

# Museologia Social e o Potencial Contracolonial dos Museus

## *SOCIAL MUSEOLOGY AND THE COUNTERCOLONIAL POTENTIAL OF MUSEUMS*

Marina Mafra<sup>1</sup>

Nathália Lardosa<sup>2</sup>

Sarah Braga<sup>3</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa a Museologia Social como prática contracolonial, entendendo-a não somente como campo museológico, mas como estratégia político-cultural de enfrentamento às estruturas hegemônicas historicamente sustentadas pelos museus tradicionais. A partir da construção da ciência moderna, evidencia-se como paradigmas eurocêtricos moldaram práticas institucionais e a produção do conhecimento e sua influência na criação dos museus. Ao questionar a neutralidade e a normatividade institucional, a Museologia Social propõe modos alternativos de relação com memória, patrimônio e território, evidenciando o poder das narrativas silenciadas. Exemplos concretos dessas práticas podem ser observados no Museu Vivo do São Bento, no Museu de Favela (MUF), e no Museu das Remoções, que materializam a participação comunitária, a pluralidade de narrativas e a construção coletiva de significados. A Museologia Social transforma os museus em arenas de disputa simbólica e ação política, e reafirma seu potencial como instrumento de justiça social e como espaço para a construção de memórias decoloniais, comprometidas com a diversidade cultural e a equidade social.

**Palavras-chave:** Museologia social. Contracolonialidade. Memória. Comunidade. Participação.

**Abstract:** This article analyzes social museology as a counter-colonial practice, understanding it not only as a museological field, but also a political-cultural strategy for confronting the hegemonic structures historically sustained by traditional museums. The development of modern science clearly shows how Eurocentric paradigms shaped institutional practices, the production of knowledge, and their influence on the creation of museums. By challenging institutional neutrality and its established norms, social museology proposes alternative ways of relating to memory, heritage, and territory, highlighting the power of silenced narratives. These practices are concretely demonstrated by institutions like the São Bento Living Museum (Museu Vivo de São Bento), the Favela Museum (MUF, Museu da Favela), and the Museum of Removals (Museu das Remoções), which embody community participation, a plurality of narratives, and the collective development of meaning. Social museology transforms museums into arenas of

<sup>1</sup> E-mail: [marinamafra.ga@gmail.com](mailto:marinamafra.ga@gmail.com)

<sup>2</sup> E-mail: [nathaliaiardosa@gmail.com](mailto:nathaliaiardosa@gmail.com)

<sup>3</sup> E-mail: [bragashs@gmail.com](mailto:bragashs@gmail.com)

symbolic dispute and political engagement, reaffirming their potential as instruments of social justice and as venues for the construction of decolonial memories, dedicated to cultural diversity and social equity.

**Keywords:** *Social museology. Countercoloniality. Memory. Community. Participation*

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho foi produzido por três mulheres a partir de suas vivências na Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ) e de uma leitura crítica da realidade, construída em diálogo com os museus que a compõem. Essa aproximação permite que a reflexão não se limite à teoria, mas se enraíze nas práticas concretas que moldam museus socialmente engajados e politicamente comprometidos.

A Rede, que será detalhada na seção quatro deste artigo, é formada por museus que se afirmam, em sua teoria e prática, como antirracistas, contracoloniais e comprometidos com a preservação das memórias e culturas existentes em áreas de exclusão social, além de engajados na luta pelos direitos humanos – valores que constituem o núcleo de suas existências e orientam suas ações cotidianas. Na Museologia, essas práticas e teorias são encontradas na Museologia Social, corrente que surge a partir da segunda metade do século XX como forma de contestação ao *status quo* da Museologia até então em voga.

O relacionamento com esses museus expande os limites do museu normativo tradicional, e permite a construção de trabalhos como este artigo. Aqui, buscamos apresentar três museus sociais integrantes da Rede – Museu Vivo do São Bento (MVSb), Museu de Favela (MUF) e o Museu das Remoções – refletindo sobre suas construções contra-hegemônicas, possíveis graças aos compromissos sociais que assumem. Ressalta-se que os três museus foram escolhidos em função da proximidade de cada uma das autoras com eles, seja como profissionais, seja como voluntárias, o que confere à análise um olhar de imersão e experiência direta.

Além disso, ao concentrar o estudo na história e, na prática desses museus, investigamos temas, dinâmicas e potências que, embora observados de forma específica, manifestam-se de maneira semelhante em outros grupos atualmente integrados à Remus-RJ. Essa delimitação permite compreender, por meio de exemplos concretos, como a Rede atua ao fortalecer redes de saberes, promover apoio mútuo e valorizar práticas socialmente engajadas e contra-hegemônicas.

Dessa forma, o texto foi estruturado em seis partes, que conduzem o leitor da contextualização inicial à análise detalhada e às conclusões. A primeira apresenta esta introdução, situando o objeto e os objetivos do estudo; a segunda aborda a construção da ciência moderna a partir de uma leitura contracolonial; a terceira discute a museologia social como ferramenta para a construção de museus contra-hegemônicos; a quarta examina a formação da Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro, detalhando seu funcionamento e algumas de suas ações; a quinta explora os três museus escolhidos e suas práticas, ilustrando a existência de museus contracoloniais; e, finalmente, a sexta oferece as considerações finais do artigo.

Espera-se que, ao final da leitura, barreiras e limites museais sejam tensionados em favor de uma Museologia e de museus comprometidos com a vida. Mais do que isso, pretende-se contribuir para a construção de um mundo antirracista, contracolonial e feminista; aliado aos povos originários e à população LGBTQIAPN+; defensor da democratização do direito à memória, à cultura e ao patrimônio; e, acima de tudo, dos direitos humanos.

## 2. CIÊNCIA MODERNA COLONIZADORA COMO BASE PARA OS PRIMEIROS MUSEUS PÚBLICOS

*A descolonização, que se propõe mudar a ordem do mundo é, está visto, um programa de desordem absoluta. Mas não pode ser o resultado de uma operação mágica, de um abalo natural ou de um acordo amigável*  
Frantz Fanon, *Os condenados da terra*

A ciência moderna, tal como a conhecemos, foi formulada no século XVIII por filósofos do Iluminismo, que a conceberam como um projeto baseado na objetividade, "de uma moral universal, de uma lei e uma arte autônomas e reguladas por lógicas próprias" (Habermas, 1989, pp. 137-138 in Lander, 2005, p. 10).

No entanto, essa visão de universalidade foi construída a partir de uma experiência particular: a história europeia. Ao colocar a Europa como centro geográfico e temporal para todo o mundo, automaticamente se excluem outras formas de se existir com suas culturas e saberes. Organiza-se, pela primeira vez, uma história que se impõe como universal e que tenta abranger todas as culturas e sociedades existentes, com pontes entre o agora e o passado, criando um futuro único (Lander, 2005). Ao criar uma visão cronológica, impede-se a possibilidade de narrativas simultâneas, em que diversas sociedades e culturas, com diferentes passados e possibilidades de futuro possam existir, sem hierarquias de tempo ou saber.

Nesse momento, ocorria o colonialismo europeu, em que há uma reorganização econômica e política, mas também a "constituição colonial dos saberes, das linguagens, da memória (Mignolo, 1995) e do imaginário (Quijano, 1992)" (Lander, 2005, p. 10). Enfatizava-se, no século XVIII, também o ideal da branquitude que, além da razão, impunha padrões de beleza e certos princípios de liberdade (Vergès, 2023). Assim, evidencia-se que uma interpretação universal e completa, fundamentada na realidade europeia, revela-se excludente e preconceituosa.

Com a imposição política econômica, ocorre a disseminação do liberalismo e do direito constitucional, que se baseia na propriedade privada individual, diferente de diversas culturas coletivas existentes até então fora da Europa central. Essa política econômica indicava em si o progresso tecnológico científico, entretanto, esse é "um mundo da modernidade que se baseia na filosofia liberal dos direitos e acumulou bens e riquezas à custa do tráfico, da escravidão, da colonização e do capitalismo racial e patriarcal" (Vergès, 2023, p. 18).

