capacidade de mediação extrainstitucional por que é, ela mesma, a instituição museu, que precisa transformar-se constantemente. O percurso descrito acima, revela o quanto as transformações do *Museo del Puerto* influenciaram o modo como o *Ferrowhite* mantém essa atenção permanente. Atenção ao público não significa apenas o atendimento aos visitantes, mas uma preocupação com seus movimentos, suas falas, suas intervenções, suas ausências, seus comportamentos, etc.

³⁸ Trecho retirado em entrevista concedida por Nicolás Testoni. [22. mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

³⁹ Conforme foi apresentada no capítulo 2.3 MUSEO TALLER – uma máquina de fabricar pensamento. Ver página 56.

Essa atenção ao público não escapa de um olhar questionador. Por exemplo, foram as famílias mais ricas do centro histórico de Ingeniero White que reivindicaram, inicialmente, a instalação de um museu, o que se deu ali não direcionado a elas, mas com maior força para as classes médias e baixas. Essas famílias mais abastadas se sentiam discriminadas em relação às pessoas de Bahía Blanca e, no mesmo movimento, discriminavam, por exemplo, moradores de zonas mais pobres de White, como o Boulevard, próximo ao *Ferrowhite*. O que se configurava como a “comunidade de Ingeniero White”, nunca foi capaz de alcançar a todos, carregando em si uma complexidade.

A la vez, uno tendría que reconocer siempre, de tras de la palabra comunidad, jerarquía. Porque detrás de la palabra comunidad tendemos a asumir un conjunto homogéneo que supone un exterior que es lo malo, que es la sociedad, ¿no? Y la pequeña comunidad local como un núcleo homogéneo resistente a eso. Y eso no es así.⁴⁰

Observando esse processo, tem-se posta a dúvida sobre o senso comum em relação à comunidade com que trabalha o *Ferrowhite*, que não admite um sentido fechado para referir-se a seus públicos. Isso significa assumir as hierarquias em jogo, as contradições e conflitos que estão nessa comunidade.

O *Ferrowhite* nasceu com uma vocação de museu ferroviário, especificidade essa que, em um dado momento, passou a ser questionada por, na realidade, tratarem do trabalho ferroviário e do porto. Testoni explicou que “*cada vez más el museo se define menos por un tema que por una serie de procedimientos*”. Isto é, o objeto em si tem menos valor que uma maneira de fazer pela qual se pode chegar a um objeto. É na forma de fazer que está a dinâmica da vida. O *Ferrowhite* demonstra estar atento à vida e as suas impermanências.

Testoni lembrou a intensa presença de Pedro Caballero no museu, que era a personificação ideal do ferroviário. Pedro, desde os primeiros anos do museu, ofrequentou diariamente até sua morte. Ele deixou seu legado ao ter revivido e registrado sua própria história⁴¹ e, ao mesmo tempo, reanimando o acervo. Sua ausência também gera a inquietação de que não haverá novos sujeitos para ocupar seu lugar. Mesmo os senhores que ainda frequentam as tardes de domingo, como Cacho e Pedro Marto, atuam de maneira muito distinta. Pedro Marto brinca com o fato de não ser ferroviário, na ficção de transformar-se no cobrador do

⁴⁰ (*idem*)

⁴¹ Os relatos produzidos por Pedro foram organizados com o apoio de Ana Miravalles na página da web intitulada Archivo Caballero. Disponível em: <http://archivocaballero.blogspot.com/>. Acesso 6 de junho de 2018.

trem, entregando os bilhetes aos visitantes, e Cacho narra as memórias do porto e do trabalho como estivador, mostrando o museu pelo lado de fora. Nesse sentindo, as reflexões de Testoni colocam o olhar da instituição para adiante, enfrentando sua complexidade:

*El ferrocarril, podemos lamentarlo mucho, no tiene el mismo rol que tenía cuando estos ferroviarios trabajaban en él. Nosotros nos podemos quedar, ponernos a lamentarnos, o podemos hacer además alguna u otra cosa, y la puesta es ser además alguna u otra cosa. Sobre todo teniendo en cuenta que los ferroviarios no solo fueron ferroviarios. Todos los ferroviarios siempre fueron además hombres y mujeres con otros intereses a parte específico del ferroviario. Eso a veces nos lleva a por ay decepcionar a los que están más atentos a la historia específicamente ferroviaria, específicamente a la historia de las usinas o de los talleres, nosotros nos dedicamos a atender y honrar esta historia y estas memorias, pero necesariamente tenemos que prestar atención a otras cosas.*⁴²

O trabalho de investigação histórica do sistema ferroviário é uma tarefa importante para o museu. Dele, está a cargo Ana Miravalles que, por exemplo, acredita que o museu tem que dar conta da história ferroviária e de seus trabalhadores com profundidade e qualidade. E de fato atua nesse sentido, organizando acervos e conteúdos dispersos, coletando material e entrevistas. Todavia, Nicolás Testoni acredita que só isso não é suficiente para que o museu se torne um ambiente interessante. Deve ser mais que isso,: deve ser uma intercessão.

Ao contrário de sustentar uma nostalgia irremediável e de buscar remanescentes de uma época de ouro, o museu assume a possibilidade de fazer do tempo presente seu principal material de diálogo e, a partir de sua observação atenta, do contato próximo com a história dos trens e do porto, fazer com que outras temporalidades se cruzem sem hierarquias predeterminadas, em uma questão de perspectiva. Nesse sentido, o *Taller Prende* oferece uma oportunidade de construir uma reflexão sobre essas temporalidades, colocando gerações em diálogo, ampliando as formas de ver e sentir o lugar, renovando os propósitos que já não fazem mais sentido para os que trabalham e vivem o museu.

4.11 A *Isla Invisible*: o domingo, o vento, o baile

“El mar nos une, el viento nos desparrama”

Quando o vento forte soprava olores de cereais pelo pátio, Cacho recitava.

⁴² Trecho retirado em entrevista concedida por Nicolás Testoni. [22. mar. 2018]. Entrevistadora: Pompea Auter Tavares. Bahía Blanca - ARG, 2018.

Cheguei ao *Ferrowhite* acompanhada de Analía e Guillermo, que eram os responsáveis por abrir o museu naquele domingo, dia 18 de março de 2018. Guillermo tinha a principal tarefa de montar uma barraca para o evento, marcado para as 16h. Todos nós temíamos que a chuva atrapalhasse os planos de realizar a atividade no pátio. O vento forte foi o responsável por impedir que as nuvens carregadas se precipitassem. Enquanto Guillermo e Massi Diaz começavam a montar o evento, segui para bilheteria do Museu.

Na portaria, se aproximavam Zulema, Sabrina e Pedro Marto. Zulema prendeu os cachorros e chegou tristonha, contando que na noite anterior havia cedido seu gramado para um turista alemão viajante que veio visitar o museu e se deparou com o museu fechado em pleno sábado. Consternada com a situação do rapaz, que foi questionado com suspeita pela polícia, Zulema o deixou armar a barraca no seu jardim e passar a noite. Ela, que vive no perímetro do Castillo como caseira, tem seus limites entre o espaço público e o espaço privado atravessados. Contou-nos que o alemão era muito simpático e que estava triste com sua partida. Sabrina ria tímida e concordava com a mãe.

Pedro Marto, com sua calça de linho branca e gravata vermelha, colocou sua boina de ferroviário e posicionou-se na bilheteria para começar a receber os visitantes. Como ventava muito, a porta permaneceu fechada e, sempre que um visitante se aproximava, Zulema abria a porta com alegria e dizia “*pasa, pasa, toma su billete de tren*”. E nesse domingo vieram muitos visitantes: casais de idosos caminhando lentamente por cada espaço, famílias grandes mais agitadas, saltitando com as crianças entre as *Vagonetas* e os jogos. Adolescentes que se encantavam com as maquetes. Grupos de jovens amigos caminhavam entre uma curiosidade e outra, observando com atenção e comentando entre si.

O público permanecia tempo considerável no museu, de 30 a 45 minutos. Entre o horário de abertura (13h) e o horário em que começou o evento (16h) a circulação de pessoas foi intensa e, em alguns momentos, se formavam pequenas filas para que Pedro perfurasse os bilhetes. “*Cuanto sale el billete?*” perguntavam os visitantes e Pedro respondia sorridente “*no paga nada, pero aceptamos donaciones*”. A maioria dos visitantes contribuía com a caixinha na entrada ou no final.

Quando um mate surgiu na bilheteria, um dos visitantes brincou e Pedro ofereceu-lhe a bebida. Nesse momento, Pedro contou ao visitante uma das anedotas sobre os tempos em que

trabalhava como garçom, a mesma que havia me contado minutos antes. Fiquei observando como Pedro recontava a história, reanimada, viva – reorganizando os tempos, encurtando uma parte ou outra, suprimindo ou acrescentando detalhes. A história circulava novamente.



Figura 15: Pedro Marto, Zulema e Chapa recebem os visitantes tomando mate. Acervo pessoal.

