



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA

Luisa Calixto

Das paredes ao território: por um museu vinculativo.

Rio de Janeiro

2024

Das paredes ao território: por um museu vinculativo.

Luisa Calixto

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ivana Bentes

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

C154d Calixto, Luisa
Das paredes ao território: por um museu
vinculativo. / Luisa Calixto. -- Rio de Janeiro,
2024.
107 f.

Orientadora: Ivana Bentes.
Coorientador: Mario Chagas.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de
Pós-Graduação em Comunicação, 2024.

1. Museu. 2. Comunicação. 3. Museu social. 4.
Vínculo. 5. Museologia. I. Bentes, Ivana, orient.
II. Chagas, Mario, coorient. III. Título.

Luisa Calixto

Das paredes ao território: por um museu vinculativo.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Aprovada em: 20 de Dezembro de 2024

Prof.^a Dr.^a Ivana Bentes Oliveira

Prof. Dr. Mario de Souza Chagas

Prof. Dr. Edilson Sandro Pereira

Prof. Dr. Vladimir Sibylla Pires

Para Julinha, nosso pequeno raiozinho de sol.

Agradecimentos

Agradecer é um ato de extrema felicidade, abro este trabalho agradecendo aos meus guias e aos meus orixás, para aqueles que fujo quando a vida pesa, suportes que me sustentam, águas que me limpam e chamas que me iluminam!

Caminhos abertos, agradeço imensamente e expresso todo meu respeito à professora Ieda Tucherman (*in memoriam*). Pela orientação, pela centelha, pelo ímpeto, obrigada! À professora Ivana Bentes, minha primeira professora da ECO, que além de brilhante, aceitou essa troca de pneus com o carro em movimento e me orientou nessa reta final. Por todo o suporte, obrigada!

Agradeço especialmente ao meu grande amigo e professor Mario Chagas, pois não sei como seria minha trajetória sem a sua presença. Minha grande inspiração, um grande exemplo, e minha maior garantia de que há poesia, obrigada! Ao querido professor Vladimir Sibylla, quero agradecer por toda a gentileza e também pelas implicâncias, muito obrigada.

Muitíssima gratidão ao professor Edilson Pereira, que com sua suavidade movimentou questões caríssimas nessa reta final. Também quero agradecer às professoras Fernanda Bruno e Marialva Barbosa, que forneceram os subsídios necessários para a entrega deste trabalho quando não havia sequer esperança. Também toda minha gratidão ao Thiago Couto, apoio fundamental para os alunos da ECO. À Jorgina Costa fica minha gratidão pela ternura de suas palavras. Ao Leno Veras, a quem muito admiro, agradeço pela inspiração para sair da inércia.

Não poderia deixar de agradecer à CAPES pelo apoio financeiro durante boa parte dos estudos. Junto ao agradecimento, deixo o meu viva à educação brasileira, que insiste e sustenta esse país. Gostaria também de agradecer ao CEFET, à UNIRIO e à UFRJ, e a todos os seus professores, lugares esses que alimentaram meus pensamentos acadêmicos, críticos e pessoais e que, em suas unicidades, traçaram a giz os caminhos que ainda estou trilhando.

E sendo piegas, ao meu Douglas Aleixo, agradeço pela força, pelo companheirismo, pelas virtudes que me movimentam e pelos defeitos que me resguardam. Pelas risadas na hora do choro, pelas gracinhas, pelos cheirinhos, beliscos e cosquinhas, pelos gracejos e por todo o amor que construímos.

À minha família, a melhor que poderia existir, agradeço pelo suporte incondicional. À minha mãe, Leila, e ao meu pai, Roberto, por moldarem quem sou, por segurarem minha mão, pelo colo oferecido mesmo que eu já não caiba mais. Obrigada pela garantia de ter para onde voltar.

Agradeço à minha avó, Geralda, que acredita em mim como ninguém e por todo o amor que sempre recebi, e aqui também agradeço ao Criador pelo privilégio e a permissão de ter conosco a sua lúcida presença. Muito obrigada à minha tia Luciane pelo exemplo, à minha tia Lenice pelo carinho e à minha tia Lea pela preocupação. Eu apenas sou porque vocês foram. Gratidão também à minha pequena Maria Julia, que me inspira ao futuro, que renova meus anseios pelo amanhã, lembrete diário de que não posso ser menos do que aquilo que almejo ser. Aqui somos todas Calixtos, e por isso agradeço ao meu avô, Paulo.

Às amigas amadas, mulheres que me movimentam e me seguram: agradeço imensamente à Carolina Portella e à Juliane Cantelmo, pelo suporte de sempre, pelos carinhos, abraços quentinhos, pela confiança de que nada mudou. À Rafaella Brito, muito obrigada por sempre ser essa translação em minha vida. À Iasmine Almeida, obrigada por dividirmos o mesmo neurônio. À Nathália Lardosa, minha veterana, obrigada pelo exemplo e pelo estímulo. À Obirin Odara, pela doçura, pela postura, pela alegria de ter cruzado esse caminho. À Izabella Soares e Andressa Lopes, agradecerei aos céus pela grata surpresa desse encontro, muito obrigada por secar minhas lágrimas e por todas as atrocidades.

Muito obrigada ao meu precioso Leonardo Pereira por toda a calma e paz, pelas horas doadas, por me atender de madrugada e por ser o meu *et*. Registro também os agradecimentos ao meu amigo Alef Martins, pelo apoio imprescindível na minha guinada profissional. Ao meu amado, André Alves, pela incansável tarefa de me querer bem e por todos os comentários deixados neste presente trabalho. Ao querido Marcelo Silva, que com suas bobearias me inspira a todo momento, espero um dia chegar lá. Também quero agradecer ao Gabriel Lima, absolutamente o melhor que nós temos e a amizade mais gentil que já construí.

Obrigada, por fim, a todas e todos aqueles não citados aqui nominalmente, que compreenderam minhas ausências e vibraram com minhas conquistas. Acabou!

Resumo

Os museus desempenham um papel crucial na construção de vínculos sociais e culturais, indo além da simples transmissão de informações e mensagens. São espaços onde narrativas sobre memória, identidade e transformação social são construídas e reinterpretadas. Enquanto alguns se destacam por refletir grandes transformações urbanas e globais, outros focam na valorização de vivências locais, criando relações diretas com suas comunidades. O objetivo desta pesquisa, portanto, é analisar as práticas de museologia social na produção de vínculos e para a função comunicacional do museu, compreendendo o papel exercido por ele e o que emerge com as mudanças paradigmáticas na nossa sociedade, observando dois museus cariocas. No contraste entre o Museu do Amanhã, que reflete a revitalização e a gentrificação da zona portuária, e o Museu da Maré, enraizado no cotidiano de um complexo de favelas, ambos no Rio de Janeiro, percebe-se como diferentes práticas moldam relações sociais e representam mudanças culturais baseadas na memória. Esta é vista como um fenômeno comunicacional, intrínseco às relações humanas e à criação de significados compartilhados, mais presente nas práticas e vivências cotidianas do que nos objetos isolados. Ao propor um olhar sobre a dinâmica relacional entre os sujeitos e as instituições museológicas, emerge a compreensão do museu como um meio de vinculação humana. Nesse contexto, ultrapassam-se as funções tradicionais de preservação e pesquisa, reforçando o potencial comunicativo dos museus como ferramentas de construção de laços sociais, promoção da diversidade cultural e formação de identidades coletivas em constante transformação.

Palavras-chave: Museu, comunicação, museu social, vínculo, museologia.