As populações colonizadas viram-se forçadas a largar seus modos de saber, fazer e viver para se encaixarem ao que foi imposto, não tendo nenhuma naturalidade nesta mudança forçada. A ciência moderna, portanto, surge como um instrumento de poder que serviu aos interesses colonialistas e capitalistas, acumulando riquezas. Esse processo

(...) teve simultaneamente uma dimensão colonial/imperial de conquista e/ou submissão de outros continentes e territórios por parte das potências europeias, e uma encarnizada luta civilizatória no interior do território europeu na qual finalmente acabou-se impondo a hegemonia do projeto liberal (Lander, 2005, p. 12).

É preciso olhar de forma crítica para esse processo de construção do mundo moderno para questionar os modos de fazer, viver, estudar e musealizar que se têm hoje.

Ao trazer para o presente, é preciso questionar aquilo que se é estudado formalmente nas escolas e o que é apresentado como narrativa nos espaços museais: se o que é narrado e estudado, dialoga com as diversas realidades existentes, inclusive daquele que lê, aprende e frequenta o espaço museal. É uma geografia que passa pelo território daquele estudante, é uma memória coletiva que faz parte de qual público?

O início dos museus modernos está abarcado na criação da própria ciência moderna, e nasce como uma instituição

(...) associada à grandeza da nação, nasceu sob a sua forma atual no século XVIII - o século das revoluções (entre as quais a Revolução Haitiana, muito frequentemente esquecida), quando o tráfico escravagista atingiu um pico inigualável e banqueiros, seguradores, armadores, proprietários de escravos (mulheres e homens), capitães, negreiros e fazendeiros enriqueceram consideravelmente (Françoise, 2023, pp. 7-8).

Portanto, o museu naturalmente irá refletir essa realidade, sendo necessário um esforço consciente, contrafluxo e coletivo para que exista de outra maneira.

Os primeiros museus públicos, como o Museu Britânico, aberto em 1759 e o Museu do Louvre, aberto em 1793, e os que vieram nos séculos seguintes, seguiam estruturas muito similares: ter coleções que representassem a história e o poder daquela nação, seja com artefatos de guerra ou com acervo científico, e cumpriam a função de criar uma identidade coletiva para a sua população. Assim, esses primeiros museus públicos tinham um papel político e social, com o qual protegiam antigas coleções da nobreza e impunham uma história oficial.

Pode-se dizer que

(...) os museus passaram a exercer importante papel na construção de identidades nacionais, elegendo e legitimando a cultura e a história de determinados grupos e excluindo e sub-representando outros. Esse modelo de museu celebratório das identidades nacionais e de seus patrimônios materiais proliferou em várias partes do mundo (Machado; Zubaran, 2013, p. 2).

Como parte da ciência moderna objetiva e universal, os museus europeus carregavam um "discurso enciclopédico e universalista, desenvolvendo práticas classificatórias e educativas" (Santos, 2002, p. 102). A partir desse discurso, evidencia-se a mesma lógica excludente que inviabiliza a apresentação igualitária de objetos de um mesmo período em contextos distintos. Em vez disso, tais objetos são organizados como etapas sucessivas de uma narrativa histórica, na qual as culturas aparecem hierarquizadas. Essa operação demonstra o caráter sacralizado dos objetos que, em realidade, são portadores de significados construídos coletivamente (Santos, 2002).

A partir dessa base histórica, os museus, tais como os conhecemos hoje, foram criados com uma "neutralidade" repetidamente afirmada no discurso dominante. Entre escolhas de memória e esquecimento (Chagas, 2006), eles legitimam culturas, memórias e identidades, em desfavorecimento de outras, sendo, portanto, uma instituição de disputa de poder, "um campo de batalhas ideológicas, políticas e econômicas" (Vergès, 2023, p. 13). São espaços que "tanto podem atuar hierarquizando culturas e identidades, quanto contribuindo para colocar em circulação representações alternativas sobre diferentes grupos sociais, étnico-raciais e culturais, sobre suas memórias, histórias e culturas" (Machado; Zubaran, 2013, p. 1).

A constituição dos primeiros museus brasileiros revela-se como expressão de um projeto colonial, que tomou como referência os museus públicos europeus – tanto na organização dos espaços quanto nos modos de produção de narrativa. Como observa Tony Bennett, "o museu público representou uma fusão da exibição do poder para o público e sua exibição dentro

da classe dominante” (Bennett, 1995, p. 98). Essa perspectiva evidencia como a adoção de modelos europeus não se limitou à forma física ou estética dos museus, mas se estendeu às estruturas narrativas, e contribuiu para a perpetuação de relações de poder coloniais.

Dessa forma, para poderem se constituir como museus contracoloniais, é necessário ir além de simplesmente:

(...) diversificar o que é pendurado nas paredes, falar de preservação e conservação em um estado de guerra permanente contra subalternos e indígenas (...). É preciso criar um lugar (...) onde as hierarquias de gênero, classe, raça, religião sejam questionadas. (...) Tudo isso exige um rigor analítico e um salto de imaginação que uma instituição não pode assumir sozinha (Vergès, 2023, p. 15).

Em síntese, a descolonização dos museus, a partir de um "programa de desordem absoluta" (Fanon, 1968, p. 61) exige mais que reformas superficiais, demanda uma ruptura radical com as lógicas coloniais que ainda os sustentam. Os museus que serão aqui apresentados se ancoram na museologia social e existem como espaços insurgentes, questionadores, feitos por e para uma sociedade plural, a favor da diversidade cultural e social, e trazem memórias invisibilidades para a centralidade de suas existências.

### 3. A MUSEOLOGIA SOCIAL E SUA RELAÇÃO COM A CONTRACOLONIZAÇÃO

A análise anterior demonstrou que os museus modernos emergiram em íntima relação com as teorias coloniais, atuando como dispositivos de legitimação das elites e de consolidação de identidades nacionais excludentes (Chagas, 2012; Vergès, 2023). Portanto, para entender a Museologia Social é necessária uma revisão crítica de sua origem e uma análise de como, principalmente na América Latina, comunidades e movimentos sociais reinterpretaram essas instituições a partir da segunda metade do século XX, mudando-as de uma função disciplinadora para uma função social e libertadora. A Museologia Social aqui apresentada se coloca como uma ferramenta de enfrentamento do colonialismo e de suas formas de opressão.

Ao observar a segunda metade do século XX, identifica-se um ponto de virada para a Museologia, marcado por profundas transformações sociais, políticas e culturais:

(...) o mundo vivenciou inúmeras lutas sociais como a do feminismo, a dos movimentos estudantis, o movimento pelos direitos dos negros nos EUA, a descolonização da África e Ásia, a implantação de ditaduras militares na América e a expansão do comunismo no mundo. De um lado, assistiu-se à violência e à repressão e de outro, à rebeldia e à contestação (Alves; Reis, 2013, p. 114).

Essas mobilizações sociais – incluindo os movimentos feminista, negro e dos trabalhadores – desafiaram o modelo tradicional e normativo de museu, ao questionar estruturas de poder e promover a emergência de novas discussões sobre o papel da Museologia. Esses movimentos estimularam o campo museológico a repensar suas práticas, colocando o museu em diálogo com comunidades historicamente silenciadas, que reconhecem e valorizam suas narrativas e saberes locais (Vergo, 1998). Mesmo em contextos de repressão política, os movimentos sociais latino-americanos tiveram papel fundamental na redefinição da função dos museus, orientando-os a se consolidarem como espaços de memória, resistência e transformação social (Santos, 2002).

Foi nesse cenário que surgiu a Nova Museologia, que propôs uma profunda guinada no foco do museu. Para autores como Varine, a ênfase deveria sair do objeto e se voltar para as pessoas e suas comunidades, transformando o museu em um "território de conhecimento compartilhado" (Varine, 1998, p. 12).