Como eu estava na bilheteria, fui confundida com uma trabalhadora do museu e, de alguma forma isso me rendeu boas conversas. Uma senhora me perguntou algo e começamos a conversar. se chamava Elamar Nora e contou que seus pais e avós foram ferroviários. Entre um pequeno caso e outro relatou sua emoção em rememorar o tema dos trens, que fazem parte de sua memória afetiva. Elogiou o museu e, referindo-se a uma das fotos da exposição, afirmou ter quase certeza de que um dos trabalhadores era seu avô. Outra conversação similar ocorreu minutos depois e fiquei pensando na poderosa relação do tema ferroviário com gerações que vivenciaram suas transformações, não só locais, mas nacionais. A emoção e a nostalgia eram próprias dos senhores e senhoras mais idosos, que em algum momento de suas vidas tiveram um vínculo mais forte com o trem. Os mais jovens, por outro lado, demonstravam outra percepção do museu, mais neutra em alguns momentos com uma observação desapegada dos conteúdos ou mais crítica, lendo com atenção e se envolvendo com a mostra. Um dos visitantes, por exemplo, em uma conversa rápida na saída da mostra, afirmou: *“qué museo, cuánta consciencia”*.

Quando o início do evento de apresentação do projeto *Isla Invisible* foi se aproximando, outro público se conformou. Eram em sua maioria adultos que provavelmente já conheciam o museu, pois poucos entraram na mostra. Foram ao museu com o propósito de participar do encontro, com uma expressiva participação. O projeto foi realizado em parceria do museu com os guardas ambientais da *Reserva Natural de Usos Múltiplos “Bahía Blanca, Bahía Falsa, Bahía Verde”* e consistia em uma expedição à *Isla de la gaviota*. Essa expedição contou com a presença de ambientalistas e artistas, que passaram uma noite na ilha. O evento da tarde consistiu na apresentação dos resultados de observação, materializados como processos artísticos e um bate papo sobre a experiência.

A estrutura que Guillermo e Massi montaram era uma barraca de acampamento, que ficou armada no gramado principal, ao lado dos bancos e da fogueira. A barraca serviu como suporte para a mostra dos resultados da experiência da expedição na ilha invisível: vídeos, fotografias, desenhos, amostras de solo e materiais diversos coletados na ilha. O porto de Bahía Blanca não está conectado diretamente ao mar aberto, como se costuma imaginar. Existe uma infinidade de ilhas, ilhotas e canais onde a água corre muito rápida e por onde passam centenas de navios semanalmente. A ilha visitada não está invisível, ela é conhecida geograficamente e compõe os mapas locais; no entanto, existem pontos cegos, que não são vistos, especialmente pela perspectiva do porto mercantil. então, quais seriam eles? Esse era o ponto de partida da expedição.

O guarda ambiental iniciou com uma apresentação da fauna local, sua relação com a atividade portuária, as ameaças e especialmente, sobre as mudanças de hábitos das espécies em função da interferência, cada vez mais drástica, do homem na natureza. Um dos aspectos que a expedição abordou em seus registros e que foi estudado pelos guardas florestais são os hábitos das *gaviotas cangrejeiras*. Elas são ativas durante toda a noite, em função da luminosidade e ruídos constantes emitidos pelo porto. Um vídeo exibido na barraca de acampamento ilustrava a movimentação das gaivotas e seus sons, e, de uma nova perspectiva, era possível visualizar a massa de luz e fumaça que compunha a paisagem portuária. As pessoas de pé, em um semicírculo um pouco desordenado e confortável, escutavam atentamente, tiravam fotos e faziam perguntas.



Figura 16: A ria e seus visitantes. Acervo *Ferrowhite*.

Avançamos os limites das grades do museu e fizemos uma caminhada pelo pasto da ria, que se encontrava na maré baixa. Foi possível a este grupo chegar até a água, o que era um raro privilégio. Esse acesso direto ao mar, em um percurso que se faça caminhando, não existe mais como espaço público. O que restou, está preservado pelo *Ferrowhite*, mas só é permitido ultrapassar as grades em ocasiões especiais como essa.

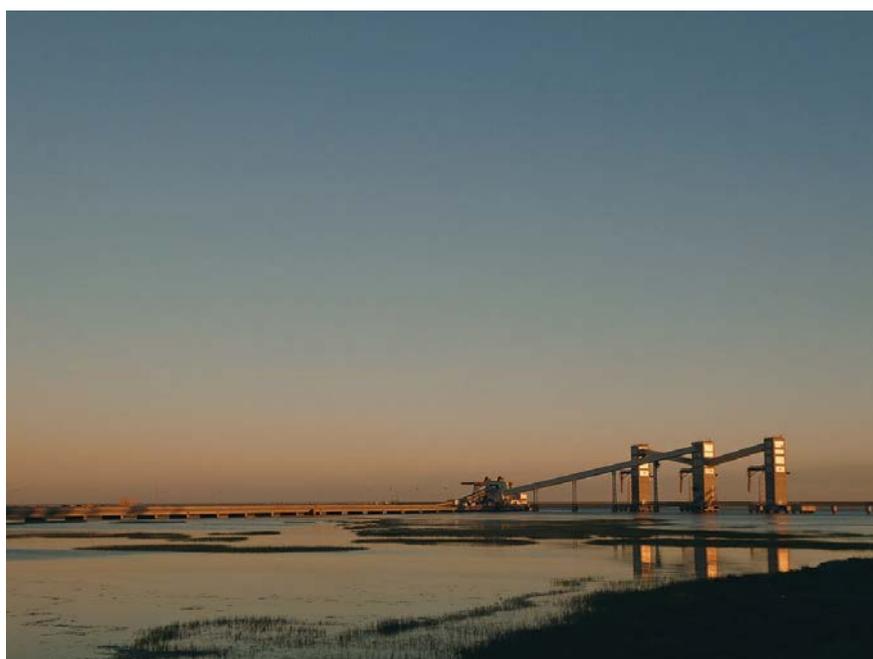


Figura 17: Cair da tarde na *Isla Invisible*. Acervo pessoal.

Ao cair da tarde, o alaranjado vibrante do pôr do sol aqueceu os caminhantes com seus últimos raios, que cintilavam na superfície metálica dos silos. Retornamos ao pátio, onde já havia uma fogueira acesa. Durante o debate, artistas e geógrafos participantes apresentaram suas ideias e opiniões, enquanto o público interagiu e tomava mate. Temas como consciência geográfica e ambiental, história crítica, experiência artística, processos artísticos, colonização e descolonização, compuseram o rico debate que a mostra promoveu. O público, atento e participativo, permaneceu até que o debate se encerrasse, por volta de 20h30.



Figura 18: Debate *Isla invisible*. Acervo Ferrowhite.

Encerrados os trabalhos da *Isla Invisible*, começamos a organizar o museu para fechar. Um dos participantes da tarde, Estevan, se aproximou da bilheteria para cumprimentar seus antigos colegas de trabalho e uma roda de bate-papo e anedotas se organizou enquanto esperávamos o restante do grupo. Pedro Marto nos convidou para ir ao *Baile de Jubilados*, que frequenta todos os domingos à noite com seus amigos. Anália, Guillermo e eu resolvemos acompanhá-lo.

4.12 *La milonga*

No clube da *Unión Vasca de Bahía Blanca*, bailamos, com os senhores e senhoras aposentados, tango, cumbia, salsa e rock. Pedro Marto é um grande bailarino de tango, mas

está proibido de dançar por problemas no coração. Antes da banda ao vivo, houve uma sequência de tango, com as luzes acesas. Uma bela apresentação de dançarinos se formou rapidamente, o que nos permitiu desfrutar do hipnotizante ziguezague de pés e casais girando sincronicamente em sentido anti-horário. Pedro, em um esforço de nos mostrar suas habilidades, tirou uma senhora para bailar, sem muita estripulia. Mesmo assim, antes que acabasse a canção, ele se cansou e encerrou a dança para sentar-se. Seu coração está frágil, mas o prazer e o desejo de manter-se vivo o faz frequentar o baile todos os domingos. Ao final, quando a pista de dança já estava cheia, nos arriscamos, Anália e eu, por entre os pares.



Figura 19: Bailarinos na *Milonga*. Acervo pessoal.

Que medição, afinal, faz o pesquisador? Esse passeio me fez refletir sobre meus limites como pesquisadora, sobre a forma como atuo e/ou influencio o espaço onde estou. As pessoas se estacionavam ao meu redor, queriam falar comigo. Contaram-me suas histórias, ofereceram mate e merenda. Que mediação é essa que exercemos quando estamos ocupando o papel de investigadores? É o mesmo lugar da vida? Da observação cotidiana um pouco mais atenta? Anália se emocionou com o baile, já fazia muito tempo que os colegas do museu não se reuniam para acompanhar Pedro. Que movimentos são esses que provocamos no outro? Muitas vezes, me apresentam como a “moça que veio nos estudar” ou “ela está nos estudando”, de forma simpática, mas que, ao mesmo tempo, põe a todos em alerta. Uma

postura “coletando dados” muitas vezes inibe a experiência do espaço e com as pessoas. Pedro, por exemplo, parece se esforçar muito para mostrar o melhor de si, quer apresentar-me sua história mais que qualquer outra. Ao mesmo tempo sua fragilidade se desvela em pequenos lapsos, equalizando sua euforia narrativa. Entre o que ele deseja mostrar e as falhas dessa tentativa, Pedro se mostra.

