

Um modelo de inovação bottom up: Museu de Favela (MUF)

Natália Nakano

Mestranda; Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, Marília);
natinakano@gmail.com

Maria José Vicentini Jorente

Doutora; Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP, Marília);
mjjorente@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo apresentar, descrever e discutir o modelo de inovação do primeiro museu territorial ao ar livre, concebido em uma favela no Rio de Janeiro, o Museu de Favela (MUF). Nele são introduzidos os conceitos de favela, e diferenciados museu tradicional e os ecomuseus, a fim de contextualizar o universo do MUF. Discute-se o conceito de coleção de um museu territorial ao ar livre e como se dá o trabalho de curadoria nesse contexto, bem como os tipos de interação possíveis com a diversidade de indivíduos atendidos por um museu como o MUF. Discute-se ainda o papel dessa nova tipologia museológica na sociedade, a partir de entidades criadas pela inovação do tipo bottom up realizada pela iniciativa do MUF dentro da nova museologia de ação. Conclui-se com considerações a respeito da mudança de foco do papel desempenhado pelo MUF como agente de desenvolvimento social e cultural.

Palavras-chave: Museu de Favela. Ecomuseu. Inovação. Nova Museologia.

1 Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar, descrever e discutir um modelo de inovação *bottom up*, o do primeiro museu territorial ao ar livre concebido em uma favela no Rio de Janeiro, o Museu de Favela (MUF). Neste estudo, entende-se *bottom up* como sendo uma iniciativa que emerge do desejo de uma comunidade, de uma vontade popular, que é colocada em prática por ela mesma, que também gerencia, capta e administra os recursos.

Atualmente, segundo Scheiner (2005), as práticas culturais predominantes tendem a conformar os sentidos humanos. Presos dentro de uma malha intrincada de

re-significações, somos empurrados por contingências para um modo de ser que privilegia a espacialidade planetária, os mercados globais e a comunicação em tempo real. A indústria cultural se articula como o setor produtivo por meio das mídias, espalhando e reforçando padrões e valores culturais prevalecentes nos centros dominantes, num processo que leva à destruição ou à perda da caracterização de muitas representações simbólicas e formas culturais de cunho local.

O museu, como uma dessas práticas culturais, desempenha o papel de criar contextos e crenças entre as pessoas e as obras em exposição. Nesse sentido, o seu espaço físico é o lugar da criação, organização e mediação da informação, creditado como um ambiente de arte e cultura.

Portanto, a mediação é uma forma de intervenção, de definição de ordem, organização, transmissão de mensagens. Quando associada a museus, a mediação assume uma posição intermediária para transmitir mensagem, esclarecer, organizar uma exposição para as pessoas, na perspectiva de unir pessoas e cultura, que é um dos papéis do museu. Durante o processo de mediação, o contexto artístico é criado. Assim, o mediador torna-se um agente cultural, uma vez que organiza, esclarece, transmite a mensagem da coleção para o público. E um dos aspectos da mediação é a curadoria de uma exposição.

A palavra curador vem do latim, *curare* que significa cuidar, participar. Em Direito, curador é quem zela por um menor ou uma pessoa que não pode fazê-lo por si próprio. Curadoria é também a atividade que o curador legalmente realiza de cuidar, fiscalizar, manter, atender as necessidades de uma pessoa que não tem um representante legal (FERREIRA, 1986).

Quanto à exposição, segundo Bittencourt (2008, p.5), "[...] as exposições são um meio de se difundir todo e qualquer fazer humano, seja ele da ordem da arte, das ciências, da tecnologia, da história."

Todas esses conceitos ganham nova significação numa iniciativa *bottom up* dentro de um novo contexto museal, o Museu de Favela (MUF). Embora seja uma perspectiva inovadora, os museus de favela não sejam uma novidade no cenário do Rio de Janeiro, já que, na verdade, as visitas turísticas a comunidades de favelas datam da década de 1990, nas favelas da Rocinha. Segundo Moraes (2010, p. 106), "[...] sua localização, grandiosidade e movimentação econômica despertam o

interesse da sociedade e dos turistas."

Favela é um termo cunhado no final dos anos 1800 para representar assentamentos irregulares no Brasil, e uma das teorias que explicam a origem do termo, defende que a primeira teria sido erguida no Morro da Providência, no Rio de Janeiro pelas famílias dos soldados que retornaram da Campanha de Canudos. Na época, os soldados veteranos que retornavam de Canudos, na Bahia, para o Rio de Janeiro, se assentaram no morro da Favella como meio de pressionar o Ministério da Guerra a pagar seus soldos devidos:

O morro da Favella, até então denominado morro da Providência, passa a emprestar seu nome aos aglomerados de casebres sem traçado, arruamento ou acesso aos serviços públicos, construídos em terrenos públicos ou de terceiros, que começam a se multiplicar no centro e nas zonas sul e norte da cidade do Rio de Janeiro (VALLADARES, 2000, p.7).

De acordo com Darcy Ribeiro (2001), antropólogo e político brasileiro, autor da obra seminal *O Povo Brasileiro*, a origem das favelas ocorreu com o advento da abolição da escravidão. Ex-escravos e seus familiares estavam livres para se deslocar de um lugar para outro e muitos deles foram morar em Salvador e no Rio de Janeiro. Como essas pessoas chegavam às cidades sem emprego nem lugar para ficar, eles começaram a se estabelecer nos subúrbios e nas encostas dos morros. Assim, vieram a constituir os bairros chamados Bairros Africanos, que depois se transformaram no que chamamos de favelas hoje em dia.