Além disso, podemos destacar o documento elaborado durante a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, considerado um marco na consolidação desse campo. A carta final do encontro sintetizou os anseios da sociedade e do próprio campo museológico, e evidenciou o caráter social do museu e seu potencial transformador. Pela primeira vez, o debate colocou o museu como instituição voltada à sociedade e passou a conceber o sujeito não mais como mero espectador, mas como agente ativo, capaz de utilizar os bens culturais como instrumentos de transformação de sua realidade (ICOM, 1999). O documento sublinhava que as injustiças estruturais impedem a resolução dos problemas sociais e que, ao conectar passado e presente, o museu pode engajar as comunidades na compreensão e na intervenção nas dinâmicas sociais de suas realidades nacionais.

Em 1984, o Encontro Internacional para a Nova Museologia, realizado em Quebec, produziu a Declaração de Quebec, que consolidou e atualizou os princípios de Santiago. Conforme Teixeira (2012), o documento não introduziu conceitos completamente inéditos, mas representou um enfrentamento com a realidade museológica transformada desde 1972, e evidenciou práticas ativas, dialogais e com uma estrutura internacional robusta. Deste encontro, emergiu, em 1985, o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (Minom), que até hoje promove uma Museologia voltada para a ação social, o diálogo intercultural e a construção coletiva de identidade comunitária.

O conceito de museologia social emerge desse contexto, especialmente na América Latina, como uma apropriação crítica e contextualizada da nova museologia. A museologia social vai além do engajamento com a comunidade, pois incorpora explicitamente práticas contracoloniais e a valorização de memórias historicamente marginalizadas (Chagas, 2018; Lira, 2009). Chagas (2018) enfatiza que a museologia social “escova o museu e a própria Museologia a contrapelo”, ao afirmar a dignidade de comunidades populares, indígenas e afro-brasileiras, e promover a participação ativa na construção de narrativas e preservação de patrimônios.

No Brasil, a difusão desses conceitos internacionais foi retardada pela ditadura civil-militar, mas as comunidades marginalizadas buscaram resistir e organizar-se frente às desigualdades.

Avançando no tempo, podemos destacar, no contexto brasileiro, entre 2003 e 2013, a implementação de políticas públicas que fortaleceram a museologia social. Destacam-se ações como a Política Nacional de Museus (PNM), o Estatuto de Museus, o Sistema Brasileiro de Museus (SBM), o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), o Plano Nacional Setorial de Museus, o Programa Pontos de Memória, editais específicos e a criação de cursos de graduação e pós-graduação em museologia.

Em síntese, a museologia social configura-se como um campo de ação e reflexão que vai além da conservação e exibição de coleções, colocando comunidades historicamente marginalizadas no centro das decisões sobre memória, patrimônio e saberes culturais (Chagas, 2018; Lira, 2009; Walsh, 2009). Portanto, podemos perceber que a museologia social incorpora intrinsecamente uma dimensão contracolonial, ao questionar as hierarquias de poder, as epistemologias dominantes e os processos de exclusão histórica herdados do colonialismo.

Ao atuar como instrumento de resistência, engajamento e transformação social, a museologia social torna o museu um espaço de produção coletiva de conhecimento e de valorização de narrativas subalternas. Seus princípios incluem a participação ativa das comunidades na gestão de seus patrimônios e a criação de narrativas plurais que desafiam a centralidade eurocêntrica tradicional (Chagas, 2018; Vergo, 1998).

Os museus sociais que serão apresentados – Museu Vivo do São Bento (MVSB), Museu de Favela (MUF) e Museu das Remoções – são exemplos teóricos e práticos da Museologia Social que estamos aqui conceituando.

Assim, conclui-se que a museologia social não é somente uma prática técnica ou normativa, mas uma postura ética, política e cultural que desafia as estruturas coloniais



presentes nos museus modernos, reafirmando que sua função essencial é servir à vida e às comunidades, consolidando-se como um espaço de resistência, inventividade e produção de sentidos compartilhados (Chagas, 2018; Walsh, 2009b; Lira, 2009; Vergo, 1998).

#### 4. A Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro e seu caráter pedagógico

Novas formas de habitar os territórios, de fazer museus e de viver em sociedade estão em processo. Novas práticas, poéticas e políticas contemporâneas estão colocadas em movimento. Já não há sentido em pensar uma Museologia pura, limpa, incapaz de sujar as mãos e os pés, incapaz de viver, de afetar e de ser afetada; (...). Em nosso entendimento, é indispensável valorizar a vida, defender o direito à diferença, investir na esperança como gesto potente, e não como 'espera vã' (Chagas & Pires, 2018, p. 288).

Mário Chagas e Vladimir Sibylla Pires assim anunciam o processo necessário de deslocamento e transformação dos museus contemporâneos, que deixam de se pautar exclusivamente em seus acervos, coleções e arquitetura para se ancorarem nos anseios de suas comunidades e territórios, tornando-se instrumentos de resistência e de luta.

É nesse horizonte de reinvenção dos sentidos dos museus, na qual a prática museológica se alinha e se compromete com a justiça e a vida de suas comunidades, que se inscreve a atuação da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (Remus-RJ). Fundada em 2013, a Remus-RJ é um movimento coletivo composto por mais de 35 iniciativas de base comunitária<sup>4</sup>, que se dedicam à preservação da memória e do patrimônio de seus territórios, por meio da Museologia Social. Formada por museus, ecomuseus, pontos de memória, pontos de cultura, instituições, profissionais, estudantes e pesquisadores, a Rede tem como premissa, apoiar, conectar e promover as ações culturais e educativas dos museus e coletivos que a compõem. Por meio de encontros mensais em museus integrantes, a Remus-RJ atua como uma rede de resistência, desenvolvendo um trabalho horizontal com base na democracia, no diálogo e nas trocas políticas, culturais e efetivas (Chagas *et al.*, 2024).

Diversas iniciativas demonstram o compromisso da Rede com os processos sociais e com o fortalecimento do protagonismo das comunidades e coletivos na condução de suas práticas museológicas e na valorização de suas memórias. Os encontros mensais, por exemplo,

---

<sup>4</sup> Número encontrado no último levantamento interno da rede, segundo as listas de presença dos encontros e atuações em atividades, segunda última publicação da Remus-RJ. A Rede se entende aberta para novas iniciativas entrarem e as atuais saírem, conforme o seu desejo. Sendo assim, o número está em constante movimento, mas em contínuo crescimento. (Chagas *et al.*, 2024 p.7)

evidenciam significativamente a “relação orgânica” (*apud* Moutinho, 1993, p. 7) que a Remus-RJ mantém com os contextos sociais de cada museu integrante. Tais encontros ocorrem, muitas vezes, a partir de solicitações de determinado museu, como uma forma de mobilizar a atuação coletiva diante de alguma demanda, desafio ou situação específica enfrentada pela instituição. Nesses momentos, o coletivo se reúne para refletir em conjunto, propor caminhos e fortalecer o trabalho do museu anfitrião, enfrentando injustiças e opressões.

Em 2024, as reuniões aconteceram em uma rica diversidade de museus sociais, e evidenciou tanto a inserção geográfica da Remus-RJ quanto a multiplicidade de visões de mundo e formas de acervo vivo que caracterizam e compõem esses espaços de memória. Assim, a Rede se reuniu em lugares como: Ilê da Oxum Apará (Itaguaí), Museu Social Quilombo do Salgueiro (Tijuca), Museu Almirante Negro (São João de Meriti), Museu de Arte e Cultura Urbana da Baixada Fluminense (BXD) (Nova Iguaçu), Museu da Maré (Maré), Museu de Favela (Copacabana-Ipanema), Museu das Remoções (Vila Autódromo), Ecomuseu Rural de Barra Alegre (Bom Jardim) e Museu Sankofa da Rocinha (Rocinha). Apesar da diversidade de práticas e formas de fazer museu, tais iniciativas têm em comum a função de servir à vida das pessoas, tornando-se agentes ativos na construção de uma sociedade mais justa e inclusiva. Como bem afirmam Mário Chagas e Inês Gouveia:

Essas Museologias indisciplinadas crescem de mãos dadas com a vida, elaboram permanentemente seus saberes e fazeres à luz das transformações sociais que vivenciam como protagonistas, por isso mesmo é no fluxo, no refluxo e no contrafluxo que se nomeiam e renomeiam, se inventam e reinventam, permanentemente (Chagas, Gouveia, 2014, p. 16).