4.13 *¡Que vengan los niños!*

Tive a oportunidade de acompanhar somente um grupo escolar durante todo o período em que estive no museu, justamente porque as escolas também estavam iniciando suas atividades naquele período. O agendamento era da educação infantil, crianças de 4-5 anos, com uma demanda específica de conhecer a história do Castillo. As professoras estavam trabalhando o tema em sala de aula e queriam conhecer o edifício, que há muito compõe o imaginário urbano local. Vinte e duas crianças desceram uniformizadas do ônibus, em fila, acompanhadas de duas professoras e seis mães. O grupo caminhou até os jardins do museu e foi recebido inicialmente por Nicolás, que deu as boas-vindas e apresentou Analía. Ela, de óculos escuros e macacão de mecânico, segurava uma maleta de viagem antiga, instigando a curiosidade das crianças.



Figura 20: Visita escolar com Analía Bernardi. Acervo pessoal.

As crianças rapidamente identificaram o castelo ao fundo, enquanto Analía lhes perguntava: quem vive nos castelos? Este castelo é diferente, por quê? Assim se iniciou um diálogo investigativo pelo entorno do castelo. Uma parada em frente à porta principal do castelo para identificar porque as janelas estão quebradas, os trilhos por onde passava o combustível, os vestígios de sua atividade. Contar as janelas que são tantas! Enxergar o trilho implicou um trabalho corporal de buscá-lo por entre o mato crescido. Uma volta começou, em sentido anti-horário, com perguntas sobre os barcos enferrujados ao lado e sobre o porquê do trem não passar mais naqueles trilhos. Caminharam juntos, com exceção de algumas crianças mais ativas, que tentavam escapar da obrigação de ficar de mãos dadas e corriam. O tamanho do ambiente convidava a explorações independentes. Atrás do castelo, se sentaram sob o sol em círculo.

Analía abriu a maleta e olhinhos curiosos começaram a brilhar. As crianças mais próximas não seguravam a ansiedade de investigar com as mãos os objetos contidos na maleta. Observaram o porto e a praia, conversaram sobre seu funcionamento, os alimentos que são transformados até chegar à mesa das famílias, os animais que vivem à beira mar... Na maleta, amostras de cereais, miniaturas de animais da fauna local e de embarcações utilizadas no porto, fotografias em preto e branco de banhistas ocupando aquela mesma área que observavam à distância. Porque não podemos mais usar a praia?

Ao completar a volta, buscaram a escultura de São Jorge e o dragão no alto da arquitetura que mais parece ter vindo do medieval europeu. Analía contou a história daqueles personagens com cuidado, lembrando a lenda e seus significados, quando uma criança perguntou: onde foram morar as pessoas que São Jorge salvou? Em outro castelo? Na oficina, as crianças foram convidadas a ilustrar a experiência. Surgiram castelos com suas inúmeras janelas, aves e caranguejos, embarcações e, até mesmo, dragões.

Analía trabalha há mais de 10 anos no museu. Ela começou quando ainda era estudante e continuou ininterruptamente. A convivência institucional extrapola vínculos estritamente profissionais, que se misturam afetivamente em relações de amizade e cordialidade cotidiana. A maioria dos trabalhadores tem uma longa trajetória no museu e talvez seja pelo clima agradável e de diálogo constante que mantêm entre si, que as materializações de suas ideias se dão com tamanha potência. Percebe-se que a equipe trabalha motivada por suas realizações e logram obter um reconhecimento por seus esforços, não exatamente das autoridades que

acima estão deles, mas do público visitante, de parceiros e amigos, da vizinhança, da comunidade acadêmica, dentre outros. Isso significa que o reconhecimento profissional e financeiro não alcança melhorias, ao contrário, sofre constantes golpes institucionais, que desmobilizam e enfraquecem ações já consolidadas.



Figura 21: Grupo escolar com vista para o Castillo. Acervo pessoal.

Anália me contou que hoje se esforçam por tentar compreender o caráter educativo como função de toda a instituição, onde todos os esforços passam pela educação. O atendimento ao público e a atividade que se realiza no *Taller Prende*, que já foram atividades isoladas, estão cada vez mais integradas e articuladas. Esse movimento com as escolas no passado, quando o museu ainda não era muito conhecido, envolvia um trabalho mais direto de divulgação e convite. Atualmente, essa atuação não é mais necessária, pois as escolas já buscam a instituição anualmente e o esforço se concentra em atender toda a demanda.

As propostas educativas também envolvem toda a equipe para sua construção, desde novas propostas de percurso, projetos de férias de inverno, visitas para grupos específicos, projetos com a universidade, a temas que são desenvolvidos ao longo do ano. Especialmente na construção de recursos materiais que podem ser tocados, explorados e experimentados pelos visitantes. Esses começam a ser produzidos a partir de uma ideia, um evento ou ação, e vão

sendo elaborados e aprimorados aos poucos, com a participação também do público. A construção dos jogos e recursos expográficos fica a cargo de Guillermo, que com os recursos da marcenaria, ativa a produção da oficina do museu.

4.14 Reuniões de trabalho e de mate

O mate é um senhor mediador e agregador das conversações. Não posso afirmar que seja o cafezinho dos mineiros. Ambos são excitantes e utilizados com o mesmo propósito; no entanto, os modos com os quais são servidos se diferenciam. Guillermo, em uma das manhãs, me ensinou como se prepara um mate corretamente e, também, quais são as regras sociais envolvidas. Seu preparo tem alguns segredos, como saber a temperatura correta da água, a quantidade do mate, onde colocar a *bombilla* e a água. A pessoa que prepara o mate é quem o serve. O mate circula um a um, e cada um toma seu mate a seu tempo e, depois de terminado, devolve a *calabacita*. Além de ser partilhado em um mesmo recipiente, quanto melhor o preparo, mais tempo ele permanece saboroso. Não há uma ansiedade por receber o mate, que circula tranquilamente. Algumas pessoas são mais rápidas, outras mais lentas. Os últimos mates são os mais aguados, mas em geral, um preparo dura o tempo de uma reunião cotidiana.

Não sei se o mate dura o tempo de uma reunião ou se o término da reunião é determinado pelo tempo do mate. Importa que a pessoa que prepara o mate assume uma posição distinta dentre os outros, de alguma forma algo se organiza naturalmente em torno dele. Assim as reuniões se iniciavam sempre com um mate, alguma merenda, as tarefas do dia, um repasso, um comunicado e cada um seguindo em direção às suas atividades.

Todos da equipe se juntaram no salão principal para ver os novos obreiros produzidos por Guillermo (Ver Figura 22). Os obreiros foram pensados para compor uma nova pesquisa que estão desenvolvendo. Os obreiros se perguntam o que é o trabalho e quem são os trabalhadores. São quatro obreiros de épocas distintas que carregam seus acessórios e ferramentas de trabalho e servem também como dispositivo interativo. Suas costas são quadros brancos onde o público pode acrescentar palavras e informações novas sobre esses sujeitos operários. Serão estreados no evento de lançamento de uma nova edição dos *Cuadernos de Historia del Sur Bonaerense*, que estuda o trabalhador portuário contemporâneo. Nicolás propôs que os obreiros fossem experimentados em alguns lugares do museu, com a sugestão de que, futuramente, somassem a mostra permanente. Todos

começaram a movimentar as peças da exposição, em um exercício de mudar as coisas de lugar, pensando na experiência do visitante, nas visitas escolares, no sentido da exposição. Depois de uma hora trabalhando nisso, sem encontrar solução confortável que atendesse a todos, os obreiros voltaram a seu lugar de origem, na área ao fundo do museu, onde são realizados os eventos.



Figura 22: Reunião de trabalho *Ferrowhite*. Acervo Pessoal.

4.15 Os obreiros se transformam

Julieta Oder, historiadora e educadora do museu, me convidou para sentar na bancada próxima ao pequeno palco onde os novos obreiros serão apresentados. O trabalhador é um ícone do museu desde sua criação. Ele representa o trabalhador ferroviário, muito inspirado nos registros fotográficos do museu datados do início do século XX, e auxilia na comunicação da mostra, representando um sujeito social presente e em diálogo com o público. Julieta narrou o processo de investigação, reflexão e construção dos bonecos.

Hoje, o museu avança em seus questionamentos, investigando o que é o trabalho e quem é o trabalhador. O museu leva as perguntas para seu cotidiano, muito ancorado em investigações

que realizam internamente, a partir do acervo e em parceria com pesquisadores da Universidade del Sur. Essa reflexão fê-los criar a alegoria de 3 novos personagens, trabalhadores do porto de três gerações distintas, que, inclusive, foram batizados de Gireti, Pedro e Jonatan.

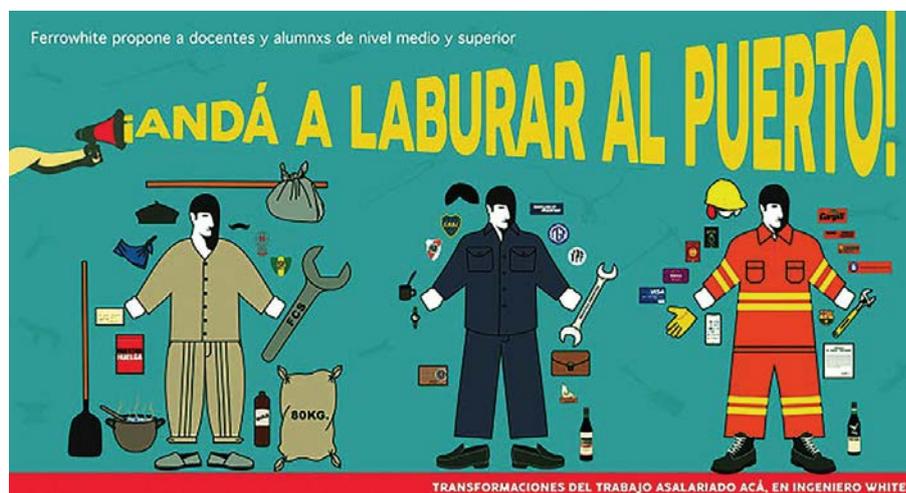


Figura 23: Peça gráfica dos novos obreiros do Porto. Acervo *Ferrowhite*.