Abstract

Museums play a crucial role in building social and cultural bonds, going beyond the simple transmission of information and messages. They are spaces where narratives about memory, identity and social transformation are constructed and reinterpreted. While some stand out for reflecting major urban and global transformations, others focus on valorising local experiences, creating direct relationships with their communities. The aim of this research, therefore, is to analyse the practices of social museology in the production of links and for the communicational function of the museum, understanding the role it plays and what emerges with the paradigmatic changes in our society, observing two museums in Rio de Janeiro. The contrast between the Museum of Tomorrow, which reflects the revitalisation and gentrification of the port area, and the Maré Museum, rooted in the daily life of a favela complex, both in Rio de Janeiro, shows how different practices shape social relations and represent cultural changes based on memory. Memory is seen as a communicational phenomenon, intrinsic to human relationships and the creation of shared meanings, more present in everyday practices and experiences than in isolated objects. By proposing a look at the relational dynamics between subjects and museological institutions, an understanding of the museum as a means of human bonding emerges. In this context, the traditional functions of preservation and research are surpassed, reinforcing the communicative potential of museums as tools for building social ties, promoting cultural diversity and forming collective identities in constant transformation.

Keywords: Museum, communication, social museum, bond, museology

Lista de Ilustrações

Figura 1 - Favela do Esqueleto	15
Figura 2 - Exposição 'Pardo é papel', individual de Maxwell Alexandre	62
Figura 3 - Monumento à voz de Anastácia	63
Figura 4 - Museu do Amanhã e sua arquitetura	76
Figura 5 - Museu da Maré e a palafita azul	87

Lista de Siglas

CEASM	Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré
DEMU	Departamento de Museus e Centros Culturais
ECO	Escola de Comunicação da UFRJ
FIOCRUZ	Fundação Oswaldo Cruz
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IHGB	Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MUF	Museu de Favela
MUQUIFU	Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos
REMUS-RJ	Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro
SPHAN	Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
VLT	Veículo Leve sobre Trilhos

Sumário

1 Introdução ou abertura dos caminhos.....	13
2 Processos de identificação: entre imaginação e invenção.....	23
2.1 A construção de um projeto.....	28
2.2 O museu enquanto ente validador.....	37
3 Brechas e Frestas: entre as práticas e a memória.....	48
3.1 Reação à colonialidade.....	53
3.2 Em torno do memorável.....	64
4 Vínculos e afecções: entre a Maré e o Amanhã.....	72
4.1 Museu do Amanhã: avanços e lacunas.....	76
4.2 Adentrando no território: o Museu da Maré.....	85
5 Considerações finais ou apenas recomeços.....	95
Referências.....	101

1 Introdução ou abertura dos caminhos

Este é um trabalho escrito em um cenário pós pandêmico. Como tal, está atravessado por todas as questões práticas e teóricas que envolvem um suposto “novo normal”. Assim, as reflexões aqui apresentadas estão atravessadas por este cenário disruptivo, entre cenas e experiências nunca vividas. Portanto, a resiliência, talvez mais do que o tema desta dissertação, se apresenta enquanto objeto e ferramenta ao longo de toda a pesquisa.

Entretanto, no meu entendimento – e foi a partir desta percepção que a dissertação também foi gestada – a resiliência se constitui no direcionador da mudança em curso no mundo dos museus. São mudanças orientadas também que governam a vida, espelhando, ao mesmo tempo, a capacidade de transformação de alguns grupos. Este presente interfere de maneira decisiva na produção de algumas memórias, que, assim, também se constituem como brechas e frestas que garantiram e garantem algumas manifestações.

Inicialmente, enquanto pesquisadora oriunda da museologia, vinculei este trabalho à questão do museu social, acreditando que esse seria o meu objeto de pesquisa. Entretanto, ao tomar conhecimento da complexidade do objeto comunicacional na contemporaneidade, que, graças às reflexões de Muniz Sodré (2014), se alargou consideravelmente em direção às trocas e vínculos comunicacionais, comecei a perceber que, ao aproximar o tema do trabalho ao contexto teórico da comunicação, poderia considerar que a temática da dissertação é o museu comunicacional, entendendo-o como correlato conceitual do museu social, ou seja, o museu como lugar de construção da complexa questão vinculativa (SODRÉ, 2014).

Assim, o objeto desta pesquisa, ao analisar diálogos e relações e refletir sobre o papel social dos museus e sua representação para memórias historicamente negadas, passa a ser o museu vinculativo, ainda que o fato de ser assim denominado não o negue enquanto museu social, pelo contrário, o social facilita o vínculo, e esta é uma categorização importante na área de museologia¹.

¹ Sobre o tema do museu social cf. CHAGAS e GOUVEIA, 2014.

A justificativa desta pesquisa envolve inquietações que me perseguem desde a metade da minha graduação. Sou formada em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e, desde 2015, faço parte da Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro (REMUS-RJ), organização da sociedade civil que compreende museus, pontos de cultura e de memória, organizações não governamentais, profissionais, estudantes e pesquisadores cujas práticas se alinham à museologia social.

Em 2017, a REMUS-RJ executou um projeto intitulado Redes de Memória e Resistência, do qual fiz parte como gerente de mídias sociais e auxiliei na execução da Pesquisa Diagnóstica, frente de trabalho que entrevistou 25 iniciativas museológicas no estado do Rio de Janeiro. Na ocasião, pude observar de perto diversas ações comunitárias e de alcance popular e traçar paralelos entre seus históricos, suas práticas e suas motivações. Após passagem pela ECO, compreendo a pesquisa diagnóstica como essencialmente vinculativa, dentro do conceito cunhado por Muniz Sodré (2014).

Em um contexto mais pessoal, fui tocada por alguns museus cujas histórias se pareciam com as contadas na minha família, e por isso a curiosidade aguçada pelo Museu da Maré. Dois eventos, em particular, movem meu imaginário em direção à Maré: a história da remoção da Favela do Esqueleto, que afetou a trajetória da família do meu pai, e a migração dos meus avós maternos, que espelham as histórias de muitos que construíram suas vidas na periferia do Rio de Janeiro.

A história de vida do meu pai se inicia na remoção da Favela do Esqueleto, no terreno onde hoje funciona a Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Com a remoção por parte do poder público do então Estado da Guanabara, ocorrida nos anos 1960, a família do meu pai, sustentada por mulheres, se move cada vez mais subúrbio adentro, morando em vários bairros até se estabelecer em Anchieta, zona norte do Rio de Janeiro, seguindo como percurso o traçado da Avenida Brasil.

Figura 1 - Favela do Esqueleto.



Fonte: Wiki Favelas, 2024

Por parte de mãe sou neta de dois migrantes mineiros, negros, que vieram muito jovens para o Rio de Janeiro em busca de trabalho. Minha avó criou suas filhas com o suor e o sabão de pedra do ofício de lavadeira, enquanto meu avô trabalhava durante todo o dia e, à noite, ao invés de descansar, erguia lentamente sua casa que hoje é o patrimônio deixado para a família. Cresci em Ricardo de Albuquerque, subúrbio do Rio de Janeiro, e a memória contida naquele museu representa minhas avós, ao contrário da memória branca e masculina que está representada na maioria dos museus que estudei ao longo da graduação.

Por isso, a memória que escolhemos trabalhar não é apenas a memória presente nos museus, mas aquela contida nas lembranças das pessoas, nas relações, nas coisas do dia a dia, na vida e na morte. A memória, enquanto atribuição seletiva e ação política que concede a qualquer coisa valor de

testemunho, é um fenômeno comunicacional e social, e sendo assim um vetor de significados culturais².