No Rio de Janeiro do século XIX, surgiu o *cortiço*, sinônimo de pobreza, que servia de moradia de trabalhadores e para os indivíduos indesejáveis da sociedade, pertencentes à chamada "classe perigosa", sendo visto como antro da vagabundagem e local propício a epidemias, enquanto uma "[...] ameaça à ordem social e moral." (VALLADARES, 2005, p. 24). Conforme definição da prefeitura do Rio de Janeiro, se constituíam em habitações coletivas, que possuem quartos pequenos, geralmente de madeira, com escadas ou varandas de difícil acesso, muitas vezes sem cozinha e com lavanderia e sanitários comuns. Também era comum que fossem construções antigas com divisões de madeira formando cubículos sem mobília, e que por vezes se estendiam por sótãos, porões, cozinhas, banheiros, despensa e levavam o nome de *casa de alugar cômodos*. Logo foram promulgadas

leis de proibição de construção de novos cortiços e "[...] uma verdadeira guerra [...]" foi iniciada para acabar com as moradias, levando a destruição do famoso cortiço chamado Cabeça de Porco (VALLADARES, 2005, p.24).

De acordo com o autor, "[...] estudos sobre os cortiços do Rio de Janeiro demonstram que esse tipo de habitat pode ser considerado o 'germe' da favela." Pesquisas sobre o célebre cortiço chamado Cabeça de Porco, destruído em 1893, apontam que os mesmos tipos de barracos e instalações precárias foram mais tarde identificadas como semelhantes às encontradas no Morro da Providência.

Outro fator que contribuiu para a formação de favelas foi o êxodo rural, já que a maioria das favelas modernas surgiu na década de 1970, como consequência da industrialização, da seca e da mecanização rural na região nordeste do Brasil. Muitas pessoas deixaram as áreas rurais do Brasil e migraram para as cidades e, como não tinham um lugar para viver, muitas pessoas passaram a viver em favelas.

De acordo com Ribeiro (2001), duas das cidades brasileiras maiores do mundo, Rio de Janeiro e São Paulo, que contam com mais habitantes do que Roma e Paris, embora com menor estrutura e menos oportunidades de emprego, detêm as maiores favelas do País. Como em outras economias emergentes, a população urbana mais pobre das grandes cidades encontra soluções alternativas para os seus problemas de habitação. No Rio de Janeiro, as famílias constroem suas casas em favelas nas encostas íngremes das montanhas, que lhes permitem permanecer perto de seus empregos e criar uma sensação aparente de viver em uma comunidade regularmente urbanizada. Em São Paulo, as favelas também são construídas na periferia das cidades, expandindo os subúrbios. Esse problema se amplia quando se analisam os dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), que apontam que cerca de 6% da população vive em favelas. Ou seja, 11,4 milhões de pessoas em ocupações irregulares no País. (IBGE..., 2011).

A falta de estrutura familiar, e de serviços públicos nestas áreas empobrecidas fomentam o uso de drogas, e conseqüentemente, o tráfico de drogas, opção trágica e infeliz dos jovens para sobreviver. Ribeiro (2001, p. 205) afirma "[...] hoje em dia é o crime organizado como grande negócio que cumpre o encargo de viciar e satisfazer o vício de um milhão de drogados."

Além de ser objeto de várias pesquisas sociais e de estudos acadêmicos, as favelas brasileiras também foram tema principal ou pano de fundo de incontáveis filmes que tentaram retratar o seu cenário, seus habitantes, estilos de vida, bem como os seus conflitos. *Cidade de Deus*, lançado no Brasil em 2002, retrata a história de dois traficantes que lutam pelo controle do tráfico de drogas em um conglomerado chamado Cidade de Deus no Rio de Janeiro; *Tropa de Elite*, lançado em 2007, e *Tropa de Elite 2*, lançado em 2010 mostram o esforço que um esquadrão especial faz para controlar o tráfico de drogas nas favelas do Rio de Janeiro, cujas histórias são narradas do ponto de vista de sargento do esquadrão. Hollywood também tem usado as favelas como pano de fundo para filmes como *O Incrível Hulk*, filmado nas favelas da Rocinha e lançado em 2008, e, mais recentemente, o filme infantil *Rio* lançado em 2011.

A noção que os estrangeiros que nunca visitaram uma favela tem em relação a ela é semelhante ao que é mostrado nos filmes, que as apresentam como áreas pobres onde reina a violência, crime e pobreza. Todavia, essa representação, que é apenas uma face das da realidade dessas comunidades, está se modificando na atualidade..

Governos federal, estadual e municipal têm tentado resolver os problemas de tráfego urbano, social e de drogas que ocorrem nas favelas em geral. No Morro da Providência, por exemplo, a cidade do Rio de Janeiro investiu 14,3 milhões de reais para fornecer infra-estrutura e revitalizar edifícios considerados de interesse histórico (MENEZES, 2008). Os esforços também contaram com iniciativas de promoção da cultura, cidadania e ética; cursos profissionalizantes e um museu ao ar livre para preservar a memória e o patrimônio da comunidade.

Segundo Menezes (2008), no entanto, no momento de sua pesquisa, o Morro da Providência, já referido anteriormente como tendo dado origem à terminologia favela, havia sido tomado pelo Exército Brasileiro, diante da incapacidade do governo do Rio de Janeiro controlar a violência e o tráfico de drogas. O museu já havia sido esquecido, tanto pelos meios de comunicação quanto pela comunidade. A autora levanta uma das hipóteses que explicaria o porquê de a comunidade ter se esquecido dele. Talvez tenha sido porque, embora tenha sido uma iniciativa inovadora no campo da Nova Museologia, havia deixado de cumprir uma premissão

maior: não foi criado como uma *bottom up*. Isto é, o museu não emergiu de um desejo da comunidade, nem foi ela quem delimitou o patrimônio e memória a serem preservados. Ao contrário, a idéia de criação do Museu da Favela do Morro da Providência foi uma iniciativa *top-down*, ou seja, foi uma iniciativa de fora, originária do governo do Rio de Janeiro.