Ao longo de 2024, mais de 600 pessoas participaram dos encontros da Remus-RJ, que se organizam em dois momentos ao longo de um dia inteiro: no primeiro, o museu anfitrião conduz uma atividade cultural e um percurso pelo museu, de forma a permitir aos participantes conhecer sua sede, seu acervo vivo e sua história; no segundo momento, acontece a reunião da Rede, que funciona como um espaço voltado ao debate coletivo e à formulação conjunta de ações, políticas e estratégias para fortalecer o campo ou para intervir em alguma demanda específica.

Como destacou Mário Chagas durante a reunião realizada no Museu Social Quilombo do Salgueiro, tais encontros assumem “um caráter profundamente pedagógico, nos ensinando e nos fortalecendo”, enquanto vão muito além de reuniões formais voltadas para debater pautas ou tomar decisões. São, sobretudo, vivências educativas, momentos de comunhão, escuta e construção coletiva de saberes. Pode-se afirmar que constituem, assim, práticas de

educação insurgentes e comunitárias no campo museal, o que proporciona experiências de aprendizagem horizontais, ancoradas nos territórios e na vida das pessoas. Cada museu, ao receber a Rede, compartilha suas práticas, memórias, lutas e conquistas ao mesmo tempo em que aprende com as visões de mundo e as experiências dos demais. Nesse sentido, os encontros periódicos da Remus-RJ assumem um papel transformador: a partir do diálogo entre territórios, museus e comunidades, contribuem para a construção de novas realidades sociais e formas inéditas de fazer museus.

Podemos observar, como exemplo dessas práticas, a exposição “O Museu Somos Nós” de curadoria coletiva da Remus-RJ. Nela, vemos esse compromisso na prática pautada pelo direito à memória e pelo protagonismo de grupos sociais e comunidades na construção de suas próprias narrativas e na atribuição de sentido às suas histórias, nas quais as vozes dos sujeitos sociais são colocadas no centro da experiência museal. Inaugurada em 2023, nos jardins do Museu da República, a exposição apresentou a história e o patrimônio de quatorze museus sociais espalhados pelo estado do Rio de Janeiro: Museu da Maré (Complexo da Maré); Museu de Favela (Pavão-Pavãozinho e Cantagalo); Museu Sankofa da Rocinha (Rocinha); Museu Vivo de São Bento (Duque de Caxias); Museu Casa Bumba Meu Boi em Movimento - Raízes de Gericinó (Bangu); Museu das Remoções (Vila Autódromo); Museu do Horto (Horto Florestal); Museu Marinheiro João Cândido - Associação dos Amigos do Museu Marinheiro João Cândido (São João de Meriti); Museu da Arte e da Cultura Urbana (Nova Iguaçu); Museu Vivo da Capoeira (Duque de Caxias); Ecomuseu Rural de Barra Alegre (Bom Jardim); Museu de Memórias da Comunidade Indiana (Tijuca); Museu Vivo de Areia Branca (Belford Roxo); e o Museu Memorial Iyá Davina (São João de Meriti) (Braga, Lardosa, 2025).

Inspirada na exposição “Rio Somos Nós! Los museos comunitarios de Río de Janeiro y el “giro decolonial!” ocorrida em Madri em 2019, a mostra teve como ponto de partida uma curadoria coletiva entre articuladores da Remus-RJ, museólogos e integrantes dos museus sociais participantes, que realizaram um levantamento das principais experiências de memória desenvolvidas por esses museus. O conteúdo – composto, essencialmente, pelo nome do museu, sua localização, um breve histórico, uma frase de destaque, uma fotografia e sua relação com a Museologia Social – foi todo partilhado pelas iniciativas ali representadas. A exposição procura ampliar a visibilidade das iniciativas museológicas, ao divulgar suas ações, fortalecer seus atores e promover seus saberes, bem como suas expressões artísticas e culturais. Partindo de uma concepção de fácil itinerância, foram elaborados *banners*, feitos em tecidos e

expostos em placas de MDF, que têm fácil mobilidade e continua, até o momento, circulando pelas iniciativas da Rede.

Dentro dessa perspectiva, ao diversificar narrativas, aproximar pessoas e enfrentar opressões, injustiças e preconceitos, a exposição “O Museu Somos Nós” busca, sobretudo, potencializar vozes, acontecimentos e personagens historicamente silenciados. Afinal, a que “nós” a exposição se refere? Quem está falando? São visões de mundo, relatos e práticas de grupos sociais, “cujas trajetórias e lutas são frequentemente apagadas e marginalizadas” – tal como afirma o *banner* institucional da exposição. Vozes que não falam a partir do Estado, de uma empresa, de uma instituição burocrática, mas a partir de seus próprios territórios, vivências e saberes. Dessa forma, a exposição gera diálogos potentes e incita reflexões sobre quem somos, quem costumávamos ser e quem queremos e podemos ser. Repensar e reconstruir essas narrativas e histórias é essencial para a plena cidadania e justiça social. Como bem afirma Ailton Krenak: “Se as pessoas não tiverem vínculos profundos com sua memória ancestral, com as referências que dão sustentação a uma identidade, vão ficar loucas neste mundo maluco que compartilhamos” (Krenak, 2019, p. 14).

Nesse sentido, a Remus-RJ se configura como um espaço de convivência, produção de conhecimento e troca de saberes entre diversos museus sociais e iniciativas de memória presentes no estado do Rio de Janeiro. A Rede atua unindo, fortalecendo e promovendo formas de fazer museu que emergem das vozes e percepções dos grupos e comunidades, rejeitando veementemente qualquer tentativa de imposição de narrativas coloniais ou representações eurocêntricas de suas culturas. Ao contrário, reafirma o direito dessas comunidades de serem autoras de suas próprias jornadas, experiências e perspectivas museológicas, de modo a favorecer possibilidades de aprendizagens e transformações coletivas. Sem dúvida, essa “confluência”, nos termos de Antonio Bispo dos Santos, essa “energia que está movendo para o compartilhamento, para o reconhecimento, para o respeito” (Santos, 2023, p. 15), é uma dinâmica primordial que “rende” e potencializa a força e o impacto dos museus sociais no mundo contemporâneo.

Em consonância com essa perspectiva fundamentada na energia da “confluência”, Sandra Jackson-Dumont, diretora do Lucas Museum of Narrative Art (Los Angeles - EUA), em entrevista a András Szántó, propõe uma definição de museu inspiradora, centrada no encontro, na escuta e na aprendizagem coletiva:

“Defino o termo ‘museu’ como um local físico, intelectual e imaginário que é fluido e tem a possibilidade de aproximar as pessoas. O museu é o guardião

de conversas críticas, pessoas e objetos relacionados ao passado, presente e futuro. O museu fica em algum lugar na interseção de uma conversa coletiva, da imaginação e da história. Nossas contribuições mais críticas acontecem onde essas pessoas se encontram – quando o museu possibilita que imaginemos um futuro diferente. Os museus têm o potencial de ser centros de educação em que pessoas de qualquer idade podem experimentar formas de aprendizagem” (In Szántó, 2022, p. 311).

Por fim, ela sugere: “Em vez de ‘educação’, vamos falar em ‘aprendizagem e engajamento’ (...)” (In Szántó, 2022, pp. 314-315). É nesse sentido que a Remus-RJ busca atuar: estimulando diversas experiências de aprendizagem coletiva e afetiva, que promovem o engajamento ativo dos sujeitos na construção de sentidos, memórias e práticas museológicas enraizadas em seus próprios territórios e vivências.