O objetivo desta pesquisa, portanto, é analisar as práticas de museologia social na produção de vínculos e para a função comunicacional do museu, compreendendo o papel exercido por ele e o que emerge com as mudanças paradigmáticas na nossa sociedade. Para isso, dois casos serão observados visando compreender como cada um deles se insere não apenas na atual sociedade, mas como se relacionam com as mudanças sociais que são marcadores do mundo contemporâneo.

O primeiro caso, o Museu do Amanhã, além de ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro, marca uma série de transformações importantes para a vida social urbana. A revitalização da região portuária da cidade, permeada por críticas relativas à gentrificação, é produtora e resultado dessas transformações que citamos e pretendemos analisar. Por sua vez, o Museu da Maré, localizado em importante complexo de favelas também no Rio de Janeiro, parece se contrapor não só pela localização e tamanho, mas também pela forma de se comunicar com seu público, seu entorno e até mesmo com agentes oficiais, como o poder público. Analisar a forma como esses dois museus se colocam no mundo parece oferecer espaço para entender os fenômenos que interessam a esta presente pesquisa.

Por isso, vamos colocar foco nas formas e nas práticas, mas também nas forças dessas instituições. E no caso dos museus, nos interessa, especialmente, o seu potencial comunicacional que vai além da transmissão de informações e mensagens. Ele desempenha um papel importante, senão fundamental, na construção de conexões interpessoais e na formação de relações sociais fortes e significativas, sendo fundamental na representação cultural e na formação da identidade coletiva.

² Face à complexidade do conceito de memória ainda não aprofundado teoricamente, estas afirmações são baseadas mais no senso comum do que na densa questão do memorável. No decorrer do terceiro capítulo deste presente trabalho, aprofundaremos teoricamente esta questão a partir de Jô Gondar (2005), Andréas Huyssen (2014) e Henri Bergson (2010), e outros autores fundamentais.

Por isso, iniciaremos o diálogo a partir da hipótese de que o museu social é um museu de construção de vínculos, possivelmente, um enunciador da vinculação humana, e que, em maior ou menor grau, são as práticas sociais que distanciam a instituição museu da esfera contemplativa e que melhor exploram seu caráter vinculativo. Ou seja, não objetivamos levantar dicotomias entre tipologias de museus, nem sequer pretendemos nos ater às discussões do campo museológico.

Dentro da teoria museológica, temos Waldisa Rússio, importante teórica do campo, apresentando o fato museal, ou o fato museológico, como o objeto da museologia, classificando-a enquanto uma ciência em formação. O fato museológico seria a relação “entre o Homem, sujeito que conhece, e o Objeto, parte da Realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir”, relação esta que se processa ‘num cenário institucionalizado, o museu’” (GUARNIERI, 2010, p. 204).

Isso se manifesta no contexto institucionalizado do museu, onde se processa a interação entre sujeito e objeto, mediada por uma estrutura simbólica e material. Para Rússio, o museu é um espaço de conhecimento e de ação humana sobre o patrimônio cultural, sendo a relação o elemento central que define a museologia como área do saber. Essa relação entre sujeito e objeto, sob um olhar museológico, não é estática, mas um processo dinâmico de construção de significado.

Mario Chagas aprofunda esse pensamento ao identificar o trinômio homem-objeto-museu como um "ternário matricial", uma matriz conceitual que define a museologia. Esse ternário não só delimita o campo de estudo, como também revela a importância da interação entre o sujeito que interpreta, o objeto cultural que carrega significados e o museu que os abriga. Dessa forma, a museologia é construída a partir de um diálogo contínuo entre esses três elementos, sendo o museu um espaço de significação cultural onde o homem reinterpreta e ressignifica o objeto em um cenário institucional que reforça ou transforma imaginários sociais.

Mais à frente, abordaremos a ideia da memória como um ato político de seleção, e também poderemos analisar o que faz um objeto banal ser considerado

objeto de museu, ou o que entendemos como arte, mas agora cabe dizer que essas escolhas são, por si, produção de vínculo.

No importantíssimo 'A Ciência do Comum: Notas para o método comunicacional', Muniz Sodré vai observar o que ele entende como o verdadeiro objeto da comunicação, analisando sua importância na sociedade contemporânea e como podemos utilizá-la de forma consciente e crítica para construir relações mais profundas e significativas entre os indivíduos. Ao contrário da simplificação da comunicação sendo a relação entre receptor e emissor, Sodré (2014) fala tanto sobre a tradução e a contra tradução do pensamento entre os interlocutores, quanto sobre a relação social estabelecida entre eles em uma sociedade.

Quando pensamos em uma cidade como o Rio de Janeiro, podemos perceber que falamos de um lugar composto por múltiplas narrativas, que fazem jus aos diversos cenários que formam o caos urbano da segunda maior metrópole do país. Sendo plural, abriga as mais diversas manifestações culturais espalhadas, ainda que também aqui não haja igualdade entre os seus territórios. Há claramente, na cidade, uma divisão que distingue, identifica, exclui alguns territórios e, portanto, algumas pessoas³.

Apesar disto, podemos dizer que existe algo que nos une. Este algo poderia ser puramente geográfico: moramos na cidade do Rio de Janeiro, por dividirmos este território, temos algo em comum. O gentílico carioca também poderia atuar como marcador, pois nascemos alguns de nós neste mesmo município e isso seria algo que temos em comum. Pensando de modo um pouco mais profundo, falarmos o português do Brasil e adicionarmos as nossas gírias e nosso sotaque também poderia nos unir, afinal, a nossa língua com suas particularidades é a ferramenta que usamos para nos comunicar.

Mas, a comunicação não se limita apenas à transmissão de informações e mensagens, ou à fala, é também um meio de estabelecer conexões interpessoais e de construir relações sociais mais fortes e significativas. Por isso, existem relações

³ Para o aprofundamento desta questão cf. Ventura (1994).

mais profundas e complexas que ultrapassam essas questões já postas, que vão além da linguagem.

Sobre a língua, por exemplo, Sodré (2014, p. 153) afirma que:

“Em seu próprio campo interno, cada língua já opera uma tradução do que se pensa para as palavras. No confronto com outro campo linguístico, dá-se na verdade uma “contratradução”, uma vez que se inventam as causas possíveis daquilo que se ouve ou dos traços escritos, como uma ressonância estética (...).”

Mesmo que a língua seja comum aos indivíduos de uma sociedade, por exemplo, não é ela que organiza a coesão ou as conexões, mas permite um espaço de diálogo e interação. Por isso, Sodré fala dessa tradução, fundamental para a organização social e política das sociedades humanas. Através da comunicação, os indivíduos constroem laços de solidariedade e cooperação, que são essenciais para a sobrevivência e o desenvolvimento das comunidades.

Essa relação de reciprocidade é fundamental para a organização do comum, pois permite aos indivíduos cooperarem entre si e construírem esses laços de solidariedade. Essa relação não deve ser confundida com uma simples troca comercial ou utilitária, mas sim como uma forma de construir relações mais complexas entre os indivíduos.