2 Museus

O Conselho Internacional de Museus (ICOM), que conta com o Brasil como membro desde seu início em 1946, define museus como:

Um museu é uma instituição permanente e sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e do seu meio ambiente para fins de ensino, estudo e diversão. (INTERNATIONAL..., 2007, tradução nossa)¹.

No Brasil, o movimento para preservar o patrimônio histórico do País começou em 1930, com o Presidente Vargas. Durante período de rigoroso controle, os museus eram responsáveis por moldar, expôr e manter um imaginário do que significava ser nacional-popular: as coleções mantidas pelos museus glorificavam não só a grandiosidade da natureza brasileira, mas também as pessoas, os heróis, a arte barroca e a estética moderna, bem como o desenvolvimento técnico e científico (SANTOS, 2011).

De acordo com o autor, na década de 1970, enquanto na França ocorria um movimento de abertura dos museus, que passavam a ser instituições preocupadas com os interesses da sociedade e a atuar como instrumentos de mudança social, no Brasil isso não ocorria. Os nossos museus não sentiram nenhum reflexo dessa nova tendência, uma vez que as instituições eram financiadas pelo governo e os interesses ainda permaneciam em glorificar os símbolos nacionais. Naquela mesma década, na França, Hugues de Varine e Rivière lançaram o conceito de Ecomuseus, também denominados Museus Comunitários ou Museus de Territóri, que tiveram um papel fundamental nas comunidades na identificação e uso criativo do patrimônio material e imaterial como meios para o desenvolvimento social e

econômico.

Somente nas décadas de 1980 e 1990, o movimento chamado Nova Museologia foi fortalecido e reforçou as críticas aos antigos discursos históricos e oficiais que glorificavam apenas o imaginário nacional-popular da era de Vargas. Nesse mesmo período, o número de museus públicos e privados no País aumentou exponencialmente, tendo sido criados, dentre outros: Museu Internacional de Arte *Naif*, no Rio de Janeiro (1985), Museu Bispo do Rosário (1982), museu público e municipal, o museu privado Museu Casa do Pontal (1986), Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz, no Rio de Janeiro foi reconhecido como um Ecomuseu, Museu Maguta, que exhibe coleção do povo indígena Ticuna, em 1990 (SANTOS, 2011).

Na década de 2000, durante o governo do Presidente Luis Inácio Lula da Silva, a área cultural assumiu maior força política e apoio econômico no País. Os Ministros da Cultura, Gilberto Gil, de 2003 a 2008, e Juca Ferreira, que assumiu o ministério mais tarde, até o final de 2010, criaram programas governamentais para promover e apoiar a valorização da diversidade étnica e democratização do acesso ao patrimônio cultural: o Sistema Nacional de Cultura (SNC) e o Plano Nacional de Cultura (PNC). Partindo do pressuposto de que todo e qualquer cidadão tem direito à cultura, programas para motivar a inclusão social foram iniciadas. O patrocínio governamental passou a incentivar o acesso à cultura para os segmentos sociais que tradicionalmente eram excluídos. Iniciativas locais e privadas para fomentar a cultura através de eventos artísticos e musicais têm recebido apoio para sua realização, entre eles a iniciativa de criação de Pontos de Cultura em todo o território nacional, considerado por Santos (2011) como uma forte alavanca cultural:

[...]deu suporte a um grande número de projetos locais, promovendo o acesso às novas tecnologias por populações de baixo poder aquisitivo. A partir do financiamento público, incentivou o protagonismo cultural e o acesso à cultura por parte daqueles que se situavam à margem das atividades culturais (SANTOS, 2011, p. 195).

O Ministério da Cultura também têm financiado projetos de bairros de periferia e museus de favela estabelecidos como iniciativas *bottom-up* com o apoio de entidades sem fins lucrativos. Embora os museus sejam geralmente iniciativas *top down*, iniciativas governamentais impostas às comunidades, no Brasil a maioria

deles são tradicionalmente financiados ou patrocinados por recursos governamentais, as iniciativas da comunidade são responsáveis por uma importante mudança social e cultural e pode ser notado na sociedade contemporânea. Museus comunitários desempenham um papel importante na transformação social e econômica e expandem a diversidade que os museus enfrentam agora.

Além disso, os museus que emergem de esforços da comunidade trazem para suas coleções os valores das pessoas que vivem nestes territórios e, portanto, garantem a história dessas comunidades. Museus de todo o mundo têm experimentado um crescimento exponencial de iniciativas comunitárias *bottom up*, que é parte de um processo de democratização de tecnologias e narrativas de museus, e constitui o fenômeno denominado de Nova Museologia.

De acordo com Maure (1995), o termo Nova Museologia apareceu no mundo dos museus no início da década de 1980, tendo sido descrita pelo autor como um fenômeno histórico e um sistema de novos valores em relação à ação dos museus. Trata-se de um fenômeno, ao expressar a mudança na concepção do papel social do museu, produto de importantes movimentos culturais e sociais que ocorreram na década de 1960 e início dos anos 1970. E, no sentido de um sistema de valores, significa algo mais subjetivo, ao se identificar como uma ideologia específica, enquanto uma filosofia e do espírito que caracteriza e orienta o profissional de museu. Assim entendida, a Nova Museologia é então identificada como a Museologia de Ação.