Girete é um imigrante italiano, trabalhador do porto do início do século XX. Com vestimentas simples de algodão, boina e um lenço para se proteger da poeira dos cereais, utilizava principalmente a força braçal para encher as sacas e embarcações. Pedro é filho de imigrantes, representa o período entre os anos 1930 e 1970 e já possui uniforme das empresas estatais e registro de trabalho. Jonatan, por último, representa o período a partir dos anos de 1980. Ele atua nas indústrias multinacionais, carregado de equipamentos de segurança e contratos de serviços provisórios. Os personagens carregam elementos que dizem também de seus hábitos de consumo, suas formas de se alimentar e viver, seus vínculos sociais e institucionais e, ademais, buscam conexões uns com os outros a partir desses símbolos. Além disso, os obreiros funcionam como um quadro negro e, por trás de cada um, pode-se acrescentar novas palavras e ideias que os compõem.

Os obreiros são estereótipos clássicos do trabalho do porto e desejam provocar o questionamento: qual será o trabalhador do futuro? Trabalhar com esses estereótipos também abre o debate sobre o que está fora dele, como por exemplo, as mulheres, que historicamente têm sua força de trabalho invisibilizada. De todo modo, a proposta dos obreiros é evidenciar as transformações desses marcos históricos, forças que conformaram o sujeito presente e que

influenciarão o porvir. Sem esquecer o que “*un trabajador nunca es solo un trabajador, también es lo que desea y lo que teme, qué come y cómo baila, las cosas por las que brinda y aquellas por las que lucha*”⁴³.



Figura 24: Serigrafias produzidas no *Taller Prende!* Acervo pessoal.

Emilce Heredia Chaz, da Universidade del Sur, estava organizando o lançamento da publicação do *Cuadernos de Historia del Sur Bonaerense*. O volume que será lançado fala sobre o trabalhador dentro da lógica neoliberalista. No momento em que conversávamos sobre esse tema, nos chamou a atenção a figura do Predador, que estava bem atrás de nós. O grande monstro de metal, construído por um trabalhador de White e doado ao museu, que representa a economia neoliberal e sua dominação predatória.

Essas discussões farão parte de uma série de debates no decorrer do ano e também das propostas de visitas escolares, desafiando o senso comum, que diz que o porto é o lugar do pleno emprego, onde sempre houve e sempre haverá trabalho. Seria isso verdade?

⁴³ A frase se encontra em um dos painéis expositivos do *Ferrowwhite – museo taller*.

4.16 Uma visão integral – *Museo, Castillo, Casa del Espía*

O *Ferrowhite* se afirma, desde a sua criação, como um museu que começa pelo lado de fora. *El museo empieza afuera*⁴⁴. E isso realmente é verdadeiro. A experiência do museu é composta, em seu perímetro mais próximo, por algumas edificações e outras além das anunciadas. Fora de seu perímetro, está o *Museo del Puerto* e toda a atividade portuária, industrial e urbana de Ingeniero White. Dentro do perímetro, delimitado por uma cerca alta e um portão, encontra-se a ex-Usina elétrica, conhecida como *El Castillo*; a casa do antigo gestor da Usina, a *Casa del Espía*; a antiga oficina de manutenção de trens, o museu propriamente dito; a casa de Zulema, a caseira; a casa dos guardas ambientais; e a casinha da portaria, usada como guarita policial, todos unidos por um grande pátio e um *avistador* (Ver Figura 1).

Por três dias e três noites, estive imersa nesse perímetro, residente na casa dos guardas ambientais, que esteve desocupada para a minha estadia e que, cotidianamente, serve de escritório e alojamento. A casa de Zulema fica mais próxima à portaria, anexa à guarita. Esses três espaços não são abertos ao público e não possuem limites entre a área pública. Os cachorros da Zulema, por exemplo, tem que ficar presos dentro de sua casa durante o horário de funcionamento do museu. A guarita e a casa dos guardas ambientais tem um uso intermitente, de acordo com a circulação desses profissionais; no entanto, tem uma utilidade estratégica, não sendo um ambiente de acesso ao público externo.

⁴⁴ (*idem*)



Figura 25: Casa dos guardas ambientais. Acervo pessoal.

De forma geral, o fluxo de pessoas vai diretamente para a recepção do museu. Muitas vezes, a caseira Zulema, que está sempre pelo pátio, ajuda a orientar o público pelo espaço. O *Castillo* é um edifício histórico em ruínas, do qual o único lugar que os visitantes podem acessar é sala do *Taller Prende*, que foi recuperada. O *Taller*, no entanto, só é acessível por ocasião de algum evento ou atividade programada, na presença de um trabalhador. O restante do pátio é de livre circulação durante o horário de funcionamento do museu. Assim que o horário se encerra, o acesso ao pátio e aos demais espaços se restringe aos trabalhadores. Nos três dias em que estive hospedada no museu, pude conviver mais com Zulema e com sua filha, Sabrina.

Zulema trabalha no mesmo emprego há mais de vinte anos. Ela acompanhou todas as transformações que o *Castillo* e seu conjunto sofreram. Além de trabalhar todos os dias cuidando do pátio e dos jardins, ela ainda colabora no acolhimento ao público nos finais de semana de forma voluntária. Sua relação de trabalho é delicada devido à baixa remuneração que recebe e à instabilidade em relação à sua aposentadoria, que pode obrigá-la a sair de sua casa, assunto esse que mobiliza a atenção da direção em busca de uma solução. Trabalho e vida se mesclam ao cotidiano de Zulema que, como caseira, tem que estar constantemente atenta à movimentação do pátio, à entrada e à saída no portão e atenta ao público. Ademais, é

uma trabalhadora envolvida. Ama cuidar e receber a todos. Por sua intensa circulação e convívio direto com a comunidade de Ingeniero White, tem uma observação particular sobre os problemas locais cotidianos e da instituição. Não deixa de manifestar seus incômodos sobre o que acha inadequado e sobre suas inseguranças e cumpre um papel de fundamental importância para a realização das atividades do museu.

4.18 Uma moradora apaixonada

No dia 17 de março, fomos ao teatro da Escola de Humanidades da Universidade del Sur para assistir a um espetáculo dos alunos formandos da Faculdade de Letras. O teatro, totalmente autogerido pelos alunos, tinha como tema uma obra literária. Na fila de entrada do espetáculo, nos encontramos com Débora Silesi, antiga conhecida da Anália e do museu. Débora é turismóloga e envolvida com a cultura local. Esse encontro fortuito nos permitiu planejar um passeio por Ingeniero White, que seria guiado por Débora, para a próxima semana. Débora possui uma investigação sobre a história de White através de sua arquitetura e realiza, com frequência, visitas organizadas pelo bairro.



Figura 26: Casa de chapa e madeira. Acervo pessoal.

No dia 20 de março, terça-feira, após o fechamento do museu, Analía e eu almoçamos empanadas e seguimos ao encontro de Débora, na praça principal de Ingeniero White. Próxima às casinhas da *Cocinita*, um antigo projeto cultural de restaurantes e lanchonetes que hoje se encontra interditado, avistamos Débora à nossa espera. Caminhamos pelo bairro procurando uma das casas mais antigas de chapa e madeira, que mantinha a maioria de suas características originais. Quando a encontramos, a casa já tinha sua fachada desmantelada (ver Figura 26). Um pedreiro trabalhava na sua demolição e nos permitiu que entrássemos para averiguar a estrutura interna. Lamentamos o momento, triste, porém, muito corriqueiro por ali. As casas de chapa e madeira foram as primeiras construções feitas em White, para benfeitoria da atividade portuária ou para vivendas, por seu caráter funcional e econômico, bastante utilizadas no primeiro período de desenvolvimento do porto. A chapa e a madeira eram subprodutos do porto, encontrados a baixíssimo custo. Os materiais permitiam, ainda, que as habitações ficassem protegidas da umidade e do frio. Débora nos explicou que essas construções foram sendo substituídas, ao longo das décadas, por materiais distintos, conforme o poder econômico de cada família, tornando-se sinônimos de pobreza. Iniciamos, a partir daí, uma investigação pelas ruas de White, buscando as características arquitetônicas das edificações e casas que nos permitiam recordar a construção do porto e a chegada dos imigrantes europeus no fim do século XIX e início do século XX. Os distintos momentos econômicos vivenciados pela atividade portuária puderam ser observados desde a arquitetura mais modesta de famílias simples de operários até as casas mais suntuosas de comerciantes. Muitos prédios históricos foram abandonados, ficaram ao tempo, alguns deles foram ocupados ilegalmente por famílias, outros poucos foram restaurados e transformados em comércio. Débora nos contou como pôde descobrir e coletar informações sobre as casas e suas histórias. Aos poucos, foi conquistando a confiança dos moradores, se envolvendo com suas memórias e de suas famílias. Débora nasceu e cresceu em Ingeniero White e, além de estudar sobre este lugar, conhece e vive suas tradições, seus trânsitos, suas transformações, contradições e enfrentamentos. Luta pela permanência dos edifícios históricos e se entristece quando algum é destruído. Apoia as atividades do *Museo del Puerto* e do *Ferrowhite*, os frequenta e, sempre que tem oportunidade, leva turistas locais e estrangeiros até lá para fazerem uma visita.