## 5. MUSEU VIVO DO SÃO BENTO E O PROGRAMA MULHERES ARTESÃS

Dentre os museus participantes da Remus-RJ, está o Museu Vivo do São Bento (MVSb), um museu que se autodenomina museu social e ecomuseu de percurso, localizado no bairro do São Bento, na cidade de Duque de Caxias, na Baixada Fluminense (RJ).

A história do museu inicia muito antes da sua criação; ela remete à luta de professores e militantes nos anos 1980 e 1990. Esses, levados pelo desejo de conhecer e registrar a história local, que era negligenciada pelo poder público por ser a história de uma população em território considerado periférico, iniciam uma luta pela preservação da história de suas comunidades. Essa história, em alguns casos, já tinha sido objeto de pesquisa, porém não era apresentada nos lugares de educação formal e não era recuperável, porque não havia um local para guardá-la e consultá-la. Assim, de acordo com Marlúcia, uma das diretoras do museu:

Surgiu na cidade de Duque de Caxias, um movimento feito pelo sindicato dos profissionais da educação e por militantes, professores, historiadores ligados a movimentos sociais que estavam muito preocupados com uma história não contada, uma história invisível, uma história subterrânea. Nesse caso, a história local/ regional. Evidentemente que aí nós não estamos falando só da história dos oprimidos, nós estamos falando da história das periferias, das cidades, dos territórios, das pessoas, que não estão na centralidade da produção, do que viria a ser história nacional ou história mais reconhecida, mais oficial. Então, muito isso se dá por conta das pessoas, dos militantes, inclusive eu, reconhecer esse silêncio, essa ausência da presença do território local nas salas de aula, boa parte de nós éramos professores e nas nossas salas de aulas,

até quando vinha para estudar sobre os bairros estudava, por exemplo, sobre os bairros do Rio de Janeiro<sup>5</sup>.

Desse modo, o contexto idealizador do museu está ligado a um desejo da sociedade civil de conhecer e acessar sua história. Ainda de acordo com Marlúcia, há um movimento da Associação dos Moradores, da Teologia da Libertação das igrejas católicas que, além dos agentes sociais citados acima, também buscavam trabalhar essa história não contada.

Surgiu também um dos movimentos sociais, que foram as associações de moradores, aqui em Caxias teve a criação de uma federação onde a associação dos moradores, chamada MUDO, que eu fiz parte. Então, essa federação criou uma comissão de educação e essa comissão, e outra de formação, ela também começa a realizar cursos, a história que não foi contada, uma história do ponto de vista da resistência para as associações dos moradores<sup>6</sup>.

A partir da luta de professores da rede pública e militantes culturais para a criação de um espaço que registrasse, preservasse e comunicasse a história local da cidade foi aprovada, por unanimidade, na Câmara Municipal de Duque de Caxias, a Lei de Criação do Museu Vivo do São Bento (Lei n.º 2224 de 3 de novembro de 2008), no âmbito da Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias.

O MVSB caracteriza-se como um museu de percurso por acontecer pelo bairro do São Bento; porém, ele conta com uma sede, a antiga Escola Municipal Nísia Vilela Fernandes. Na sede são realizadas as exposições temporárias e os projetos, sendo também o local onde os profissionais do museu trabalham e onde ocorrem as demais atividades realizadas pelo museu, como a prestação anual de contas e a recepção dos visitantes.

Como um museu de percurso, o MVSB acontece no território do bairro, com uma visita guiada. Para conhecê-lo, é indicado que se marque dia e horário e, assim, um profissional capacitado do museu acompanha os visitantes por um percurso pelos pontos de referência presentes em sua lei de criação e espalhados pelo São Bento narrando as histórias do local. Entretanto, em 2025, foi executado o projeto de sinalização permitindo que o percurso seja realizado de forma independente por qualquer morador ou visitante que desejar. Agora, ao passar por um ponto de referência, é possível encontrar uma placa de sinalização com informações históricas sobre ele e aprender sem depender de um terceiro para explicar. Esse projeto visa aumentar a independência da visita e o alcance da comunicação, especialmente

<sup>5</sup> Entrevista concedida por Souza, Marlúcia. Entrevista II. [mar. 2020]. Entrevistador: Sarah Braga. Duque de Caxias, 2020. 1 arquivo .mp3 (2711 min.).

<sup>6</sup> Entrevista concedida por Souza, Marlúcia. Entrevista II. [mar. 2020]. Entrevistador: Sarah Braga. Duque de Caxias, 2020. 1 arquivo .mp3 (2711 min.).

pensando nos moradores, que podem conhecer a história do seu bairro de forma tão simples no seu trajeto cotidiano.

O museu ancora sua prática na museologia social e “articula a defesa do patrimônio, a intervenção na realidade social, ambiental, econômica e cultural do território e o envolvimento das comunidades locais nessas questões, afirmando e confirmando, portanto, o sentimento de pertencimento e as ações dos sujeitos construtores do seu tempo”<sup>7</sup>.

Como mostrado na parte inicial desse artigo:

O colonialismo europeu, nos termos com que hoje o definimos, configura-se no decorrer da segunda metade do século XIX. Nesse mesmo período, o racismo se constituía como a “ciência” da superioridade eurocristã (branca e patriarcal), na medida em que se estruturava o modelo ariano de explicação (Bernal, 1987) que viria a ser não só o referencial das classificações triádicas do evolucionismo positivista das nascentes ciências do homem, como ainda hoje direciona o olhar da produção acadêmica ocidental (Gonzalez, 1988, p. 71).

A criação do Museu Vivo do São Bento coloca-se contra essa produção acadêmica ocidental que se pauta em uma única história oficial nacional – a história da classe burguesa branca – ao identificar lugares que foram negligenciados pelo poder público e apresentar esses “lugares de memória como bens históricos e culturais, como patrimônio a ser preservado”, um território marcado por uma população negra, pobre e com ascendência nordestina<sup>8</sup>. A presença basilar da comunidade na construção desse museu constrói a sua identidade de museu social e permite que os moradores se debrucem sobre sua própria história, de forma que se tenha, na narrativa do museu, uma diversidade cultural e étnica que condiz com a realidade do próprio bairro, se colocando como um museu contra-hegemônico, em uma realidade em que :

O racismo latinoamericano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios<sup>9</sup> na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. Veiculada pelos meios de comunicação e massa e pelos aparelhos ideológicos tradicionais ela reproduz e perpetua a crença de que as classificações e os valores do Ocidente branco são os únicos verdadeiros e universais (Gonzalez, 1988, p. 73).

O museu pode ser visto como um dos “aparelhos ideológicos tradicionais” citados por Lélia Gonzalez, que perpetuam esse imaginário. Entretanto, os museus aqui apresentados exemplificam como outros caminhos insurgentes também são possíveis para essa instituição.

<sup>7</sup> Ver site do museu: <https://www.museuvivodosaobento.com.br/institucional>. Acesso em: 29 de jul. de 2025.

<sup>8</sup> Ver site do museu: <https://www.museuvivodosaobento.com.br/institucional>. Acesso em: 29 de jul. de 2025.

<sup>9</sup> Atualmente denominados povos originários.

Isso se dá quando esses museus agem como agentes de transformação social e desenvolverem suas ações *com* e *para* a sua comunidade local, quando se preocupam em apresentar representatividades e narrativas que dialogam com a realidade do território, apontando assim uma diversidade cultural que vai contra a homogeneização imposta pela colonização e pelo neoliberalismo.

Em relação ao MVSb, isso pode ser visto em seus projetos, com destaque, neste trabalho, para o Projeto Mulheres Artesãs, que surge no ano posterior à criação do museu, em 2009, a partir de uma realidade local identificada pelos profissionais do museu que gostariam de mudá-la. Nessa realidade, mulheres do bairro do São Bento precisavam de uma atividade que lhes permitisse ter uma renda, e lugares de escuta para trocas e acolhimento. Assim, foram criadas oficinas de artes manuais, o que possibilitou a essas mulheres desenvolver uma independência financeira, bem como ter um ambiente onde elas se sentissem à vontade para falar e se sentissem acolhidas. Nessas oficinas, as participantes adquiriam novos conhecimentos e técnicas, e desenvolveram habilidades para confecção e venda de produtos artesanais.