Quando Muniz Sodré fala do comum enquanto uma “exterioridade⁴ vazia (...) que o pressiona para fora de si mesmo e o divide” (2014, p. 223) demonstra que o comum já está dado. Sendo uma “disposição ontológica originária” (2014, p. 154) trata daquilo que é mais basilar em um ser, e por isso, não é aquilo que partilhamos, seja a língua, o ar, ou outras características passíveis de unir indivíduos em torno de uma nação. O que é comum vai, portanto, além das nossas vontades e também além da nossa consciência, não sendo o em si entre nós, e nem sendo o que nos une. Este em si que nos une seria a vinculação,

“uma força compulsiva, que não se revela na consciência do sujeito como uma deliberação visível. É a força de onde não raro provêm as atitudes tomadas no interior das relações intersubjetivas sem o recurso prévio a uma reflexão mais demorada” (SODRÉ, 2014, p. 151).

⁴ Cf. Durkheim (2011)

Assim, podemos pensar a comunicação como um fazer organizativo orientado pela articulação existencial do comum (SODRÉ, 2014), e também pela abertura na linguagem, que caracteriza a vinculação. Ou seja, a organização dos vínculos. Sendo assim, comunicar é organizar os vínculos para o comum, transformando a percepção do que entendemos como a função comunicacional de qualquer meio.

Por isso, pensando nessa exterioridade vazia em direção ao outro, estamos preenchendo espaços vazios entre nós mesmos e a alteridade, para além da ideia de sujeito uno. Como estaríamos então preenchendo esse vazio? Os museus nos ajudam a preenchê-lo? Nesta pesquisa não podemos elucubrar sobre todo o exercício de preenchimento desse vazio que nos une, mas podemos entender onde o museu se coloca neste processo, e também a razão do entendimento de museologia social e museologia comunitária enquanto sinônimos não se tratar de uma confusão teórico-conceitual particular do campo da museologia.

Para Muniz Sodré (2006, p. 94),

“comunidade não é o mero estar-junto num território, como numa aldeia, num bairro ou num gueto, e sim um compartilhamento (ou uma troca), relativo a uma tarefa, um munus, implícito na obrigação originária (onus) que se tem para com o Outro. Os indivíduos diferenciam-se e identificam-se dentro da dinâmica de reconhecimento e acatamento dessa dívida simbólica.”

Entendemos então que estes vínculos que nos permeiam podem ser organizados a partir de diferentes perspectivas, e por isso o exercício da comunicação deve se dar de forma consciente e crítica. Isto é sabido, pois conseguimos compreender o papel político desses meios. Mas e os museus? Devemos "fruí-los" a partir de uma forma consciente e crítica? Deveríamos nos preocupar com o papel político dos museus?

Afirmamos que sim. Assim como a mídia, os museus são meios, e pela eficácia do seu papel comunicacional atuam como expoentes determinantes das ideias de parcelas das sociedades que estão inseridos, e como mencionamos, são capazes de movimentar afecções, podendo transmitir valores, perspectivas e narrativas específicas, influenciando a forma como percebemos o mundo ao nosso redor.

Ao relacionar os pensamentos de Rússio, Chagas e Sodré, percebe-se que a museologia e a comunicação compartilham uma característica central: ambas tratam de processos baseados em ligações. Na museologia, o objeto de estudo é a relação entre o sujeito e o objeto cultural no espaço museológico, enquanto na comunicação, o foco está na vinculação entre os sujeitos no ato comunicacional.

É justamente por meio da comunicação que os museus adquirem a capacidade de moldar as representações culturais e históricas, selecionando quais histórias são contadas e quais vozes são ouvidas. É a comunicação que concede ao museu este “poder” de afetar. Ao trabalharmos as funções primárias dos museus (preservação, pesquisa e comunicação), estamos frequentemente tratando-as como necessariamente associadas.

Por isso, aqui abandonamos de vez a ideia do museu contemplativo, não apenas sugerindo que este imaginário não explora todo o potencial da instituição museu, mas também compreendendo que, assim como a musealização do tudo, a contemplação por excelência é impossível de ser atingida.

A ideia do museu contemplativo remete a uma abordagem tradicional e clássica de museologia, que coloca o visitante em uma posição passiva diante das obras expostas. Nesse contexto, o museu é concebido como um espaço de contemplação, onde o público é convidado a observar e apreciar as obras de arte e os objetos expostos em silêncio e sem interação direta, focando apenas no deleite estético.

Se por um lado isso propicia a apreciação estética e a contemplação individual, mesmo no contexto de um museu contemplativo, onde a postura do visitante seria incentivada a ser mais passiva, a experiência de contemplação é influenciada pelo contexto social, cultural e histórico em que o indivíduo está inserido.

Algumas instituições desempenham papel não tão óbvio, mas igualmente crucial, e assim como todas as organizações, atuam através de valores e

procedimentos determinados pela sociedade a qual pertencem. Em particular, os museus emergem como espaços onde as narrativas sobre o passado e o presente são construídas, legitimadas e apresentadas, contribuindo não só com a formação, mas também com a reinterpretação da identidade de uma nação, daquela sociedade e de seus membros.

Nesse contexto, o papel dos museus varia amplamente, adaptando-se às especificidades culturais, sociais e políticas das comunidades em que estão inseridos. Enquanto alguns museus buscam preservar e valorizar memórias de resistências e vivências locais, outros se projetam como plataformas para reflexões sobre o futuro e os desafios globais. É nesse contraste que o Museu da Maré e o Museu do Amanhã oferecem contribuições singulares.

A seu modo, ambas as instituições constroem narrativas que dialogam com a identidade e a transformação social, possibilitando um olhar mais aprofundado sobre os modos como memória, presente e futuro se entrelaçam.

2 Processos de identificação: entre imaginação e invenção

Existem alguns processos que, em menor ou maior grau, e correlacionados entre si, culminam naquilo que compreendemos como as condições favoráveis para a museologia social enquanto prática no Brasil e que estamos considerando, numa acepção mais ampla e próxima ao campo da comunicação, como práticas que aproximam a instituição museu do seu caráter de produtor de vínculos.

Os movimentos compreendidos como 'novos movimentos sociais', que ganham expressão na segunda metade do século XX, deslocam o caráter identitário da classe social para outras identificações sociais, onde, conforme Laclau (1983, p. 3), "várias formas de subordinação cultural, racial e sexual, tornaram-se pontos de conflito e mobilização política".

De acordo com Tilly (2010), este termo se refere a uma "expansão", com o objetivo de incluir outras mobilizações. Pedro Leite (2014, p.198) vai dizer que o movimento social

"é uma ação de revolta contra uma situação injusta cuja percepção de resolução surge bloqueada, gerando-se essa frustração que se transforma em raiva, desencadeando a fúria. Quando essa situação se sintoniza num conjunto alargado de membros, a união de todos é o mecanismo de superação do medo e da raiva, liberando o potencial criador da ação social".

Essa busca pela superação da raiva e do medo explica também a tentativa de sobrepujar o passado colonial. No mundo dos museus temos como exemplo um dos objetos de estudo deste presente trabalho: O Museu da Maré.

Neste contexto, ao consolidar um espaço que valoriza as histórias e vivências de uma comunidade muitas vezes excluída das narrativas hegemônicas e da manutenção social do poder, e aqui tratamos não apenas da Maré como território mas da favela enquanto não lugar para o poder público, este museu exemplifica com excelência como as instituições museais podem atuar como produtores de vínculos em contextos marginalizados.

Assim, na América Latina, os movimentos sociais passam a se organizar cada vez mais a partir de tensões muito particulares, mas, ao mesmo tempo, misturando suas pautas com outros movimentos mais internacionalizados.