Na atualidade, a função principal do museu é ser um instrumento de desenvolvimento social e cultural para estar a serviço de uma sociedade democrática. Não há uma cultura dominante escolhida em detrimento de outras culturas existentes no território. O objetivo é que todas as culturas tenham prioridades iguais, direitos, valores e iguais possibilidades de serem preservadas e divulgadas. Desse modo, questiona-se: a Nova Museologia é tão diferente da museologia tradicional? Em resposta, Maure (1995) afirma que sim, pois a Nova Museologia estabelece um novo paradigma para os museus:

- a) *de monodisciplinar para multidisciplinar*. O museu tradicional é construído sob uma abordagem monodisciplinar, tal como: história da arte, arqueologia,

ciências naturais. O novo museu prioriza uma abordagem interdisciplinar e a ecologia, a relação entre os seres humanos, meio ambiente e cultura,

- b) *de público para comunitário*. O museu tradicional aborda um público anônimo indeterminado, enquanto que o novo museu está a serviço de uma comunidade específica, é ator no desenvolvimento cultural, social e econômico de um grupo específico,
- c) *de um edifício para um território*. O museu tradicional é um templo onde uma coleção de objetos é mantida.

O novo museu é todo o território da comunidade, território definido dentro de suas entidades geográficas, política, econômica e cultural.

3 Museu da favela: um Ecomuseu no Brasil

O conceito de Ecomuseu, cunhado por Varine em 1971, foi de fato um processo evolutivo que começou com práticas de museologia muito antes disso, e depois colocado em palavras no trabalho seminal de Rivière *L'Ecomusee, un modèle évolutif* (1971-1980) (SOARES, 2006). Em 1936 Rivière começou os primeiros esboços do que se tornou a Ecomuseologia. No início da década de 1950, a primeira preocupação dessa nova museologia era com a ecologia, no sentido das relações entre os seres humanos e seu meio ambiente. Desse modo, o Ecomuseu está relacionado com a intervenção direta sobre a proteção do meio ambiente natural. Além disso, o que o Ecomuseu postula é mais do que apenas a participação do público: é a cooperação da comunidade, é um estado mental e uma abordagem que leva a um processo construtivo enraizado em um território.

Ainda, "[...] o Ecomuseu é mutável e pode adotar as formas mais inesperadas em cada sociedade." (SOARES, 2006, p. 9). O prefixo *Eco* geralmente ligado a ecologia natural, aqui também é usado como meio social.

O grande desejo por mudança e modernidade da maioria dos profissionais dos museus foi a conclusão da mesa redonda organizada pela UNESCO e ICOM, em Santiago, Chile, em 1972, cujo tema de discussão era o papel dos museus na América Latina de hoje.

Nesse cenário, o Museu de Favela (MUF) apresenta uma iniciativa *bottom up*, que transforma o museu em uma experiência única. O MUF é um museu territorial vivo. Sua coleção e seus tesouros são os seus 20 mil habitantes e os seus estilos de vida, narradores da desconhecida, mas não menos importante, história do Rio de Janeiro (MUSEU..., 2009). O MUF integra o conceito de Ecomuseu, pois difere dos museus tradicionais de três formas:

- a) não há itens de uma coleção - existe a memória da comunidade e o patrimônio a ser preservado;
- b) não foi projetado para um público anônimo - foi projetado por e para sua comunidade;
- c) não há um templo para custodiar a coleção, em vez disso, o museu é todo o território onde a comunidade se encontra.

O MUF focaliza muito mais as pessoas, o patrimônio que possui e o território onde o está localizado, e menos sobre museus e a Museologia tradicionais. Um museu templo tradicional não é capaz de abrigar o patrimônio e as entidades que o MUF custodia. Um museu tradicional, como Fernanda Ribeiro (2005) afirma sobre Arquivos, "[...] não é um sistema de informação, mas sim um edifício, uma instituição, um serviço que se destina a albergar sistemas de informação arquivística produzidos e mantidos por décadas ou séculos [...]."

De acordo com Scheiner (2003), os museus territoriais são museus que compreendem os membros da comunidade envolvidos no desenvolvimento e gestão dessas organizações (moradores das comunidades, líderes comunitários, voluntários e representantes de diferentes setores sociais que fazem parte da experiência), a paisagem do território, e a produção de cultura. E o Museu de Favela é o primeiro museu sobre a cultura e a memória de favelas no mundo (MUSEU, 2009).

O MUF localiza-se numa área popular do Rio de Janeiro, nas colinas entre as famosas praias de Ipanema e Copacabana. Está organizado entre as 5.300 casas conectadas por um labirinto de vielas e escadarias nos morros das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, zona sul da cidade. Situa-se dentro de doze hectares de Mata Atlântica e contempla as exuberantes paisagens do Rio de Janeiro:

O que torna o MUF particularmente único é que ele é um museu a céu aberto, esparramado por todo o território, em vez de em um edifício específico ou galeria. Ele rompe o limite conceitual normal das pessoas lutando para incorporar toda a comunidade como o museu, incluindo as casas das pessoas, a arte de rua, e performances ao vivo, e por não limitando o seu espaço criativo dentro de um edifício de concreto (GODOY, 2011)².

A iniciativa do MUF, bem como iniciativas de outros museus de favelas, é exclusivamente brasileira. Talvez seja essa seja a razão pela qual a Instituição não consiga um papel de destaque e o reconhecimento devido pela comunidade científica brasileira e mundial.

O MUF³ é uma iniciativa genuinamente *bottom up*, tendo sido fundado por um grupo de 16 pessoas, sendo que 81% delas vivem nessas favelas. Tratam-se de artistas visuais, músicos, cantores, compositores de *hip hop* e compositores de samba, líderes comunitários, radialistas, jornalistas, um lutador de capoeira, fotógrafos, um ex-empresária e um advogado. É constituído juridicamente como uma organização não-governamental, fundada em 2008.

De acordo com os líderes da comunidade, a ideia é de transformar o território num museu. Um território vivo, habitado por milhares de pessoas, sua memória e seu patrimônio cultural local, tendo a favela como pano de fundo.

Trata-se de um desafio diário, de defender a dignidade das condições de vida locais e de lutar contra a segregação social das favelas. E, para tanto, conta com esforços de voluntários, membros da comunidade e colaboradores.