O projeto inicialmente ocorria no salão paroquial do São Bento, até o museu ter sua sede. Com a sede, o grupo passou a ter uma sala dedicada ao projeto, onde se reúne semanalmente, contando com a participação de artistas-artesãs que tenham interesse em se reunir com o grupo, provenientes de diferentes localidades próximas ao museu, como a Vila Rosário, o Pantanal e a Vila Santo Antônio. De acordo com o museu,

cada uma delas traz consigo saberes ancestrais e imaginários de liberdade que simbolicamente tornam-se possíveis através da arte. Através de múltiplas linguagens e sabores, numa ambiência afetiva e reflexiva, elas ensinam e aprendem, trocam e destrocam, acumulam e desapegam, insistem e desistem, experimentam a arte no mistério, nas conversas, nos desejos, na dúvida, nas diferenças, no coletivo <sup>10</sup>.

De acordo com uma das coordenadoras do projeto, a ideia é que ele propicie "um ambiente acolhedor onde essas mulheres possam encontrar quem as ouça e ajude a resgatar a autoestima e desenvolver habilidades manuais que lhes propicie, também, uma fonte de renda" (N.R.: entrevista Débora).

---

<sup>10</sup> Ver site do museu: <https://www.museuvivodosaobento.com.br/projetos/mulheres-artesas>. Acesso em: 20 de jul. de 2025.



Assim, já foram desenvolvidas diferentes oficinas, como aplicação de pedraria em chinelos, crochê, pintura em tecido, macramê, produção de bijuteria, confecção de bonecas de tecido e jornal, com trocas entre as próprias artesãs e com convidados para realizar a oficina.

Os museus são apresentados como instituições de comunicação por interpretar e expor o patrimônio material e imaterial<sup>11</sup>; entretanto, "os museus são dispositivos de trabalho cultural que, pela natureza e repercussão de seu fazer, não devem permanecer passivos ante os problemas próprios do contexto de nossos povos" (Pérez, 2019, p. 57). A prática do MVSb foge à passividade, pois identifica problemas em seu território, escuta seus moradores e faz atividades cujos resultados culminam em uma transformação social. Dessa forma, o museu se coloca socialmente como um local de escuta, aberto para ouvir o que a sua comunidade tem a dizer. Por meio dessa ação, torna-se um espaço que auxilia no processo de autoconhecimento e na descoberta e apropriação da própria cidadania.

O ensinamento dessa troca fica com as mulheres, mas, alguns dos produtos ficam expostos para apreciação e venda na sala das artesãs na sede do museu. Além disso, os produtos confeccionados por elas já foram expostos em feiras culturais e eventos museais. Atualmente, o projeto segue acontecendo mesmo sem apoio financeiro, movido pelo desejo das mulheres de manter os encontros. Além disso, ele está em processo de mudança de local, já que os encontros não ocorrem mais na sede.

No momento de escrita deste trabalho, no segundo semestre de 2025, o MVSb passava por uma transição da Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias para a Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Duque de Caxias. Tal mudança foi realizada sem consulta aos professores com matrícula no museu, portanto, ocorreu de forma impositiva, o que pode vir a modificar o perfil social do museu, a depender dos novos profissionais que ficarão à frente do museu e dos seus projetos.

## 6. Museu de Favela (MUF) e o Jeito MUF de fazer museu

O Museu de Favela (MUF) é um museu de território, a céu aberto, localizado nas comunidades do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo (PPG), entre os bairros de Ipanema e Copacabana, na Zona Sul do Rio de Janeiro. Ele surge, em 2008, no âmbito do Programa de

---

<sup>11</sup> De acordo com a definição apresentada pelo Conselho Internacional de Museus (Icom), na sua Conferência Geral de 2022, na cidade de Praga.

Aceleração do Crescimento (PAC) e como resultado da mobilização de diversos moradores e integrantes de projetos sociais locais que, articulados em rede, se unem com o objetivo de fundar um museu comunitário, alinhado com os princípios da Museologia Social e comprometido com o desenvolvimento do território, e com a melhoria da qualidade de vida de seus habitantes. O MUF nasce, assim, como uma ferramenta de resistência, ao promover direitos, educação e cidadania, em oposição às práticas museológicas tradicionalistas ou hegemônicas.

Atualmente, o Museu de Favela mantém sua base operacional no 4º andar do Centro Integrado de Educação Pública (CIEP) João Goulart, em Ipanema, e desenvolve diversas iniciativas culturais e educativas que visam dar visibilidade e protagonismo aos moradores do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, a partir de seus saberes, suas experiências cotidianas e sua arte. Seu principal objetivo é valorizar e reconhecer a memória coletiva e o rico patrimônio cultural e artístico do território. Para isso, a equipe do museu, – formada majoritariamente por pessoas nascidas e criadas no PPG – atua em permanente articulação com a comunidade, desenvolvendo ações baseadas em um processo de escuta e diálogo. Não se trata apenas de coletar fatos históricos da comunidade, mas de conhecer e preservar acontecimentos, episódios, narrativas, relatos e experiências que marcaram a vida dos moradores e que, ao mesmo tempo, traduzem suas lutas, conquistas, visões de mundo e saberes.

Um dos projetos mais significativos do museu é o “Circuito das Casas-Tela”, uma galeria de arte a céu aberto composta por portais e murais pintados de *graffiti* nas fachadas das casas dos moradores, sob a curadoria do “ativista” ACME. O Circuito oferece a oportunidade de apreciar e conhecer a arte produzida por artistas do morro, que retratam a memória da favela e as histórias de vida dos habitantes do PPG. Como destacam a ACME, Rita Santos e Kátia Loureiro, sócios fundadores do MUF: “O que está nas paredes das Casas-Tela faz parte de nossas vidas. Nós vivemos isso. Esse passado agora permanece no Circuito das Casas-Tela, em forma de arte, ao vivo e em cores” (Pinto, Silva, Loureiro(org.), 2012, p. 19). Além de promover a criatividade dos artistas do território e preservar a memória coletiva, as Casas-Tela valorizam também os próprios moradores, cujas casas se tornam patrimônios culturais vivos da comunidade – e eles, guardiões desse acervo.

No imaginário dos dirigentes do MUF, o fundamento é que cada circuito, a partir das memórias e da arte, seja um caminho de cidadania, um eixo exemplar de dignidade de vida, no meio da comunidade, atravessando todo o território das três favelas, para beneficiar o maior número de moradores, num formidável arranjo produtivo museológico e turístico. (...) No Museu de Favela o elemento integrador desse fundamento de arranjo é a cultura

territorial, desde seu passado, esse seu presente e olhando para o futuro. Um arranjo produtivo fundado em memórias e identidade coletiva. Coisa de museu moderno, novidade mesmo (Pinto, Silva, Loureiro (org.), 2012, p. 42).

Sem dúvida, trata-se de uma forma inovadora de fazer museu. Ao transformar as ruas, vielas, becos e quebradas do morro em galerias artísticas a céu aberto, os murais em *graffiti* proporcionam uma experiência museológica viva e original, fundada na “cultura territorial” e na memória coletiva do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. Contudo, o chamado “Jeito MUF de fazer museu”, como dizem seus próprios fundadores, implica também encarar o desafio cotidiano de lidar com as dinâmicas do território, onde mais de 30 mil pessoas circulam, trabalham, convivem, desfrutam momentos de lazer e constroem suas vidas. É preciso, portanto, que o museu esteja disposto a se reinventar a cada dia, mantendo-se em sintonia com a cadência e o fluxo do território.