No Brasil, os movimentos sociais, em geral, ganharam amplitude a partir da luta pela liberdade e pela democracia contra a ditadura civil-militar, que vigorou no país entre 1964 e 1985. Contestando o autoritarismo do Estado, alguns desses movimentos e seus integrantes tiveram como resposta repressão violenta, torturas e exílios. E, não paradoxalmente, como resultado, tivemos o desenvolvimento desses movimentos, além de um grande avanço nas discussões teóricas.

Durante a transição para o período democrático, esses mesmos movimentos contribuíram para a criação e a sistematização de políticas públicas voltadas para a cultura no Brasil, e a partir desses avanços, muitas manifestações culturais passaram a ser reconhecidas e valorizadas como parte integrante da cultura nacional. Conforme Barbalho (2019, p. 93), os movimentos sociais tratavam de

“reivindicações político-culturais que questionavam a cultura (ou, poderia dizer, a cultura política) hegemônica latino-americana europeizada, cristã, masculina, branca, entre outros atributos”.

Analisaremos, neste item, a trajetória das políticas públicas de cultura no país, a fim de compreendermos as flutuantes participações do Estado e dos grupos populares na construção de museus cada vez mais vinculativos e também na forma como essas políticas contribuíram na promoção ou na restrição de diferentes vozes e narrativas nos espaços museológicos.

Neste texto entendemos políticas públicas de cultura como um “conjunto ordenado e coerente de preceitos e objetivos que orientam linhas de ações públicas mais imediatas no campo da cultura” (CALABRE, 2005, p. 02). Assim, é importante destacar que, neste sentido, compreendemos essas políticas como instrumento implementado pelo Estado, no qual os grupos privados da sociedade civil podem contribuir em sua elaboração e fiscalização.

E por se tratar de um instrumento de Estado, as políticas públicas podem funcionar tanto como um indicativo das ações dos governos vigentes, quanto como um instrumento de controle ideológico. Assim, podemos observar que, no que diz respeito à implementação das políticas públicas de cultura, existiu uma flutuante participação do Estado no campo da sua institucionalização.

De acordo com Antônio Canelas Rubim (2008), a trajetória das políticas públicas de cultura no país se traduz no que ele vem chamar de 'tristes tradições', que dizem respeito à cronologia, mas também ao modus operandi de intervenção do Estado na cultura. Estas tradições se orientam a partir de três termos: ausência, autoritarismo e instabilidade, e abordaremos estes períodos a seguir.

Rubim designa como período ausente de políticas públicas de cultura todo o tempo da história nacional até a década de 30 do século XX, pois, até esta data, não existiram políticas nos moldes que temos atualmente. De acordo com o autor, o período colonial foi marcado pelo "menosprezo e a perseguição das culturas indígenas e africanas; a proibição de instalação de imprensas; o controle da circulação de livros; a inexistência de ensino superior e universidades" (RUBIM, 2008, p. 185). É possível assumir que a produção artística se concentrava nos temas religiosos, nos quais a pintura, a escultura e boa parte da arquitetura eram voltadas para as decorações das igrejas, marginalizando e destruindo quaisquer produções indígenas ou dos negros recém escravizados.

Com a vinda da família real foram criadas as primeiras instituições de cultura, a Biblioteca Nacional, em 1810, a Academia Imperial de Belas Artes, em 1816, e, finalmente, o Museu Nacional, em 1818. Contudo, a criação destas instituições não reflete uma tentativa sistemática de institucionalização da cultura, mas um esforço no sentido de elevar a cidade do Rio de Janeiro a uma capital nos moldes europeus, tornando a vida nos trópicos mais palatável para a família real e sua corte.

Mesmo com a independência, o Estado continua desatento àquilo que seria a cultura brasileira, tratando o setor como "um privilégio, em uma sociedade de alta exclusão social, ou como um ornamento" (COUTINHO apud RUBIM, 2008). Podemos destacar como exemplo a produção da Academia de Belas Artes, absolutamente inspirada nas escolas europeias. Neste modelo, o Estado, na figura de D. Pedro II, atuaria principalmente enquanto mecenas, patrocinando artistas que se destacavam a partir de critérios elitistas e colonizantes, além dos prêmios de viagens à Europa com o intuito de aproximar a arte brasileira do modelo europeu vigente de arte.

Em uma perspectiva mais abrangente, podemos tomar como base o entendimento de Canclini para políticas culturais, no qual o autor as define como

“conjunto de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis e grupos comunitários organizados com o objetivo de orientar o desenvolvimento simbólico, satisfazer as necessidades culturais da população e obter consenso para um tipo de ordem ou transformação social” (1987, p. 26, tradução nossa).

Existia, portanto, a tentativa de consolidação de um Brasil Imperial, passando também pela cultura, mas aquilo que entendemos enquanto políticas públicas culturais só se inauguram de fato no século XX, pois, como afirma Rubim (2008, p.3), “as pessoalizadas atitudes culturais de Dom Pedro II, a rigor, não podem ser pensadas como uma efetiva política para a cultura”, e com clareza não tinham por objetivo qualquer tipo de transformação social.

Ao falar de autoritarismo, estamos nos referindo tanto ao contexto histórico do país – incluindo o período do Estado Novo, iniciado a partir do golpe promovido por Getúlio Vargas, seguido pelos 21 anos de ditadura militar – quanto à maneira como a área da cultura foi utilizada. Falamos de utilização pois o campo cultural se tornou palco de disputas de narrativa e os governos militares o utilizaram como ferramenta de legitimação de seus discursos.

Na primeira parte do período que Rubim denomina como autoritário podemos observar uma sistematização de fato na área da cultura e suas políticas (CALABRE, 2005). A inauguração de órgãos estatais voltados para a cultura marca o início dessa transformação, e conforme Lia Calabre

“O maior exemplo é o do campo da preservação do patrimônio material com a fundação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN). Tivemos ainda a regulação do emprego de parte da produção cinematográfica com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ou a ampliação do mercado editorial com a formação do Instituto Nacional do Livro (INL).” (2005, p. 3).

A segunda metade, período da ditadura militar, inaugurada com o golpe de 1964, corresponde a uma paralisação dos projetos culturais em curso nos governos anteriores. A censura também se torna um marcador cultural importante, sendo driblada de maneira magistral na música, por exemplo, e colocando em risco de vida toda a classe artística do país. Contudo,

“durante o governo Geisel (1974-1978), foram criados novos órgãos, entre eles o Conselho Nacional de Direito Autoral (CNDIA), o Conselho Nacional de Cinema, a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e ocorreu ainda a reformulação da Embrafilme, que havia sido criada em 1969.” (CALABRE, 2005, p. 5).

Outros órgãos foram criados durante os outros governos militares, entretanto, gostaríamos de girar nosso olhar e fazer uma breve pausa na análise da trajetória das políticas públicas de cultura no Brasil para inserir uma provocação: por quê podemos observar uma sistematização tão forte das políticas públicas de cultura justamente em períodos autoritários?

Já nos questionamos sobre a preocupação com o papel político dos museus, e aqui podemos exemplificar o viés desta complexa discussão: o reconhecimento dos aparatos culturais como ferramentas de controle social e de manutenção da legitimidade do poder.

A instabilidade, seria, portanto, como o resultado direto dos termos anteriores, que enseja a descontinuação de muitas das instituições, resultado direto da “fragilidade; ausência de políticas mais permanentes; descontinuidades administrativas; desleixo; agressões de situações autoritárias etc.” (RUBIM, 2008, p.190)

Percebemos que a promoção da ideologia e dos valores do regime militar, bem como a censura e perseguição de artistas e intelectuais que não se adequaram aos moldes estabelecidos pelo governo militar se deram em oposição a outras culturas e identidades, que eram vistas como ameaças ao regime. Houve, portanto, um apagamento cultural de muitas manifestações, que precisaram sobreviver entre as brechas.