Além disso, o MUF têm concorrido a financiamentos governamentais para conseguir patrocínio para seus projetos, através de editais oficiais e luta por doações administrativas. Hoje, o MUF conta com a ajuda da Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e com a Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento. A Secretaria de Cultura patrocina a execução de dois projetos selecionados através de um edital público: um para promover as exposições itinerantes do museu, como o *Despertar das Almas*, e outro para a reforma do centro administrativo do MUF, em Cantagalo.

No futuro, os líderes MUF querem transformar o museu em um monumento turístico carioca. E, assim, o MUF irá retratar a História das Favelas, a História da

Cultura Afro-brasileira, das Artes Visuais e da Dança. Várias galerias ao ar livre formam um patrimônio cultural ativo que envolve a comunidade como seus principais atores, usa suas casas, conhecimentos e artesanato, articulados e re-qualificados em redes de negócios produtivas e criativas e de conveniência turística, integrados pela lógica do museu territorial.

A mídia assim percebe o Museu:

[...] O MUF foi moldado de uma maneira a preservar as memórias, cultura e patrimônio das comunidades das favelas. Os residentes dessas três áreas, que estão cercados por Ipanema, Copacabana e Lagoa na zona sul, trabalharam juntos para construir uma narrativa, tecendo um conto de memórias e experiências pessoais da vida na favela. (GODOY, 2011)⁴.

O MUF iniciou suas atividades com a instalação e visitação da galeria ao ar livre chamada *Roteiro Casas Tela*. Nesse roteiro, o visitante é convidado a um *tour* através dos becos e escadarias da comunidade, percorrendo as casas cujas paredes se tornaram tela para os artistas da comunidade.

4 Roteiro Casas Tela

A descrição do Roteiro Casas Tela foi baseada em uma visita organizada para convidados na época da abertura do Museu e retrata o que é mostrado para os visitantes (MORAES, 2010), num passeio que durou aproximadamente 3 horas. A Figura 1 mostra um mapa da trajetória do Roteiro Casas Tela.

Figura 1 – Mapa do Roteiro Casas Tela



Fonte: <http://www.museudefavela.org/images/muf/mapa_roteiro_casas_tela_grande.jpg>

O percurso da visita que foi tomada como referência se iniciou em um plano inclinado. O guia, morador da comunidade, afirma já ter guiado visitantes pelas favelas durante 15 anos. Ele explicou que houve um desmoronamento de lama em 1984 e que o governador na época, Leonel Brizola, mandou construir o plano inclinado. E um teleférico foi instalado para o acesso daqueles que não queriam ou não podiam andar.

A primeira parada se deu numa plataforma de observação com uma vista maravilhosa da praia de Copacabana, onde foi possível descansar, tirar fotos e admirar a paisagem.

Em seguida, o grupo prossegue para a casa de Dona Antonia, que foi a diretora da rede MUF. Essa rede articula todos os artesãos da comunidade, especialmente confeiteiros, pintores e bordadeiras. A casa de Dona Antonia serviu

também uma parada para água, lanches e banheiros antes de continuar o passeio.

O grupo então continuou através dos becos onde o Presidente do Conselho do MUF, o Acme, expôs seu grafite. Também foi possível ver e comprar obras de artistas locais cujo trabalho foi exibido.

A Figura 2 mostra um grupo de visitantes observando os detalhes do grafite na parede de uma casa que foi transformada em uma tela gigante.

Figura 2 – Grupo de visitantes seguindo o Roteiro Casas Tela



Fonte: <<http://www.museudefavela.org/participe/roteiro-casas-tela>>

Após uma curta caminhada, o grupo chegou a um anfiteatro improvisado. O público sentou nas escadas dos corredores e o palco era a entrada de um bar. Em seguida, as crianças do coro da comunidade, grupo denominado Harmonicanto, cantou músicas de Jorge Benjor que celebravam a beleza do Rio de Janeiro. Alguns dos visitantes foram convidados pelos membros do MUF para ficar no telhado de algumas das casas para melhor ver e apreciar a apresentação.

Depois de algum tempo dedicado a conhecer as pessoas e os lugares, o grupo desceu de um pátio onde havia uma exposição de artesanato e um grupo de capoeira fez uma apresentação. Após a apresentação, o grupo foi convidado a tirar fotos, comprar souvenirs, antes de prosseguir para a parte final da visita. O grupo então passou por uma igreja que era católica, depois tornou-se uma igreja evangélica e agora é uma igreja católica novamente.

Depois da igreja, o tour foi concluído em uma das principais ruas de Copacabana. Alguns turistas ficaram surpresos ao ver que eles estavam tão perto do asfalto.

5 Discussão

De acordo com o documento produzido pela Cisco Systems, Inc., em 2010, uma pesquisa desenvolvida por Charles Leadbeater e Wong Annika intitulada *Learning from the Extremes* (*Aprender a partir dos Extremos*, tradução nossa), há quatro estratégias que tanto os países em desenvolvimento quanto os países desenvolvidos podem perseguir, a fim de enfrentar os desafios do ensino e da aprendizagem em áreas pobres: melhorar, reinventar, complementar e transformar a aprendizagem.

Melhorar as escolas parece ser um princípio muito óbvio para melhorar a aprendizagem; no entanto, não é o suficiente: "Mesmo em partes do mundo desenvolvido, o investimento contínuo nas escolas e professores não tem levado a melhorias esperadas nos resultados educacionais." (LEADBEATER; WONG, 2010)⁵. Os autores destacam que em áreas empobrecidas, as escolas são fracas e as crianças aprendem muito pouco com professores desmotivados e poucos recursos:

Uma revisão da UNESCO em 2007, descobriu que o aluno médio passa 10 anos na escola, mas só completa 7,6 níveis. Dos 1000 alunos que entram primeiro grau da educação básica em 2004, apenas 457 completavam o curso e apenas 71 o fez no tempo previsto. Aqueles que ficaram para trás e que abandonaram vêm desproporcionalmente dos setores mais pobres da sociedade (LEADBEATER; WONG, 2010, p. 9, tradução nossa)⁶.