Nesse contexto, as mediações com os moradores tornam-se não apenas necessárias, mas fundamentais: “Num museu vivo e habitado, onde os caminhos formam uma rede de becos e escadarias estreitas, a instalação de galerias de arte a céu aberto não se faz – nem se sustenta – sem o apoio do morador” (Pinto, Silva, Loureiro (org.), 2012, p. 55). Tais mediações envolvem escuta, sensibilidade e diálogo constante – desde o reconhecimento das necessidades locais até a articulação de ações práticas, como a solicitação de retirada de entulhos ou outros materiais acumulados diante das moradias, que podem comprometer a visibilidade ou a preservação dos murais das Casas-Tela. Essas práticas evidenciam que o Museu de Favela é uma instituição em movimento, que aprende e se transforma a partir das experiências de vida dos moradores, que são também o próprio acervo e corpo vivo do museu.

Outra iniciativa do Museu de Favela de enorme relevância é a exposição “Mulheres Guerreiras”, que presta homenagem às mulheres reconhecidas como guardiãs da memória do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. O projeto teve origem a partir de uma série de entrevistas com mulheres cujas histórias de vida, luta e superação servem de exemplos inspiradores para toda a comunidade. A condução das entrevistas foi liderada por Rita Santos, sócia-fundadora e gerente do núcleo de Curadoria, Pesquisa, Memória e Acervo do museu, e por Katia Fefferman, professora de reforço escolar que, por um processo de escuta e troca afetiva, fizeram 30 entrevistas com moradoras dos três subterritórios do PPG, registrando relatos e depoimentos significativos para a memória coletiva. Após a conclusão das entrevistas, os registros e depoimentos foram compartilhados com o público por meio de *banners* expostos na base operacional do Museu de Favela.

A partir dessa iniciativa, o MUF desenvolve processos potentes de escuta recíproca que procuram não apenas registrar e salvaguardar a memória dos moradores, mas também permitir que eles contem suas próprias histórias:

A luta do MUF se traduz no trabalho de incentivar modos de escuta entre pessoas, apoiando e fortalecendo o desejo de memória e estimulando os moradores desta localidade a continuar fazendo história para as gerações futuras. Ou seja, mostrar, por meio dos relatos dos habitantes do Cantagalo e do Pavão-Pavãozinho, a experiência do cotidiano, entrelaçando passado, presente e futuro, e transformando as pessoas em personagens e em verdadeiros contadores de histórias, capazes de revelar, através das palavras e imagens, a alma da favela (Carvalho, Pinto, Souza, 2016, p. 10).

Pode-se afirmar, portanto, que o Museu de Favela desempenha uma Museologia afirmativa do direito à memória e totalmente comprometida com a reconstrução, renovação e reinvenção dos sentidos dos museus – uma prática profundamente conectada com os futuros possíveis das comunidades que os sustentam. Ao refutar discursos impostos, hegemônicos ou pouco representativos – e ao fortalecer narrativas e depoimentos comunitários – o MUF parece ecoar a proposta de Antônio Bispo dos Santos, em seu livro “A terra dá, a terra quer” (2023). Quando indagado sobre maneiras de “contracolonizar”, o autor sugere: “Vamos pegar as palavras do inimigo que estão potentes e vamos enfraquecê-las. E vamos pegar as nossas palavras e vamos potencializá-las” (Santos, 2023, p. 13). O próprio Antônio Bispo destaca ainda o papel das gírias da favela como forma de adestrar a língua e driblar o colonizador, construindo linguagens cujos sentidos escapam à sua compreensão. Certamente, o MUF ressignifica a linguagem museológica, valorizando o saber comunitário como forma legítima e potente de produzir conhecimento, história e cultura.

## 7. O Museu das Remoções: memória, resistência e território

(...) Museologia Social é uma Museologia de resistência, e o Museu das Remoções é exatamente isso, é um museu que nasce a partir dos escombros, a partir de uma resistência histórica da Vila Autódromo. O Museu das Remoções foi e é fundamental. Uma ferramenta de luta que preserva o nosso território, a memória dos nossos moradores, que ficaram e os que saíram também. De quase 700 famílias, ficamos 20. (Museu das Remoções, 2019, 0:16–0:48)

O Museu das Remoções, criado em 2016 na comunidade da Vila Autódromo, zona oeste do Rio de Janeiro, constitui-se como um exemplo emblemático de Museologia Social no Brasil contemporâneo. Sua origem está diretamente vinculada ao processo de remoção da

comunidade, iniciado em 2014, em função das intervenções urbanísticas promovidas pela Prefeitura do Rio de Janeiro para a construção do Parque Olímpico e pela pressão da especulação imobiliária na Barra da Tijuca (Chagas *et al.*, 2024).

Conforme o relatório da Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro, o museu nasceu da articulação entre moradores, ex-moradores e apoiadores, sendo impulsionado por Thainã Medeiros, museólogo e ativista do coletivo Papo Reto, cuja proposta foi prontamente acolhida pela comunidade. Desde sua fundação, em 18 de maio de 2016, o espaço tornou-se um território de luta, memória e resistência, sustentado pelo lema “Memória não se remove” (Chagas *et al.*, 2024).

A criação do museu ocorreu em um contexto marcado pela demolição de cerca de 680 das 700 residências existentes, restando somente 20 famílias no local. A violência simbólica e material desse processo – que incluiu ameaças, corte de serviços básicos e destruição das casas – foi denunciada por lideranças comunitárias, como Sandra Maria e Maria da Penha, que se tornaram referências na articulação do projeto. Para elas, o museu tem dupla função: preservar as memórias coletivas e servir como instrumento de denúncia e mobilização social.

Entre as primeiras iniciativas do museu, destacou-se a exposição a céu aberto composta por sete esculturas produzidas com os escombros das demolições, em parceria com estudantes de arquitetura sob a orientação da professora Diana Bogado. Essas obras homenageavam espaços e residências emblemáticas da comunidade, como a casa da Maria da Penha e a Associação de Moradores. Com o tempo, o museu ampliou seu repertório de ações, promoveu oficinas, projeções de filmes, seminários, festivais culturais e lançamentos de livros, e se consolidou como espaço de produção cultural e de resistência política.

O acervo do museu é constituído pelo próprio território e pelos objetos ressignificados a partir das demolições, como tijolos e relógios de luz, que se transformaram em suportes de memória e denúncia. Parte desse acervo foi doada ao Museu Histórico Nacional, gesto interpretado pelos moradores como um reconhecimento de que suas histórias fazem parte da memória oficial da cidade e do país. Nesse sentido, o Museu das Remoções rompe a fronteira entre museu e comunidade, instituindo-se como espaço vivo de memória em movimento.

Além das atividades locais, o museu tem estabelecido redes de solidariedade e cooperação com universidades, movimentos sociais e instituições internacionais, como o Instituto Goethe, responsável pelo projeto de um anfiteatro comunitário. Destaca-se também a elaboração do Plano Popular de Urbanização da Vila Autódromo, fruto da colaboração entre

técnicos, pesquisadores e moradores, documento que demonstrou a viabilidade da permanência da comunidade, contrariando o discurso oficial de impossibilidade de urbanização.

Como enfatizam Chagas *et al.* (2024), a experiência do Museu das Remoções aponta para a centralidade da memória como instrumento de resistência, e revela os impactos das políticas urbanas excludentes e a potência das práticas museológicas comunitárias na disputa por território, dignidade e direitos. Ao inscrever sua própria história no espaço público e no debate acadêmico, a Vila Autódromo reafirma que a Museologia Social não é apenas uma prática de preservação, mas também um ato político.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O exame da ciência moderna evidencia que os primeiros museus públicos emergiram de um projeto de conhecimento apresentado como universal, mas enraizado na experiência europeia, subordinando outras formas de saber e modos de existir (Lander, 2005; Habermas, 1989). Nesse âmbito, os museus configuraram-se como construções coloniais cujas práticas – em grande medida, e em certos casos até o presente – permaneceram estruturadas por métodos de controle sobre a cultura e o patrimônio (Varine, 1979). Esses espaços nasceram historicamente atrelados ao colonialismo, ao capitalismo racial e patriarcal, e à construção de identidades nacionais, legitimando determinadas culturas e memórias enquanto excluía outras (Vergès, 2023; Machado; Zubarán, 2013; Santos, 2002). A objetividade e a “neutralidade” proclamadas pelos museus normativos revelam, assim, um caráter político, de preservação de poder e de hierarquização cultural (Chagas, 2006; Bennett, 1995).