4.19 Um encontro com trabalhadores de museus

Os trabalhadores de museus de Bahía Blanca recentemente aderiram à *Asociación de Trabajadores de Museos – ATM*, de Buenos Aires, criando uma filial local. Os trabalhadores, em sua maioria vinculados ao município, se organizaram depois de uma série de cortes promovidos pela *Dirección de Museos*, órgão vinculado à prefeitura, que coordena a atuação dos museus municipais. Por ocasião da minha vinda à Bahía Blanca, Anália me convidou para fazer uma oficina ou bate-papo, evento que seria o primeiro encontro organizado pela ATM. Com certa insegurança, aceitei, como forma de retribuir toda a atenção que já havia recebido até então, sem saber muito bem o que oferecer. Propus uma pequena oficina de construção de projetos colaborativos, inspirado nas minhas experiências. Na última sexta-feira, dia 23 de março, passamos uma manhã com vinte trabalhadores de museus da cidade, onde estavam presentes pessoas com cargos e ocupações muito distintas. A atividade, muito singela, se preocupou em integrar o grupo, aproximar as pessoas e formar pequenos núcleos de interesses comuns. Aparentemente a oficina agradou ao grupo, que se empolgou e cumpriu as demandas. Alguma ativação eu pude criar, em uma pequena ponta da rede, e isso foi muito importante para mim, como uma retribuição solidária para pessoas tão generosas.

4.20 Um último domingo



Figura 27: Cacho, Zulema e seus cachorros no acesso principal do complexo *Ferrowhite*. Acervo pessoal.

Na entrada do museu estavam Cacho e Zulema. Os cachorros brincavam ao redor dos dois e latiam com a chegada do carro de Guillermo. Ainda faltavam alguns minutos para que o museu abrisse e algumas pessoas já se aproximavam. Guillermo entrou para abrir o museu, Zulema foi prender os cachorros e Cacho abriu o portão principal para que o grupo entrasse. Eu me afastei um pouco, para observar a abordagem sem interferir. Cacho deu as boas-vindas ao grupo de 5 jovens mexicanos e os explicou as possibilidades do passeio. Contou um pouco da história do *Castillo* e mostrou a paisagem que se compunha ao redor. Depois de uma breve conversação, o grupo se dirigiu à portaria do museu, agradecidos pela simpática abordagem. Foram os primeiros visitantes do domingo e, depois de percorrer o museu calmamente, voltaram a procurar Cacho para tirar dúvidas. Zulema me contou que, aos finais de semana, Cacho prefere ficar no portão externo e que Pedro fica sempre na bilheteria, com seu boné de ferroviário.

Durante os domingos o museu recebe muitos visitantes e esse, como não teria nenhum evento em especial, teve seu funcionamento normal. O domingo foi movimentado e pude conversar com muitas pessoas. O principal encontro foi com Andrés Marcelo Bustos, um jovem marinheiro, que participou do Teatro Documental com a obra *Con tormenta se duerme mejor*⁴⁵. Estava com seu filho pequeno passeando no museu e contou que sempre o visita com sua família quando está em terra. Aproveitando a sorte de sua presença, nos sentamos para uma conversa.

Bustos contou que sua aproximação com o museu começou por intermédio de seu avô ex-ferroviário. Numa certa ocasião quebrou o braço trabalhando e ficou durante três meses de licença e para aproveitar o tempo, acompanhava seu avô ao museu. Começou a se envolver com o Teatro Documental, convidado por Natalia Martirena. Na ocasião de sua participação no Teatro, em 2010, trabalhava nas embarcações de pesca e seu relato se inspirava nas noites de tempestade, quando não se podia pescar e todos conseguiam descansar por mais horas, apesar da movimentação do barco. Sua obra envolvia elementos como o gesso do seu braço, radiografias e as histórias que viveu em alto mar. O processo de construção da obra teatral, para ele, foi a experiência mais interessante. A princípio era tudo conversa, o grupo ia ouvindo as histórias e perguntando coisas sobre o trabalho, os hábitos, os costumes, os gestos,

⁴⁵ Disponível em: <https://museotaller.blogspot.com/2010/07/con-tormenta-se-duerme-mejor.html>. Acesso: 2 de junho de 2018.

as gírias, etc. Além disso, Bustos relatou o processo de trabalho com a equipe do museu, que o dava todo o suporte necessário, tornando a experiência encantadora.

4.21 A despedida

O último dia de visita ao museu foi em uma segunda-feira, dia 26 de março de 2018. A manhã foi pequena para coletar as últimas imagens e me despedir de todos. Durante a tarde fiz uma visita ao Departamento de Humanidades da Universidad del Sur, acompanhada de uma ex-trabalhadora do *Museo del Puerto*, atualmente coordenadora do curso de história e arqueologia, Alejandra Pupio. Visitamos o campus e a *Escuelita*, sítio arqueológico relacionado à Ditadura, onde foram encontrados vestígios de um cativeiro militar. Mais tarde, visitamos um Frigorífero gerido por operários em uma zona pobre do porto. À noite, Guillermo, Anália e Julieta Oder me acompanharam até a rodoviária e, ao chegar lá, estavam Zulema e Sabrina para a despedida! Que surpresa! Uma despedida afetuosa e emocionante, uma alegria perceber que se construíram laços.



Figura 28: Despedida com trabalhadores do *Ferrowhite*. Acervo pessoal.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa começou pelo meio, partindo de uma sedutora incerteza formulada pelo *Ferrowhite – museo taller* sobre o que é a comunidade e o que é o próprio museu. Tal incerteza foi seguida até gerar uma nova inquietação, dessa vez própria, sobre o que é a mediação na realidade de uma instituição que desafia sua prática museológica. Essas inquietações, postas em uma realidade viva, observadas sob a luz da experiência cotidiana do *museo taller*, demonstraram que existem idiossincrasias irreconciliáveis e, ao mesmo tempo, trajetos, rotas e atalhos que convidam a dialogar e convergir.

O desenvolvimento da Nova Museologia foi o ponto de partida para discussão das possibilidades do fazer museológico vinculado às comunidades e para desvendar sua complexidade. Os museus enfrentaram e seguem enfrentando o desafio de colocar-se em um processo de democratização e ressignificação, em negociação com seus públicos e agentes, entendendo que o patrimônio cultural é produto de uma disputa material e simbólica entre classes, etnias e grupos. A principal contribuição da Nova Museologia foi dar luz à função social dos museus, enfrentando a realidade em sua totalidade de problemas. Isso significou uma compreensão do museu como espaço de ação, de transformação social, atento à construção simbólica do patrimônio cultural e a serviço das pessoas.

Nesse sentido, surgiram os museus comunitários como “expressão de uma comunidade humana, a qual se caracteriza pelo compartilhamento de um território, de uma cultura viva, de modos de vida e atividades comuns” (VARINE, 2013, p.189). Sua existência permitiu a liberdade de grupos minoritários de atuarem sobre sua memória e seu patrimônio, representando o desejo de uma comunidade. A possibilidade do museu comunitário como espaço de resistência frente às tendências de globalização cultural, nos levou a imaginar o que é a comunidade e como ela se constitui.

No âmbito dos museus, a palavra comunidade se reproduz com muita facilidade, podendo referir-se a uma infinidade de sentidos. O sentido mais complexo refere-se à ideia de uma organização social inspirada em modelos familiares, vinculada a um território, à hábitos e comportamentos partilhados, conformando uma unidade. Desafiando esse entendimento, autores como Delgado (2007) e Nancy (2016) vão negar a existência de uma comunidade perdida ou mesmo afirmar que ela nunca existiu. Esse último apresenta a comunidade como

inclinação de um indivíduo a outro, que se dá em uma rede de entrelaçamento e partilha. No entanto, para que haja partilha, o indivíduo precisa desaparecer e existir fora de si, sendo ela mesma, a comunidade, finita.

A comunidade para Nancy (2016) tem sentido performativo, isto é, por sua finitude, tem de se refazer todo o tempo. Isso se reflete no âmbito do museu comunitário como um desafio, o de estabelecer-se no cenário museológico com sua estruturação formal afirmativa e, ao mesmo tempo, abrir espaço para que a comunidade aconteça. Por um lado, porque instaura um “novo sistema de práticas e lutas” em busca do “comum” (LAVAL & DARDOT, 2015, p.271) e, por outro, porque o que é comum é posto para trabalhar em comum (PELBART, 2003, p.29), revelando suas contradições. Isso quer dizer que o museu comunitário atua estrategicamente, elaborando sistemas teóricos para sua legitimação, e taticamente, com “gestos hábeis dos fracos na ordem estabelecida pelo forte” (CERTEAU, 2014, p.98).