Por isso, trabalhamos com a hipótese de que esses governos focaram na cultura pela busca da construção da imagem nacional, que seria fundamental para a manutenção de sua autoridade, enfatizando a cultura nacional como uma forma de unificar o país e promover uma identidade nacional compartilhada.

Contudo, além de continuarmos a lidar com os resultados de políticas culturais inexistentes ou autoritárias, não estamos sequer próximos de superar a triste tradição da instabilidade. O que observamos no cenário cultural brasileiro é o

produto de uma profunda descontinuidade administrativa, a triste fragilidade institucional e a falta de priorização da cultura enquanto política de estado. Essa desordem cria, para os museus e também para outras instituições culturais, uma segurança estrutural que dificulta a execução de projetos a longo prazo e inibe a criação de novos projetos.

Um exemplo contemporâneo é o Museu do Amanhã, o segundo objeto de estudo desta presente pesquisa: construído em parceria entre a Prefeitura do Rio de Janeiro e a iniciativa privada, atualmente é gerenciado por uma organização social, as famosas OS. Essa solução encontrada para um aparelho cultural cartão postal da cidade demonstra tanto uma tentativa de modernização quanto um desafio contínuo de construir políticas culturais permanentes e efetivas.

2.1 A construção de um projeto

A produção de vínculos é fundamental para a construção de um projeto de nação, permite que algo nos una enquanto indivíduos, mas sem necessariamente escolhermos isso. Podemos sequer nos gostar: uma nação em guerra ainda é uma nação. No caso brasileiro, uma nação que persegue de diversas maneiras, violentas ou não, metade dos seus indivíduos ainda é uma nação.

A construção de um projeto de nação muitas vezes está associada à ênfase na cultura nacional como uma forma de unificar o país e promover uma identidade nacional compartilhada, sobrepujando essas diferenças que citamos. Segundo Benedict Anderson (2008) em 'Comunidades Imaginadas' as nações não são entidades preexistentes e naturais, mas sim construções sociais imaginadas.

Por isso, podemos observar no Brasil o uso da cultura como um meio de promover essa identidade imaginada, criando um senso de pertencimento e coesão, através da promoção de símbolos culturais, inclusive da língua, da história e de algumas tradições.

Essa identidade é tão capaz de contribuir para um sentimento de unidade e solidariedade entre os cidadãos, contribuindo para a coesão social e a estabilidade política quanto levar à exclusão de grupos minoritários e reforçar hierarquias sociais existentes, marginalizando identidades divergentes.

Assim, através da educação, da mídia, de algumas celebrações cívicas e do suporte a algumas (não todas) manifestações culturais, a tentativa de unificação de diferentes grupos étnicos, linguísticos e religiosos resultam naquilo que hoje entendemos como ser brasileiro.

Ao descrever a concretização da Birmânia (atual Myanmar) e da Indonésia enquanto Estados, Anderson afirma que “censo, mapa e museu iluminaram o estilo de pensamento do Estado Colonial tardio em relação aos seus domínios” (1983, p. 253) e que

“o mapa e o censo modelaram a gramática que, no devido tempo, possibilitaria o surgimento da “Birmânia e dos “birmanianos”, da “Indonésia” e dos “indonésios”. Mas a concretização dessas possibilidades - que ainda prospera vigorosamente, muito tempo após o fim do Estado colonial - é largamente tributária do tipo específico de criação de imagens do Estado colonial em relação à história e ao poder.” (1983, p. 254).

Ao falar do conceito de nação, Anderson a define enquanto “uma comunidade política imaginada - e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana.” (1983, p. 32). Entende-se a nação enquanto algo imaginado pois, por menor que essa seja, é virtualmente impossível que todos os membros se conheçam e reconheçam uns aos outros enquanto parte daquele coletivo. No entanto, os indivíduos se sentem parte de uma comunidade maior, uma nação, devido à sua crença compartilhada nessa identidade nacional. Por outro lado, a nação também é limitada, pois não seria possível uma nação contemplar toda a humanidade.

Stuart Hall, sociólogo jamaicano radicado no Reino Unido, entende que a cultura nacional é uma comunidade imaginada, forjada a partir de representações identitárias e, por sua vez, a nação “não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos - um sistema de representação cultural” (2004, p. 49).

Por isso, ao analisar o conceito de Anderson, Hall elenca cinco elementos que retratam a construção da cultura nacional, do ponto de vista britânico. Como primeiro elemento, fala da narrativa da nação, construída principalmente pela literatura e pelos veículos de mídia. Essa construção, no caso brasileiro, foi feita

paulatinamente a partir de esforços feitos em diversos momentos ao longo do século XIX, posteriormente recuperados e modernizados no século XX. Ainda que haja pequenos movimentos durante o Primeiro Reinado, a consolidação do projeto de construção identitária do nacional se consolidaria a partir do Segundo Reinado (FIORIN, 2009, p. 117).

Apesar de trabalharmos, conforme analisado anteriormente, com a compreensão de que não existiam políticas culturais de fato e de direito, o mecenato de D. Pedro II, a Academia Imperial de Belas Artes, somam-se a outros fatores como a criação do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB) e ao Romantismo na literatura para impulsionar este projeto.

A literatura romântica brasileira descreve alegorias que representariam um Brasil original. José de Alencar, considerado o pai do romantismo nacional, apresenta duas obras que idealizam e exaltam este Brasil em construção: *Iracema* e *O Guarani*. *Iracema*, "a virgem dos lábios de mel", é protagonista do romance homônimo, e em seu envolvimento com Martim, homem branco e europeu, concebe Moacir, que é míticamente o povo brasileiro. Já em *O Guarani*, o romance entre Ceci e Peri também faz alusão a mistura das raças, que tem na personalidade de seus protagonistas o estereótipo da mistura brasileira. Essa produção indianista, evidentemente, não se restringe à literatura, a exemplo do quadro '*Iracema*', de José Maria de Medeiros, exibido no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, exemplo entre muitos outros⁵.

Este traço se mistura com o segundo elemento elencado por Hall, o da intemporalidade, afirmando que a identidade nacional sempre existiu, e mesmo escondida, ela é imutável e contínua. Se existia uma identidade nacional puramente brasileira, sempre existiu, ela precisaria ser achada. Apenas um exemplo: a Batalha dos Guararapes, tema de quadro monumental também no MNBA, ocorreu de fato no século XVII, em Pernambuco, mas a recuperação do fato passado evoca uma brasilidade contemporânea que independe de qualquer orgulho nacionalista presente no fato histórico.

⁵ Muitos outros exemplos poderiam ser dados, mas fogem ao escopo deste trabalho.

O terceiro elemento de Hall fala da invenção da tradição e se vale deste conceito, cunhado por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, que afirma que, por tradição inventada,

"entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade, em relação ao passado." (1984, p. 9).

Os embates e as aglutinações entre “as três raças” que forjaram o país e suas culturas levam em direção ao quarto e ao quinto elemento analisados por Hall. O mito fundacional brasileiro gira em torno das três raças. Enquanto elemento, o autor propõe que a origem da identidade nacional estaria tão distante quanto um tempo mítico. À brasileira, temos o mito das três raças que chancela na mestiçagem as características próprias do que seria um povo brasileiro. E este entendimento se contrapõe ao quinto elemento de Hall que fala de um povo puro. A identidade nacional construída a partir da independência não lança mão da narrativa de um brasileiro puro, fazendo do Brasil uma nação mestiça por excelência.