Descolonizar o museu exige mais que a simples diversificação de acervos; demanda uma ruptura radical com lógicas coloniais, políticas e epistemológicas ainda vigentes (Fanon, 1968; Vergès, 2023). Nesse contexto, a museologia social desponta como um campo expressivo de ação e pensamento e, mesmo que nem sempre nomeada como tal, contracolonial por essência. Ao deslocar o centro das narrativas para os sujeitos e territórios historicamente marginalizados, essa abordagem tensiona e reconfigura as estruturas de poder e saber enraizadas na colonialidade, abrindo espaço para epistemologias situadas e modos de existência historicamente silenciados (Quijano, 2000; Walsh, 2009).

Assim, as iniciativas de Museologia Social tornam-se espaços insurgentes e coletivos, nos quais comunidades historicamente silenciadas transformam o museu em território de memória, resistência e produção de sentidos, e cumprem um papel político, cultural e

educativo que redefine o conceito de museu contemporâneo (Chagas, 2018; Vergès, 2023). Ao colocar em circulação memórias antes invisibilizadas e questionar narrativas hegemônicas, a museologia social se afirma como estratégia contracolonial, ao promover pluralidade cultural e social e desafiar a historicidade excludente que estruturou os primeiros museus públicos.

Os museus apresentados neste trabalho – Museu Vivo do São Bento, Museu de Favela e Museu das Remoções – demonstram, cada um à sua maneira, que é possível desenvolver práticas museológicas contr Coloniais nas quais as comunidades historicamente silenciadas são as responsáveis por ditar e conceber os próprios instrumentos de conhecimento, valorização e salvaguarda de suas memórias e patrimônios. Dessa forma, constroem uma Museologia empoderada, afetiva e pulsante, comprometida com suas lutas, memórias coletivas, histórias de vida e saberes ancestrais. Atuam como ferramentas de transformação social, promovendo rupturas profundas e reinventando formas de conceber, narrar e vivenciar os bens culturais de suas comunidades.

É nessa direção que a Remus-RJ e os museus sociais trabalhados neste artigo orientam suas atuações, pois entendem que os museus e as iniciativas de memória são lugares de troca, engajamento e construção conjunta de saberes. Ao estimular experiências de aprendizagem coletiva e afetiva, tais iniciativas não se limitam à transmissão vertical de conteúdos, mas promovem processos democráticos e dialógicos, nos quais todos os envolvidos – comunidades, pesquisadores, educadores, artistas, visitantes – tornam-se protagonistas e articuladores de práticas museológicas contr Coloniais (Chagas, 2018; Vergès, 2023).

Assim, a Museologia Social e suas iniciativas consolidam-se como espaços insurgentes e contr Coloniais, nos quais memórias historicamente invisibilizadas ocupam a centralidade, desafiando narrativas hegemônicas e reafirmando o potencial do museu como instrumento de pluralidade, transformação e resistência frente à colonialidade do saber e do poder.

## REFERÊNCIAS

- BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London: Routledge, 1995. Disponível em: <https://archive.org/details/birthofmuseumhis0000benn/page/n9/mode/2up>. Acesso em: 17 ago. 2025.
- BISPO DOS SANTOS, Antônio. *A terra dá, a terra quer*. São Paulo: Ubu; Piseagrama, 2023.
- CARVALHO, Cíntia; PINTO, Rita de Cássia Santos; SOUZA, Solange Jobim e. *Museu de Favela: histórias de vida e memória social*. 1. ed., Rio de Janeiro: Rio Book's, 2016.

CHAGAS, Maria Ignez. *Museologia Social: teoria e prática*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2018.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, Mário. *Museologia Social: reflexões e práticas*. Rio de Janeiro: Ibram, 2018.

CHAGAS, Mário; BRAGA, Sarah; LARDOSA, Nathália; PORTO, Luís Henrique (orgs.). *Relatório de pesquisa diagnóstica da Rede de Museologia Social do Estado do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: UNIRIO, Escola de Museologia, 2024.

CHAGAS, Mário; GOUVEIA, Inês. *Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação)*. *Cadernos do CEOM*, v. 27, n. 41, pp. 9-22, dez. 2014.

CHAGAS, Mário; PIRES, Vladimir Sibylla (orgs.). *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.

LANDER, Edgardo. *Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêtricos*. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, Colección Sur Sur, set. 2005.

ENTREVISTA concedida por Souza, Marlúcia. Entrevista I. [mar. 2020]. Entrevistador: Sarah Braga. Duque de Caxias, 2020. 1 arquivo .mp3 (211 min.).

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural e amefricanidade. *Revista TB*, Rio de Janeiro, n. 92/93, pp. 69-82, jan./jun. 1988.

ICOM. *Museums and Social Change: Documents of the Santiago Round Table*. Paris: ICOM, 1999.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIRA, Teresa. *Museus e comunidades: experiências de Museologia Social no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2009.

MACHADO, Lisandra Maria Rodrigues; ZUBARAN, Maria Angélica. Representações racializadas de negros nos museus: o que se diz e o que se ensina. In: MATTOS, Jane Rocha de (org.). *Museus e africanidades*. Porto Alegre: Edijuc, 2013. pp. 137-156.

MOUTINHO, Mário (coord.). Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Museologia Social*, Centro de Estudos de SocioMuseologia, v. 1, n. 1, 1993.

MOUTINHO, Maria Célia Teixeira. Nova Museologia e práticas sociais: uma perspectiva crítica. *Revista Museologia e Patrimônio*, v. 3, n. 2, pp. 45-60, 2000.



MUSEU DAS REMOÇÕES. *Conheça o Museu das Remoções*. YouTube, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z0e9EmxlpMU>. Acesso em: 19 ago. 2025.

PÉREZ, Marta Arjona. Museus e cultura. In: NAZOR, Olga (ed.). *Teoria museológica latino-americana: textos fundamentais*. Paris: ICOM (ICOFOM), 2019. p. 57-60.

PINTO, Rita de Cássia Santos; SILVA, Carlos Esquivel Gomes da; LOUREIRO, Kátia (orgs.). *Circuito das Casas-tela: caminhos de vida no Museu de Favela*. 1. ed. Rio de Janeiro: Museu de Favela, 2012.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Políticas da memória na criação dos museus brasileiros. *Cadernos de SocioMuseologia*, Lisboa, v. 19, n. 19, pp. 99-119, 2002.

SZÁNTÓ, András (org.). *O futuro do museu: 28 diálogos*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

TEIXEIRA, Maria Célia. A Declaração de Quebec e o Minom: histórico e implicações da Nova Museologia. *Revista Brasileira de Museus*, v. 17, n. 34, pp. 12-28, 2012.

VERGO, Peter. *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1998.

VERGÈS, Françoise. *Descolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, sociedad*. Luchas (de)coloniales de nuestra época. Quito: Abya-Yala, 2009a.

WALSH, Catherine. *Interculturalidad y colonialidad del poder: desafíos para la educación en América Latina*. *Revista Latinoamericana de Educación*, v. 39, n. 1, pp. 9-24, 2009b.

WINTER, Tim; MILES, Rosalind; BENNETT, Tony. The story of a visit: instrumentalisation and the social uplift model of the museum. *Journal of Curatorial Studies*, [s.l.], v. 1, n. 1, pp. 47-63, 2012. Disponível em: <https://jcms-journal.com/articles/47/files/submission/proof/47-1-479-3-10-20121119.html>. Acesso em: 17 ago. 2025.