A museologia crítica, em decorrência da Nova Museologia, ultrapassa as limitações do conceito de museu comunitário e nos permite uma leitura mais abrangente das controvérsias relacionadas à sua prática. Nesse sentido, as operações realizadas no *Ferrowhite* se alimentam do desenvolvimento institucional do museu comunitário, mas melhor se alinham à prática crítica, mesmo em profundo envolvimento com a comunidade local. A consciência sobre o estado performativo da comunidade com a qual se relaciona reivindica um estado performativo do museu. O *Ferrowhite* questiona a verdade sob a qual se instaura e sua própria atualidade. Ao observar os movimentos que constituem a comunidade, foi possível perceber que não podemos negar sua heterogeneidade ou seu permanente refazer.

O *Ferrowhite* está em permanente mudança em seu universo interior, em um vir a ser através do encontro com o outro. Não é uma imitação ou uma correspondência das relações: é o inusitado. O devir *museo taller* é uma multiplicidade de acontecimentos que nunca cessam, que escapam das determinações de poder, que criam intensidades, modos de resistir e atuar na realidade, em linhas de fuga que não cansam de avançar seus limites.

Nesse sentido, foram elencados conceitos teóricos que pudessem aproximar um sentido de mediação cultural ao cotidiano do *museo taller*, suas práticas e reflexões institucionais. A mediação foi percebida como um processo, com a qual atuam sujeitos e organizações, em âmbito institucional ou extrainstitucional, em ações individuais ou coletivas. Manifestada

através de práticas diversas, delineada por concepções e forças políticas de seu espaço, produzindo movimentos ou transformações nos elementos da rede de relações em questão ou em sua própria prática. O duplo estado da mediação, a possibilidade de produzir, em sua ambiguidade, árvore/rizoma, de atuar na forma instrutiva e desconstruída, sua capacidade transformadora, se dá como força política em seu espaço de atuação. A mediação crítica alimenta processos de resistência.

Os relatos, nesse sentido tiveram a intenção de expor as redes de relações, bricolagens, operações heterogêneas, multiplicidades e seus fluxos, poéticas e o reemprego das estruturas institucionais, bem como os caminhos percorridos pela pesquisa, que aproveitaram circunstâncias e ocasiões. Tais redes, compostas por mediadores e seus esforços, podem ser vistas a olho nu, modificando a realidade, compondo linhas de força que alcançam lugares distintos.

Quando Silvia observa as crianças ensinando seus pais operações da oficina, há uma professora de artes abrindo espaço para que as crianças cumpram distintos papéis. Crianças utilizando-se de um saber, de um aprendizado, que promove uma igualdade de inteligências, uma insubordinação à sua condição de aprendiz. O mesmo pôde ser observado em uma relação de confiança disruptiva, tênue e esperançosa, que algumas mães do *Taller Prende* estabeleceram com a instituição. Confiança que levou à produção de novos desejos, como o de uma viagem de fim de ano, ou do enfrentamento da delicada situação de um assalto, capazes de ampliar as conexões e transformar a natureza dos resultados. Por um lado, conquistando uma viagem para as crianças e, por outro, equalizando a compreensão do que representa um furto nessa realidade para crianças e para o museu. Os banheiros, por outro lado, convidam as crianças a transitarem pelo museu, criando atalhos e fluxos mais livres e autônomos em relação à oficina. Ou ainda, quando o *Prende* assume novas interações com sujeitos, gerações, formas de pensar, viver e trabalhar, transformando-se, ele mesmo, em uma intensidade entre comunidade e museu.

A *Rambla de Arrieta* é preenchida de amigos e parceiros, de vínculos fortes, que se reúnem para comer; o *choripán* recebe esforços coletivos para seu preparo, os amigos do museu que assumem o espaço como próprio e o demarcam, através de seus movimentos e trânsitos. O lugar instituído pelo museu, legitimado, é apropriado pelos modos de receber e dialogar desses amigos presentes, que cantam boleros antigos, que convocam a atenção de todos para

uma apresentação musical, que lançam um olhar sobre a paisagem e fazem surgir, da ocasião, memórias e histórias.

O *Ferrowhite*, instituição que se demarca no espaço e no tempo, atua com a dissidência. Diminuiu um dia de funcionamento, recusando-se aceitar que seus profissionais trabalhassem sem receber o devido de horas extras nos finais de semana, enfrentando os cortes do município. Suas produções, programas e intervenções envolvem muitas mãos, em um ambiente de escuta e aproximação, diálogo e resiliência como quando seus trabalhadores, mesmo em discordância, encontram formas de atuar e refletir sobre seu fazer. Da mesma forma, há espaço para opiniões, ideias e considerações de quem está de fora, como pesquisadores, antigos funcionários, visitantes e moradores de Ingeniero White.

A natureza das conversações se transforma quando um mate circula na portaria, em uma reunião ou ao redor de uma fogueira; quando Zulema encontra um visitante perdido no pátio e indica os caminhos; quando Cacho está no portão esperando os visitantes chegarem, quando Pedro Marto forja seu personagem ferroviário na bilheteria; quando trabalhadores do porto narram suas histórias pessoais, ficcionalizam, rememoram, recontam infinitas vezes suas anedotas; quando Analía recebe um grupo de crianças interessadas em conhecer o *Castillo*; quando novos obreiros são construídos por Guillermo para ilustrar e simbolizar novas formas de pensar os conteúdos do museu; quando Ana Miravalles atua em seu caleidoscópio de acervos e entrevistas; quando Pedro Marto convida o grupo para o baile; quando o museu está no baile; quando Pedro inverte sua relação com a instituição, levando-a para seu universo pessoal; quando uma moradora cria um roteiro autônomo para o centro histórico de Ingeniero White; entre outras muitas situações.

Por fim, a própria pesquisa se infiltrou nas múltiplas entradas do museu, ao experienciar e participar do corpo-a-corpo de seu refazer cotidiano. No entanto, o que se apresenta ainda é um mínimo esforço de dar visibilidade à multiplicidade do *Ferrowhite – museo taller*, mostrando-se apenas como uma oportunidade para novas infiltrações e observações dessa realidade. A capacidade do *museo taller* de ser múltiplo denuncia suas próprias arborescências, mantendo-se como substantivo, vivo em suas significações, e, sua comunidade, como verbo.

REFERÊNCIAS

- BARROS, José Márcio. **Mediação, Formação, Educação**: duas aproximações e algumas proposições. Revista Observatório Itaú Cultural: OIC. Nº 15 (dez. 2013/maio 2014). Pág. 10-16. São Paulo: Itaú Cultural, 2013.
- BERNARDI, Analía. **El museo como entre**. Bahía Blanca, 5 de maio de 2016. Disponível em: <http://museotaller.blogspot.com.br/search?q=muquifu>. Acesso em: 5 de maio de 2017.
- BERNARDI, Analía. **Escribir juntos**: El castillo de la energía y la producción compartida en *Ferrowhite*. María Andrea NEGRETE (ed.) Prácticas de investigación en marcos institucionales alternativos. Bahía Blanca: Hemisferio Derecho, 2013.
- BERNARDI, Analía. **Museo, comunidade, quilombo**. Museo Taller. Bahía Blanca, 5 de maio de 2016. Disponível em: < <http://museotaller.blogspot.com.br/2016/05/museo-comunidad-y-quilombo.html> >. Acesso em: 20 de janeiro de 2018.
- CANCLINI, Nestór Garcia. **Consumidores e Cidadãos** – conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- CANCLINI, Néstor García. **Leitores, espectadores e internautas**. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANCLINI, Nestór Garcia. **Culturas híbridas** – estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2015.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. CAPÍTULO 1 - VAGUES – A ANTOLOGIA DA NOVA MUSEOLOGIA. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 20, junho de 2009. Disponível em: <[http, p://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/374](http://p://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/374)>. Acesso em: 28 de outubro de 2017.
- CARVALHO, Ana. Diversidade Cultural: da Periferia para o Coração dos Museus. **Boletim Série III** nº5. ICOM-Portugal, 2016.
- CERTEAU, Michel De. **A Invenção do Cotidiano** - Arte de Fazer. Petrópolis: Vozes, 2014.
- CHAGAS, Mário Souza. Museus, memórias e movimentos sociais. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], n. 41, fevereiro de 2011. Disponível em: <[http, p://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654](http://p://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/2654)>. Acesso em: 29 de outubro de 2017.
- CLIFFORD, James. Museus como zonas de contato. **Periódico Permanente**. Nº 6 / fev 2016. P 1-37. Tradução Alexandre Barbosa de Souza e Valquíria Prates.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. Tradução Fernando Santos. Martins Fontes. São Paulo, p. 2005.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Cristian. Propriedade, apropriação social e instituição do comum. Tradução de Naira Pinheiro dos Santos. In: **Tempo Social**: revista de sociologia da USP, v. 27, n. 1. P. 261-273.

DE CARLI, Georgina. Vigencia de La Nueva Museología en América Latina: Conceptos e Modelos. **Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional. Costa Rica**, 2003.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** - Capitalismo e Esquizofrenia, vol 1. Rio de Janeiro: Editora 34. Rio de Janeiro, 2000

DELGADO, Manoel. **Lo común y lo colectivo**. Universitat de Barcelona. 2007. Disponível em: <<http://mediacionmedialabprado.blogspot.com.br/2008/02/manuel-delgado-lo-comn-y-lo-colectivo.html>>. Acesso em: 14 de maio de 2018.

DOSSE, François. O espaço habitado segundo Michel de Certeau. Tradução: Giovanni Ferreira Pitillo. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 85-96, jul.-dez. 2013.