Logo, a construção dessa identidade nacional passa por cima de qualquer possível indicador de diferenciação para reclamar uma união sólida apesar das diferenças. Mesmo se valendo do contexto britânico-europeu, que por regra não tem a miscigenação como traço primevo, Hall ressalta a dificuldade na unificação da identidade nacional sobre a raça, e complementa:

“Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um dispositivo discursivo que representa a diferença como unidade ou identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo “unificadas” apenas através do exercício de diferentes formas de poder cultural.” (2004, p. 62).

Herdeiro do projeto de identidade nacional pós independência, muito influenciado pelo romantismo brasileiro, o projeto de Getúlio Vargas busca no modernismo a senha para prosseguir sua narrativa sobre brasilidade. Estas criações eram parte do processo de centralização política do Estado nacional e pela questão da unidade, que incluía a esfera do trabalho e da educação.

Se utilizando dos meios de comunicação em massa - tendo o rádio como seu elemento principal - Vargas visava o fortalecimento do nacionalismo, mas, coincidentemente ou não, acabou por se preocupar com a mesma questão do Brasil Império: a questão territorial. Se o IHGB com suas viagens fornecia informações documentadas sobre todos os rincões desta terra continental que é o Brasil, Getúlio Vargas vai buscar comunicar com equidade a sua retórica em todos os pontos da nação. Como exemplo desta preocupação, em 1934 Vargas cria o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Esta análise a respeito de uma cultura brasileira coloca em pauta a urgência em identificar as brechas nessas representações do que seria a brasilidade, já que, em ambas as ideias de nação, muitas identidades foram esquecidas ou suprimidas. O eco destas movimentações no mundo dos museus se traduz enquanto uma inquietação a respeito dos problemas sociais e culturais. Se por um lado, o museu ainda representava a cultura dominante, o que se observava na sociedade era o levante da voz daqueles outros que não estavam representados nos museus.

E, sendo o museu o guardião responsável por preservar a cultura de uma sociedade, esses outros preservaram suas culturas apesar do museu. É o que Luiz Antônio Simas (2019, p. 21) chama de culturas de frestas: “aquelas que driblam o padrão normativo e canônico e insinuam respostas inusitadas para sobreviver no meio que normalmente não as acolheria”. Desta maneira, o museu seria capaz de ser produto e produtor de comunidades imaginadas, já o museu vinculativo/comunicacional (ou o museu social, para adotar a nomenclatura do campo da Museologia) insere nesta equação a dinâmica da transformação de narrativas.

E se Stuart Hall se utiliza de Foucault para falar sobre a identidade nacional, a instituição museu, enquanto ente comunicador e por vezes preservador destas expressões, representa, por escolha ou por censura, a sociedade ao qual está inserido. Mario Chagas em seu texto ‘Memória e Poder: dois movimentos’ diz que as instituições museais, além dos arquivos e bibliotecas, são “espelhos e palcos que encenam a dramaturgia da sociedade a que se referem e que ao articularem um

determinado discurso, também condicionam o olhar e aprisionam o entendimento, a ciência e a arte” (2002, p. 59).

Foucault (2013, p. 115) em ‘De espaços outros’ diz que há

“lugares reais, lugares efetivos, lugares que são desenhados na própria instituição da sociedade e que são espécies de contra-aloções, espécies de utopias efetivamente realizadas, nas quais as aloções reais, todas as outras aloções reais que podem ser encontradas no interior da cultura, são simultaneamente representadas, contestadas e invertidas; espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora sejam efetivamente localizáveis. Por serem absolutamente outros quanto a todas as aloções que eles refletem e sobre as quais falam, denominarei tais lugares, por oposição às utopias, de heterotopias. E creio que entre as utopias e essas aloções absolutamente outras, essas heterotopias, haveria, sem dúvida, uma espécie de experiência mista, conjugada, que seria o espelho.”

Apesar de ambas as citações falarem sobre o espelho, Chagas está utilizando Foucault para tratar o museu como um dispositivo, enquanto o próprio autor, quando cita a instituição, a define diretamente como heterotopia do tempo. No mesmo texto, Foucault descreve os princípios desses outros espaços que são as heterotopias. Gostaria de tratar destes princípios para situar o papel que o museu desempenhou até então, dentro de um contexto absolutamente tradicional.

“O primeiro princípio é que, provavelmente, não existe uma só cultura no mundo que não constitua heterotopias. Eis aí uma constante de todo grupo humano.” (FOUCAULT, 2013, p. 116). Mesmo antes de existirem os museus modernos, existiram os gabinetes de curiosidades, que datam do século XVI, porém, ainda antes destes, as coleções, no sentido mais simplista do termo, já faziam parte do imaginário humano. Pomian (1984, p. 70) em seu texto ‘Colecção’ para a Enciclopédia Einaudi descreve a descoberta do arqueólogo André Leroi-Gourhan sobre uma coleção de objetos naturais “curiosos” na Gruta de Hyène, na França, ocupada no Paleolítico Médio. Exemplos também interessantes são a coleção de pedras e a coleção de palavras feias do clássico Macunaíma de Mário de Andrade.

“O segundo princípio dessa descrição das heterotopias é que, ao longo de sua história, uma sociedade pode fazer funcionar de um modo muito diferente uma heterotopia que existe e que não deixou de existir. Com efeito, cada heterotopia tem um funcionamento preciso e determinado no interior da sociedade, e a mesma heterotopia pode, segundo a sincronia da cultura em que se encontra, ter um funcionamento ou outro.” (FOUCAULT, 2013, p. 117).

O museu trabalhado hoje é uma construção ocidental e moderna, mas sua concepção na Antiguidade se baseia no pensamento e na mitologia grega. Mouseion, na Grécia antiga, seria o templo das musas — as nove filhas do deus Zeus e da titânide da memória Mnemósine — que representavam as inspirações para as artes e as ciências. O uso mais antigo do termo como denominação de uma instituição foi com o Mouseion de Alexandria, que contemplava a conhecida Biblioteca de Alexandria e pode ser compreendido como o “protótipo do museu da antiguidade” (GUARNIERI, 2010, p. 81), pois funcionava como um centro do saber, com características enciclopédicas.

Do templo, às coleções, aos gabinetes, incorporando os ideais iluministas, surge o museu moderno, adquirindo principalmente a função da pesquisa. Exemplos são o Museu Britânico, de 1753 e o Museu do Louvre, de 1793⁶. Hoje, as citadas instituições representam o que entendemos de mais tradicional no mundo dos museus, e são referência ao redor do mundo. No Brasil, as primeiras instituições criadas e que guiavam o campo a princípio são o Museu Nacional, de 1818, o Museu Paraense Emílio Goeldi, de 1866 e o Museu Paulista, de 1895. Por décadas estas instituições foram a representação da memória nacional e se estabeleceram no imaginário popular como o padrão de museu.

Hoje, quando observamos museus como o Guggenheim, em Bilbao, e o Museu do Amanhã, caso desta presente dissertação, que guardam semelhanças, incluindo políticas, podemos compreender que esses espaços representam o que há de mais novo nos cenários artístico e da instituição museu. Assinados por arquitetos famosos, com prédios que atraem mais do que seu conteúdo, oferecem o desafio de se provar para além de sua arquitetura, pois, se a casca atrai os visitantes é papel dos conteúdos expositivos, museográficos, da comunicação e do acervo os fazerem voltar.