A revisão concluiu que mesmo as crianças que perseveraram e terminam o curso não são capazes de atender às necessidades do mercado de trabalho, pois o nível de instrução atingido não é suficiente para a demanda de um mercado mundial crescente.

Em áreas pobres, crianças e adultos têm de ser atraídos para a aprendizagem. Nas escolas dos países desenvolvidos, as crianças vão para a escola porque

assiduidade, testes e o currículo nacional são obrigatórios. Em favelas, a escola concorre com outras atividades que as crianças têm de executar em seu tempo livre. Os meninos e meninas muitas vezes precisam trabalhar para complementar a renda da família, têm que ajudar com as tarefas domésticas e cuidar dos irmãos mais novos. O tráfico de drogas é uma outra atividade concorrente da escola que também recruta os jovens, especialmente.

Christensen (2008, p. 7) afirma que a "[...] motivação é o ingrediente catalisador de toda inovação bem sucedida. O mesmo é verdade para a aprendizagem." Além disso, a menos que as crianças e os adultos estejam motivados, eles rejeitarão a escolaridade e a abandonarão antes de atingir o sucesso.

A motivação pode ser dividida em dois tipos: intrínseca ou extrínseca. A motivação extrínseca é a motivação que vem de fora do indivíduo, por exemplo uma criança ou um adulto está motivado para aprender a fazer uma sobremesa típica porque ele/ela será capaz de vendê-la e lucrar com isso. A motivação intrínseca é quando o trabalho em si estimula e impulsiona o indivíduo para o exercício da tarefa. Ele/ela se sente interessado e gosta da atividade, não há pressões externas.

Como Leadbeater e Wong enfatizam, a maioria dos sistemas escolares de todo o mundo em desenvolvimento são equivalentes à oferta de água suja para crianças sedentas:

[...] muitas crianças do mundo em desenvolvimento se sentam em filas de carteiras ouvindo seus professores, copiando de quadros negros, e aprendendo a decorar nas escolas [...]. Índia, Brasil e Quênia exemplificam porquê a escolarização em massa não cumpre a sua promessa e está criando uma tarefa quase intransponível para estratégias de melhoria (LEADBEATER; WONG, 2010, tradução nossa)⁷.

Os autores acreditam que, à primeira vista, o Brasil parece melhor do que a Índia em termos de quantidade de crianças nas escolas primárias e mais crianças passando para a escola secundária. Na virada do século 20 toda e qualquer criança teve sua vaga assegurada em uma sala de aula da escola regular, meninos ou meninas, ao contrário da Índia, por exemplo, onde a taxa de meninas matriculadas nas escolas é menor do que a dos meninos. No entanto, em quase todas as suas dimensões, a educação em áreas pobres, como nas favelas, é muito ruim e favorece a

evasão e a repetição, o que também leva à mais repetição ainda: "[...] estamos diante de um grande círculo vicioso colocado em perigo principalmente pela baixa qualidade da educação." (LEADBEATER; WONG, 2010, p. 9, tradução nossa)⁸.

Nesse cenário caótico, o MUF está promovendo a aprendizagem visando os moradores da comunidade de todas as idades, bem como os visitantes do Museu. Ele não pretende ser uma escola comunitária; obviamente que professores e escolas não são centrais para isso. Mas é uma maneira inteiramente nova de disseminação de aprendizagem:

- a) É holístico e integrado, uma vez que alia bem-estar social e emocional para o desenvolvimento cognitivo. E, em alguns casos, até mesmo uma recompensa está incluída, que é o preço pago por uma *performance* artística ou um souvenir vendido para um turista;
- b) Os sujeitos estão aprendendo atividades que podem lhes proporcionar uma alternativa de renda e, ao mesmo tempo, aprender sobre suas raízes, história, cultura, turismo, economia, arquitetura e assim por diante;
- c) As ações promovidas pelo museu complementam a falta de uma boa escola formal. Mas não uma escola tradicional, que é mais semelhante a uma fábrica, mas uma escola ao ar livre que segue o modelo de Sócrates e Platão, onde os alunos são convidados a pensar, raciocinar, discutir e resolver um problema.

Nesse contexto, o MUF traz uma inovação na aprendizagem, pois não espera que o público e a comunidade sejam alimentados com conhecimento, ele requer que as pessoas valorizem a cultura, as artes, o fazer humano e a *performance* humana, bem como interagir com a coleção e seus curadores. As crianças e os adultos da comunidade aprendem com os desafios que enfrentam no dia-a-dia, tais como solução de problemas na hora de organizar uma exposição, criar uma *performance*, e até mesmo ganhar a vida. A comunidade lucra, uma vez que o museu reúne famílias e crianças juntos na aprendizagem de uma forma atraente e produtiva, e especialmente relevante para eles. A transferência de conhecimento é feita por pares, o espaço onde a aprendizagem ocorre é o espaço necessário, em vez de um edifício.

Esta é a forma de aprendizado necessária para transformar áreas pobres nos países em desenvolvimento. Ela vai criar "[...] novas maneiras de aprender, novas competências, de novas formas, fora da escola formal." Além disso, os autores afirmam: "Tornar a aprendizagem eficaz no futuro, ensinar as habilidades que as crianças precisam, na escala que será necessária (principalmente nos países em desenvolvimento), exigirá inovação disruptiva para criar novos modelos de aprendizagem em massa de baixo custo." (LEADBEATER; WONG, 2010, p. iv, tradução nossa)⁹.

No entanto, "[...] a inovação radical raramente vem da corrente dominante [...] No futuro, será fundamental incentivar a inovação disruptiva e empreendedorismo na educação, para encontrar novas e mais eficazes abordagens para a aprendizagem." (LEADBEATER; WONG, 2010, p. 4, tradução nossa)¹⁰.