DESVALLÉES, André, MAIRESSE, François. **Conceitos-Chave de Museologia**. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Armand Colin e Conselho Internacional de Museus (ICOM), 2016.

FERROWHITE – Museo Taller. [2016] Disponível em: <<http://ferrowwhite.bahiablanca.gov.ar/>> Acesso em: 31 de maio de 2016.

FERROWHITE, Museo Taller. Muestra. [2018]. Disponível em: <<http://ferrowwhite.bahiablanca.gov.ar/museo.htm#muestra>>. Acesso em 14 de janeiro de 2018.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 51ª ed. Rio de Janeiro: Editora Paz & Terra, 2015.

FOUCAULT, Michel. **O que é o iluminismo?** Dits et Écrits. Paris: Gallimard, 1994, Vol. IV, pp. 679-688. Traduzido por Wanderson Flor do Nascimento. Disponível em: <<http://www.revistaartereal.com.br/wp-content/uploads/2014/02/O-QUE-%C3%89-ILUMINISMO-Foucault.pdf>>

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HONORATO, Cayo. **Mediação Extrainstitucional**. Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade de Brasília. Brasília, Museologia & Interdisciplinaridade Vol.III, nº6, março/abril de 2015. P: 205-220.

HONORATO, Cayo. **Usos, sentidos e incidências da mediação / questões de vocabulário**. In: Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – Anpap, 4, 2012, Rio de Janeiro, RJ. Anais (on-line). Disponível: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio5/cayo_honorato.pdf. Acesso em 28 de julho de 2018.

JUNIOR, José do Nascimento. *et al.* (Orgs). Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: **Ibram/MinC;Programa Ibermuseos**, 2012. v.1 ; p.235.

LAFORTUNE, Jean-Marie. Da mediação à *mediação*: o jogo duplo do poder cultural em animação. **Periódico Permanente**. Nº 6 / fev 2016. P 1-15. Tradução Diego de Kerchove.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o Social** – uma introdução à teoria do Ator-Rede. São Paulo: Edusc, 2012.

LIMA, Glauber G.F. Museus, desenvolvimento e emancipação: o paradoxo do discurso emancipatório e desenvolvimentista na (Nova) Museologia. In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – Unirio/Mast. Vo.7, nº2. Rio de Janeiro: Unirio/Mast, 2014. P: 85-106.

LORENTE, Jesús-Pedro; ALMAZÁN, David. Orgs. **Museología crítica y arte contemporáneo**. Espanha: Prensas Universitárias de Zaragoza, 2003.

LORENTE, Jesús-Pedro. **Nuevas tendencias en la teoría museológica**: a vueltas com la Museología crítica. Janeiro de 2006. Disponível em: <<http://www.researchgate.net/publication/28136549>>. Acesso em: 31 de dezembro de 2017.

LORENTE, Jesús-Pedro. Estratégias museográficas actuales relacionadas com la museologia crítica. **Camplutum**, 2015, Vol. 26. (2), p. 111-120.

MATECÓN, Ana Rosas. *¿Que és ele público?* In: **Público de museu de arte na Europa**. Revista Poiésis, n 14, p. 175-215, Dez. de 2009.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Desafios políticos da diversidade. In: **Observatório Itaú Cultural** – OIC. São Paulo, Itaú Cultural, n.8, abr/jul.2009, p.153-159.

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972. Chile. ICOM.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social**. Teoria, método e criatividade. 18 ed. Petrópolis: Ed. Vozes, 2001.

MIRANDA, Danilo Santos de. Apresentação. In: WU, Chin-Tao. **Privatização da Cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80**. São Paulo: Boitempo, 2006. p.12-23.

MIRAVALLÉS, Ana; HERRO, Héctor. **Museo Taller**. Bahía Blanca: 9 de dezembro de 2017 Disponível em: <http://museotaller.blogspot.com.br/2017/12/rompecabezas-caleidoscopio-o-strudel_9.html> Acesso em: 20 de janeiro de 2018.

MONTERO, Javier R. Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red. **Revistas Museos**, n. 31. Santiago, p. DIBAM, 2012a, pp. 76-87.

MONTERO, Javier R. Los museos como espacios de mediación: políticas culturales, estructuras y condiciones para la colaboración sostenible en contextos. **LABmediación del CA Tarragona**. Tarragona: 2012b, p. 43-49.

MORALES, T., Camarena, C. Manual para creación y desarrollo de museos comunitarios. **Fundación Interamericana de Cultura y Desarrollo (ICDF)**. Bolivia, p. Artes Gráficas Sagitario Srl, 2009.

MOUTINHO, Mário (Org.). **SInPeM - I Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo**. Tradução de Marcelo M. Araújo e M.^a Cristina ° Bruno, 2013.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. 1^aed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NEGRI, Antonio. Dispositivo metrópole: A multidão e a metrópole. Revista Lugar Comum. [on-line]. Edição n°25-26. **Lugar Comum** – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. UFRJ, 2008.

PADRÓ, Carla. La museologia crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: **Museología crítica y Arte Contemporaneo**. Org. LORENTE, P.J; ALMAZÁN, D. Espanha: Ed. Prensas Universitarias Zaragoza, 2003. p. 51-70.

PELBART, Peter Pál. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2003.

PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: Documentos Fundamentais – Organização e Apresentação. **Cadernos de Sociomuseologia/** n° 15, Págs.95-104; ULHT, 1999; Lisboa, Portugal. Tradução, p. Marcelo M. Araújo e Maria Cristina Bruno.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante: Cinco lições sobre a emancipação intelectual**. Tradução Lilian do Vale. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. 2^a ed. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2009.

RENA, Alemar. O comum, a comunidade e a comunicação: entre Jean-Luc Nancy, Michael Hardt e Antonio Negri. **Lugar Comum** n.º 45 – 2015.2 221-230. Disponível em:<[http, p.//uninomade.net/lugarcomum/45/.](http://uninomade.net/lugarcomum/45/)> Acesso em: 5 de novembro de 2017.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.) **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. p. 123-140.

RUBIM, A.; CALABRE, L. Políticas e diversidade Cultural no Brasil. In: **Observatório Itaú Cultural – OIC**. São Paulo: Itaú Cultural, n.8, abr/jul.2009, p. 37-42.

SANTOS, Maria Célia T.M. **Encontros Museológicos** – reflexões sobre a museologia, a educação e o museu. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. **Novos estudos** – CEBRAP, n.79 São Paulo. Nov. 2007.

SENNET, Richard. O artífice. Tradução Clóvis Marques. 5ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SCHEINER, T. C. M; SOARES, B. C. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios comuns: um ensaio sobre a casa. In: **X Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação**. João Pessoa: Ed. Ideia, 2009.

SHELTON, Antony. Critical Museology – a manifesto. In: **MuseumWorlds: Advances in Research** Vol 1, Issue 1, 2013. Berghahn Books. P.7-23.

TAVARES, Pompea. Viaje a Bahía Blanca y Ferrowhite [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <nicolastestoni@gmail.com> em 12 de mar. 2018

TESTONI, Nicolás. Viaje a Bahía Blanca y Ferrowhite [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <pompeaa@gmail.com> em 11 de mar. 2018

TESTONI, Nicolás. **Conferência para o Laboratório TyPA**. Buenos Aires, Fundación TyPA – Teoría y Práctica de las Artes, 2016. (Comunicação oral).

TOLENTINO, Atila Bezerra. Museologia social: apontamentos históricos e conceituais. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 52, p. 21-44, 2016.

UNESCO-ICOM. **Mesa Redonda de Santiago do Chile**, 1972.

UNESCO. Convenção para a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural. **Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura**, Paris. 1972.

UNESCO. Orientações para a aplicação da Convenção do Patrimônio Mundial. 2005. **Textos fundamentais da Convenção do Patrimônio Mundial de 1972**. Disponível em:<<http://whc.unesco.org/uploads/activities/documents/activity-562-1.pdf>>. Acesso em: 27 de outubro de 2017.

VARINE, Hugues de. **O Tempo Social**: o desenvolvimento comunitário é do interesse de todos. Rio de Janeiro: Eça Editora, 1987.

VARINE, Hugues de. “Em torno da Mesa-Redonda de Santiago”. In: JUNIOR, José do Nascimento. *et al.* (Orgs). **Mesa Redonda sobre a importância e o desenvolvimento dos museus no mundo contemporâneo**. p.143-144. Brasília, 1ªEd. IBRAM, IBERMUSEOS. 2012.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro** – O patrimônio a serviço do desenvolvimento local. 2ªed. Porto Alegre, Ed. Medianiz LTDA, 2013.

WARNER, Michel. **Publics and counterpublics**. Nova York: Zone Books, 2005.

YÚDICE, George. **A conveniência da cultura**: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

APÊNDICE A - Agenda da viagem

| Março de 2018 | | | | | | |
|--|--|-----------------------------------|--|--|--|---------------------------------|
| Domingo | Segunda | Terça | Quarta | Quinta | Sexta | Sábado |
| | | | 14 BH – BsAs BsAs – Bahía | 15 Bahía Blanca Analía/Guille | 16 Ferrowhite Prende Choripán | 17 Bella Vista Teatro_Uni |
| 18 Ferrowhite <i>Isla Invisible</i> Milonga | 19 Ferrowhite Visita Taller Jantar Zulema | 20 Ferrowhite Passeio White | 21 Ferrowhite Nicolás Pedro Marto | 22 Ferrowhite Nicolás Doação Acervo | 23 OficinaATM Jantar Nicolás | 24 Parque |
| 25 Ferrowhite Público Cacho | 26 Ferrowhite Despedida Bahía – BsAs | 27 BsAs – BH | | | | |

Hospedagem na casa de Analía Bernardi e Guillermo Beluzo

Hospedagem no Ferrowhite – Casa dos Guardas Ambientais

Hospedagem no Alojamento da Universidade del Sur

Noite em viagem

APÊNCIDE B - Diário de viagem

14 de Março de 2018, quarta-feira.