O modelo tradicional de museu, que traduz o paradigma ditado durante o tempo de Getúlio Vargas, em consonância com o que aconteceu com o modelo francês de Arquivos ao longo do século 20, privilegiou uma visão historicista e custodial. As coleções custodiadas dentro dos edifícios estão associadas a um valor patrimonial diverso que se pode possuir, adquirir, colecionar e até mesmo vender, porque os objetos são possíveis de terem seu preço fixado afetiva e economicamente.

A arte e cultura oficiais, como as exibidas em museus oficiais tradicionais e galerias foram sempre iniciativas *top down* em geral, e agora, mais do que nunca, em sociedades pós-modernas, incluindo nos países em desenvolvimento, o capital está governando as aquisições nos museus tradicionais. Apesar da arte e da cultura latino-americana estarem na moda, esse tipo de produção não é bem conhecida no País por todos os brasileiros, especialmente pelos que vivem em comunidades pobres. Nesse contexto, a arte e a cultura oficiais são elementos que reforçam a exclusão. .

Por outro lado, em museus como o MUF, os detentores da memória e do patrimônio servem uma formação política, educacional e de inclusão social. Essas instituições têm significado mais amplo do que o papel de custódia contido dentro de suas paredes, embora hoje o modelo tradicional dos museus ainda prevaleça.

No entanto, mesmo entre as iniciativas mais modernas, o MUF destaca-se como uma perspectiva diferente.

Três outras iniciativas alternativas museológicas têm o apoio de instituições governamentais de diferentes setores: administrativo, educacional, e assim por diante. Em 1996, o Museu de Limpeza Urbana - Casa de Banhos Dom João VI foi criado na comunidade de favela Favela do Caju. Depois disso, em 2005, o governo do Rio de Janeiro instituiu o primeiro museu ao ar livre no Morro da Providência. No entanto, nenhum deles é administrado pelas comunidades locais: eles foram pensados, desejados e projetados por organizações da administração pública. Em 2006, o Museu da Maré, uma terceira iniciativa foi aberta ao público pelo ministro da Cultura, na época Gilberto Gil e outras autoridades ligadas a políticas culturais brasileiras, como resultado de um projeto ministerial para promover a cultura, de criação dos Ponto de Cultura (CHAGAS; ABREU, 2007).

Os três museus são narrativas da exclusão, contam histórias de favelas, sua comunidades, cultura, memória e patrimônio, mas todos eles são iniciativas top down. Assim, embora o MUF não tenha sido o primeiro museu criado em uma favela, ele foi idealizado, criado e organizado por membros da sua comunidade, voluntários e membros da comunidade envolvidos em buscar apoio financeiro por meio de editais públicos que privilegia um sistema de meritocracia e que avalia várias iniciativas.

O MUF também questiona a noção de "documento" custodiado em um museu, considerando a ampla definição de documento de Michael Buckland (1997): um documento é algo que informa ou ensina sobre algo. Se ela pode ser armazenada ou não é uma questão de técnica e que não dita ou influencia o conceito de documento. Da mesma forma, o MUF produz e guarda não só documentos, mas também patrimônio cultural.

A Constituição Federal de 1988 define patrimônio cultural brasileiro no artigo 216 como:

[...] os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico. (BRASIL, 1998)¹¹.

A definição da Constituição Brasileira de 1988 mostra uma transformação no conceito de patrimônio cultural uma vez que amplia e inclui patrimônio imaterial, isto é, todos os tipos de expressão, criação, saber fazer que referem à identidade, à ação e à memória dos grupos sociais (SOUZA; GRIPPA, 2010).

Portanto, a dança e a apresentação de canto do MUF, o coral de suas crianças cantando músicas brasileiras, o artesanato produzido e vendido na comunidade, além das pinturas e artes são, por lei, patrimônio cultural brasileiro a ser incorporado em um museu, uma vez que informam e ensinam sobre esse grupo social que vive em favelas.

O novo paradigma emergente no qual o MUF é constituído como um museu, implica em uma profunda mudança de perspectiva. O MUF muda o objeto de estudo e de trabalho a partir de coleções documentais contidas em museus tradicionais de informação. Ele propõe novas metodologias de pesquisa adequadas ao estudo da informação como um fenômeno social e humano.

Os papéis sociais e educacionais do MUF são sobre engajamento. O museu do MUF promove a cidadania pois fortalece a identidade e a cultura local, bem como do sentimento de pertencer a um lugar. A cultura representada através do *grafite* nas paredes, as pinturas nas telas, a luta de capoeira, o coral de crianças, tornam estas pessoas conscientes de quem são e onde vivem. Eles percebem que vivem em um lugar rico de cultura, memória e que eles próprios são um patrimônio vivo do Rio de Janeiro.

Além disso, o MUF é a expressão da comunidade e da natureza. As relações entre a comunidade, sua paisagem e o território onde ela está enraizada, influenciam as gerações que viveram e vivem lá. O MUF é o espelho da comunidade onde eles se contemplam e reconhecem de onde eles vêm. E esse espelho é oferecido aos visitantes para que eles possam entender melhor as pessoas e suas memórias, as histórias desconhecidas do Rio de Janeiro, as histórias de pessoas oprimidas e esquecidas dos antigos bairros africanos.

Referências

BITTENCOURT, J. N. Uma Introdução em torno de definições, intenções e atores. **Caderno de diretrizes museológicas**, Belo Horizonte, n. 2, 2008. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/museus/1caderno_diretrizes_museologicas_2.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2012.

BRASIL. **Constituição da República Federativa do Brasil de 1988**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm>. Acesso em: 7 jan. 2013.