CARRO > AVIÃO > ÔNIBUS > O TREM CHINO

20:45 *Estación Ferroviária Constitución* → 9:00 *Estación Ferroviária Bahía Blanca*

15 de Março de 2018, quinta-feira.

Aclimatando à Bahia Blanca, passeio pela cidade.

Visita ao *Museu de Arte Contemporânea* de Bahía Blanca

16 de Março de 2018, sexta-feira.

Primeiro dia no *Ferrowhite*

- Reunião com as mães do *Taller Prende* mediada por Malena e Silvia / Entrevista com algumas mães e filhas.
- Confreternização na *Rambla de Arrieta* com *Choripán* assados na churrasqueira. Foram convidados os amigos da Associação, a equipe do *Museo del Puerto*, todos os trabalhadores e colaboradores do Museu, as mães do Taller e um grupo de visitantes de trabalhadores de museus ferroviários de outras regiões.

17 de Março de 2018, sábado.

Ferrowhite fechado.

- Visita ao *Galpón Bella Vista* / Entrevista com Reynaldo Merlino
- Passeio por Bahia Blanca.
- Espetáculo *Pseudólo*, do Teatro Estable, da Universidade del Sur, a convite de Analía. Conheci Débora Silezi, que nos ofereceu uma visita guiada pela arquitetura de Ingeniero White.

18 de Março de 2018, domingo

Segundo dia no *Ferrowhite*.

- Observação do funcionamento do *Ferrowhite* / Portaria, visitantes, visitação.
- Evento: *Isla Invisible*: acompanhamento das atividades do evento e anotações sobre o fluxo e debates.
- Noite: *Baile de los Jubilados* com Pedro Marto, Analía e Guillermo.

19 de Março de 2018, segunda-feira

Terceiro dia no *Ferrowhite*.

- Acompanhamento de visita escolar agendada e atividade no *Taller Prende*.
- Reunião de trabalho para discutir mudança na exposição.
- Noite: Jantar na casa da Zulema

20 de Março de 2018, terça-feira

Quarto dia no *Ferrowhite*.

- Reunião com trabalhadores do museu
- Observação do museu
- Reunião com convidados externos sobre evento de lançamento do livro Uni-Sur
- Passeio por Ingeniero White para conhecer sua história e arquitetura com Débora Silezi.

21 de Março de 2018, quarta-feira

Quinto dia no *Ferrowhite*.

Reunião com trabalhadores do museu

- Visita à Casa del Espía com Rodolfo Dias
- Entrevista com Nicolás Testoni
- Almoço e entrevista com Pedro Marto na Casa dos Guardas Ambientais
- Pedro é levado ao hospital

22 de Março de 2018, quinta-feira

Sexto dia no *Ferrowhite*.

- Segunda parte da entrevista com Nicolás Testoni
- Entrevista com Ana Miravalles
- Chá na casa da mãe da Analía, para recolher doação para o museu de uma senhora ex-moradora de Ingeniero White chamada Nidia, amiga da família.

23 de Março de 2018, sexta-feira

- Oficina de projetos colaborativos para a Associação de Trabalhadores de Museus – ATM, no Museu do Esporte, ministrada por mim para os trabalhadores de museus de toda a municipalidade.
- Jantar na casa do Nicolás Testoni e Ana Miravalles

24 de Março de 2018, sábado

- Passeio pelo parque próximo à Universidade
- Empanadas na casa da Julieta Odes, educadora no *Ferrowhite*.

25 de Março de 2018, domingo

Sétimo Dia *Ferrowhite*

- Observação do público espontâneo
- Entrevistas com Cacho, Ex-Ferrovários e Andres Bustos
- Espetáculo *Febrero*, com a *Cia. de Teatro Pez Dorado*, a convite de Nicolás e Analía.

26 de Março de 2018, segunda-feira

Oitavo Dia *Ferrowhite*

- Reunião de trabalhadores – discussão sobre o projeto educativo de 2018
- Entrevista Analía

Tarde: Encontro com Alejandra Pupio, visita à Universidade del Sur, entrevista na rádio Universitária, visita à uma Villa no Porto.

Noite: Despedida – amigos do museu me fazem uma surpresa na Rodoviária.

23:00 Bahía Blanca > 8:00 Buenos Aires

27 de Março de 2018, terça-feira

BUENOS AIRES > BRASIL

APÊNDICE C - Entrevistas realizadas no *Ferrowhite* – museo taller

TALLER PRENDE: 01. Daiana (mãe) e Grécia (filha); 02. Lorena (mãe); 03. Gaudila (mãe); 04. Jaquelina (mãe); 05. Martina (filha)

ASSOCIAÇÃO DE AMIGOS: 6. Angelica - Presidenta da *Asociación de Amigos del Castillo*

TRABALHADORES DO FERROWHITE: 7. Reynaldo Juan Merlino - Ex-diretor do *Museo Ferrowhite*; 8. Nicolás Testoni - Diretor do *Museo Ferrowhite*; 9. Ana Miravalles - Historiadora (Arquivo); 10. Analía Bernardi – Historiadora (Área Educativa)

TRABALHADORES VOLUNTÁRIOS: 11. Pedro Marto - Trabalhador do porto; 12. Florentino Alejandro Mazoni (Cacho) - Trabalhador do porto

VISITANTES: 13. Miguel Baron e esposa - Ex-ferroviário; 14. Andrés Marcelo Bustos (participou do Teatro Documental) – Marinheiro e trabalhador das Dragas

APÊNDICE D - Lista de pessoas com as quais tive contato

- 1) Analía Bernardi – historiadora e responsável pela área educativa do *Ferrowhite*
 - 2) Guillermo Beluzo – artista e artesão responsável pela Oficina do *Ferrowhite*
 - 3) Nicolás Testoni – diretor do *Ferrowhite*
 - 4) Ana Miravalles – historiadora responsável pelo Arquivo do *Ferrowhite*
 - 5) Carlitos – Designer do *Ferrowhite*
 - 6) Pol Ov – Arquiteto do *Ferrowhite*
 - 7) Agustín - Artista plástico colabora com os projetos de artes no museu
 - 8) Julieta Oder – historiadora e mediadora do *Ferrowhite*
 - 9) Malena - professora de arte colabora no *Taller Prende*
 - 10) Silvia - professora de arte colabora no *Taller Prende*
 - 11) Camila Fernandez – assistente do *Taller Prende*
 - 12) Daiana, Grecia, Lorena, Gaudila, Jaquelina, Martina, mães e filhas dos participantes do *Taller Prende*
 - 13) Angelica – Presidente da *Asociación de Amigos do Castillo*
 - 14) Analía Suanez – Tesoureira da Associação
 - 15) Zulema – caseira do *Castillo* e voluntária do *Ferrowhite*
 - 16) Sabrina – filha da Zulema e voluntária do *Ferrowhite*
 - 17) Pedro Marto – ex-trabalhador do porto e voluntario do *Ferrowhite*
 - 18) Florentino Mazoni (Cacho) - ex-trabalhador do porto e voluntario do *Ferrowhite*
 - 19) Roberto Orzali (Chapa) – ex-marinheiro e voluntário do *Ferrowhite*
 - 20) Estela – cantora, vizinha e amiga do museu
 - 21) Marita – mãe da Analía e amiga do museu
 - 22) Alcira – avó da Analía
 - 23) Nidia – ex-moradora de Ingeniero White e doadora de uma peça para o *Ferrowhite*
 - 24) Emilce Heredia Chaz – ex-trabalhadora do *Ferrowhite*, docente da *Universidad del Sur* e parceira do museu
 - 25) Débora Silenzi – turismóloga, pesquisadora e moradora de Ingeniero White
 - 26) Julieta Rausch – educadora do *Museo del Puerto*
 - 27) Rodolfo Dias – gestor da Casa del Espía
 - 28) Reynaldo Merlino – ex-diretor do *Ferrowhite* e *Museo del Puerto*.
 - 29) Gustavo Monacci – historiador e colecionador, antigo colaborador do *Museo del Puerto* e *Ferrowhite*.
 - 30) Marina Fuentes – Coordenadora de Museus do Instituto Cultural de Bahía Blanca
 - 31) Cristian Diaz – Gestor do Museu de Arte Contemporânea de Bahía Blanca
 - 32) Massi Diaz – Artista plástico, trabalhador do Museu de Arte Contemporânea de Bahía Blanca e colaborador do projeto *Isla Invisible*.
 - 33) Elamar Nora – visitante
 - 34) Estevan – ex-trabalhador do *Ferrowhite* e visitante
 - 35) Sr. e Sra. Baron – ex-ferroviário e esposa, visitantes.
 - 36) Andrés Marcelo Bustos – trabalhador do porto e visitante.
- Alejandra Pupio – ex-trabalhadora do *Museo del Puerto* e professora de arqueologia da Universidade del Sur.