BUCKLAND, M. What is a document? **Journal of American Society for Information Science**, New York, v.48, n.9, p.804-809, 1997. Disponível em: <<http://www.ischool.berkeley.edu/~buckland/whatdoc.html>>. Acesso em: 11 ago. 2012.

CHAGAS, M.S.; ABREU, R. Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. **Musas: Revista Brasileira de Museus e Museologia**, 2007. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2011/01/Musas3.pdf>>. Acesso em: 18 jul. 2012.

CHRISTENSEN C.M.; HORN M. B.; JOHNSON C.W. **Disrupting class: how disruptive innovation will change the way the world learns**. New York: McGraw-Hill, 2008.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1986.

GODOY, C.P. Museum week in Rio, Museu de Favela. **The Rio Times**: news in Rio de Janeiro, Brazil, May 17, 2011. Disponível em: <<http://riotimesonline.com/brazil-news/rio-travel/museum-week-in-rio-museu-de-favela>>. Acesso em: 27 maio 2012.

IBGE afirma que 10% da população brasileira vive em favelas. 2011. Disponível em: <<http://www.cepel.ufsc.br/noticias/ibge-afirma-que-6-da-populacao-brasileira-vive-em-favelas>>

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). 2007. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition>>. Acesso em: 9 jul. 2012.

LEADBEATER C.; WONG A. **Learning from the extremes**. 2010. Disponível em: <http://www.cisco.com/web/about/citizenship/socioeconomic/docs/LearningfromExtremes_WhitePaper.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2012.

MAURE, M. La Nouvelle museologie: qu'est-ce que c'est? In: SYMPOSIUM MUSEUM AND COMMUNITY, 2., 1995, Stavanger, Norway. **Proceedings...** Stavanger: ICOM, 1995. p. 127-132. Disponível em: <[http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2025%20\(1995\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2025%20(1995).pdf)>. Acesso em: 14 jul. 2012.

MENEZES, P.V. Quando a favela se torna museu: reflexões sobre os processos de patrimonialização e construção de uma favela carioca como destino turístico. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM TURISMO DO MERCOSUL, 5., 2008, Caxias do Sul. **Anais...** Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 2008. Disponível em: <http://www.uces.br/ucs/tplVSemTur%20posgraduacao/strictosensu/turismo/seminarios/semin_tur/arquivos/gt13-10.pdf>. Acesso em: 21 maio 2012.

MORAES, C. Turismo e o museu de favela: um caminho para as novas imagens das favelas do Rio de Janeiro. **Revista Eletrônica de Turismo Cultural**, Rio de Janeiro, v. 4, n.1, p. 104-118, 1. sem. 2010. Disponível em: <<http://www.eca.usp.br/turismocultural/07.6CMoraes.pdf>>. Acesso em: 21 maio 2012.

MUSEU DE FAVELA (MUF). Rio de Janeiro, 2009. Disponível em: <<http://www.museudefavela.org>>. Acesso em: 21 maio 2012.

RIBEIRO, D. Urbanização caótica. In: RIBEIRO, Darcy. **O Povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 193-207.

RIBEIRO F. **Os Arquivos na era pós custodial: reflexões sobre mudanças que urge operar**. 2005. Disponível em: <<http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/14000>>. Acesso em: 6 jul. 2012.

SANTOS, M. S. Museus, liberalismo e indústria cultural. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 47, n. 3, p. 189-198, set./dez. 2011. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.4013/csu.2011.47.3.01>>. Acesso em: 05 jul. 2012.

SCHEINER, T. Que amigos? Para que Museus? **Revista Museu**, 2003. Disponível em: <http://revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=1827>. Acesso em: 28 maio 2012.

_____. Sobre laços, caminhos, pontes e museus. **Revista Museu**, 2005. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5956>>. Acesso em: 07 set. 2012.

SOARES, B. C. B. Entendendo o Ecomuseu: uma nova forma de pensar a Museologia. **Revista Eletrônica Jovem Museologia**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.unirio.br/jovemmuseologia/documentos/2/artigobruno.pdf>>. Acesso em: 11 jul. 2012.

SOUZA, W.E.R.; GRIPPA G. O Campo da Ciência da Informação e o patrimônio cultural: reflexões iniciais para novas discussões sobre os limites da área. **Encontros Bibli: Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, Florianópolis, v. 15, n. 19, 2010. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2010v15n29p1>>. Acesso em: 31 jul. 2012.

VALLADARES, L. do P. A Gênese da favela carioca. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 5-34, out. 2000.

_____. **A Invenção da favela: do mito de origem a favela.com**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.

A bottom up initiative model: Museu de Favela

Abstract: This article aims to present, describe and discuss the innovation model of the first territorial open-air museum, designed in a favela in Rio de Janeiro, the Favela Museum (MUF). The concepts of slums, traditional museum and ecomuseums differentials are introduced in order to contextualize the universe MUF is inserted. Moreover, the paper discusses the concept of territorial open-air museum collection and how curatorship takes place this context, as well as the possible forms of interaction with the diversity of individuals served by a museum such as MUF. Furthermore, the role of this new museum typology in society is discussed, entities created by bottom up innovation initiative undertaken by MUF into the new museology of action. It concludes with considerations about the shift of focus on the role played by MUF as agent of social and cultural development.

Keywords: Museu de Favela. Ecomuseum. Innovation. New Museology.

¹ Documento eletrônico.

² Documento eletrônico.

³ O conteúdo dessa seção foi coletado e organizado a partir do *site* público oficial do MUF. Disponível em: < <http://www.museudefavela.org> >

⁴ Documento eletrônico.

⁵ Documento eletrônico.

⁶ Documento eletrônico.

⁷ Documento eletrônico.

⁸ Documento eletrônico.

⁹ Documento eletrônico.

¹⁰ Documento eletrônico.

¹¹ Documento eletrônico.

Recebido: 06/02/2013

Publicado: 19/12/2013