⁶ Também gostaríamos de citar a Biblioteca de Alexandria, fundada no início do século III a.C. no Egito helenístico, como um precursor dos museus e bibliotecas modernas. Este grande centro de pesquisa e conhecimento reunia obras de diversas partes do mundo antigo. Embora não fosse um "museu" no sentido contemporâneo, sua função de preservar, organizar e promover o saber estabeleceu fundamentos para as instituições modernas dedicadas ao estudo e à educação.

“Terceiro princípio: a heterotopia tem o poder de justapor em um único lugar real vários espaços, várias alocações que são em si mesmas incompatíveis.” (FOUCAULT, 2013, p. 118). A exemplo, podemos observar, dos grandes aos pequenos museus, coleções dos cantos mais distantes em um mesmo espaço, objetos anacrônicos entre si fazendo parte da mesma narrativa, ou até mesmo espécimes animais, que na natureza se devoravam, compondo a mesma cena.

“Quarto princípio: as heterotopias estão associadas, muito frequentemente, a recortes do tempo; isto é, elas se abrem para o que se poderia chamar, por pura simetria, de heterocronias. A heterotopia se põe a funcionar plenamente quando os homens se encontram em uma espécie de ruptura absoluta com o seu tempo tradicional.” (FOUCAULT, 2013, p. 118).

E aqui temos o princípio tradutor do museu por excelência. A temporalidade, as relações entre passado, presente e futuro, a acumulação do tempo, todas são questões caras aos museus. Tucherman e Cavalcanti (2010) orientam que o museu já teve a função de “selecionar a memória por um lado e, no mesmo movimento, dar espessura ao tempo, mostrá-lo como habitado” (p. 3). E talvez, o movimento de habitar o tempo pode se relacionar com o movimento de preencher a exterioridade entre nós (SODRÉ, 2014). Onde o passado é aprisionado no objeto que é exposto ao presente, e preservado ao futuro, condicionam-se conflitos e narrativas.

Inês Gouveia (2019) ensaia três atitudes de museus reais: aqueles que “evocam o passado no presente, reiterando o passado”, aqui se inserem os museus que não problematizam ou questionam o passado, que fazem a manutenção dos símbolos e legitimam discursos da memória absoluta e inquestionável; aqueles que “atualizam rapidamente o passado e o presente, com foco no presente”, estes são os que utilizam o passado apenas como background, assumindo o lugar de espetáculo; e por fim, aqueles que “elaboram o passado assumidamente à luz do presente, apontando para o futuro”, e são estes os espaços que assumidamente propõem alternativas, são os que buscam, a seu modo, não apenas apresentar o passado, mas provocar reflexões.

“Quinto princípio: as heterotopias pressupõem sempre um sistema de abertura e de fechamento que simultaneamente as isola e as torna penetráveis. Em geral, não se acede a uma alocação heterotópica como a um local onde é possível entrar e sair sem restrições.” (FOUCAULT, 2013, p. 119)

Aqui temos talvez uma surpresa em relação ao senso comum, já que entendemos o museu como espaço público. Existe um não público, um grupo de indivíduos que, por diversas razões, não frequentam os museus, e muitas das vezes essas são sociais para além de interesses pessoais. A exemplo, em uma cidade como o Rio de Janeiro, a esmagadora maioria dos museus localiza-se no eixo Centro-Zona Sul, frequentada pelo público trabalhador durante a semana, em horário comercial, mesmo horário de funcionamento da maioria dos museus durante a semana.

Ainda, espera-se uma conduta do visitante do museu, materializada em faixas de sinalização de aproximação e placas de “não toque na obra”. Numa percepção ainda mais profunda, espera-se um conhecimento prévio do público visitante, etiquetas de obras que nada comunicam além de gélidas informações técnicas, traduzindo uma falha terrível do ponto de vista comunicacional.

“Enfim, o último traço das heterotopias é que elas têm, em relação ao espaço restante, uma função. Esta se desenvolve entre dois pólos extremos. Ou bem elas têm o papel de criar um espaço de ilusão, que denuncia como mais ilusório ainda todo o espaço real, todas as alocações no interior das quais a vida humana é compartimentada [...] ou então, ao contrário, o papel das heterotopias é criar um outro espaço, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem arranjado quanto o nosso é desordenado, mal-disposto e bagunçado.” (FOUCAULT, 2013, p. 120).

Assim podemos compreender o modo plástico como a história pode ser narrada nos museus. A própria ideia do tempo cronológico, dos eventos lineares e das culturas separadas em caixinhas denotam uma tentativa, que apesar de sintomática não é problemática, de organizar e documentar tudo aquilo que na humanidade, aqui fora, se apresenta enquanto caos.

De acordo com Sodré (2014, p. 223)

“O vínculo inscreve-se na dimensão comunitária e comporta o dialogismo estrutural implícito na ideia de *communicatio*, em que não predomina a semiose entendida como relação linguística com um “outro”, mas como heterotopia simbólica, ou seja, como ocupação de um “outro” lugar e formação de valor por movimentação sensível.”

E aqui, ele joga luz à ideia de “movimentar-se heterotopicamente”, destacando como caráter fundamental para situar determinada estrutura enquanto vínculo e não apenas enquanto relação.

Por isso, enquanto instituição, enquanto heterotopia, e enquanto espaço contra-hegemônico, compreendemos que o museu é capaz de movimentar os vínculos, servindo de ferramenta na mudança ou no estabelecimento de novas narrativas que se colocam contra a manutenção colonial do poder, e por isso, vamos analisar a ideia do museu enquanto ente validador de status, relações, construções e vinculações.

2.2 O museu enquanto ente validador

Diante do exposto até aqui e nos valendo uma vez mais das reflexões de Foucault, analisando brevemente seu papel desempenhado na modernidade, gostaríamos de discutir alguns caminhos alternativos para a instituição museu. Nas palavras do autor, dispositivos são demarcados como “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas.” (FOUCAULT, 2017, p. 216).

Agamben (2005, p. 13), por sua vez, define o dispositivo foucaultiano como

“qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc, cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e - porque não - a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata - provavelmente sem dar-se conta das consequências que se seguiram - teve a inconsciência de se deixar capturar.”

Agamben pensa os dispositivos para além daqueles que exibem claramente suas relações de poder. Enquanto heterotopia, o museu apresenta uma série de características que o definem como “próprias da cultura ocidental do século XIX” (FOUCAULT, 2013, p.119), cultura que por sua vez não apresenta lugar fora do poder. Entretanto, apesar de quando pensamos em museus, não se destacar como um a priori suas relações com o poder, a instituição se relaciona com o poder tão intimamente quanto se relaciona com o tempo, quando, não só é capaz de controlar

os comportamentos dos indivíduos quando consegue direcionar a conduta da sociedade a partir de um passado escrito por objetos e narrativas.

As relações de poder oriundas do contexto político vivido no Brasil fazem da cultura e do museu instrumentos de poder na mão dos dominantes, porém, o período que representa a instabilidade para Rubim, cronologicamente falando, também é o mesmo onde inicia-se o percurso rumo às condições favoráveis para aquilo que Inês Gouveia e Marcelle Pereira (2016) identificam como a ‘emergência da museologia social’. A nível internacional, alguns eventos, articulados ao avanço dos novos movimentos sociais, introduzem e solidificam um movimento conhecido como ‘nova museologia’⁷.

Além dos movimentos sociais, outrora citados, os movimentos das políticas culturais brasileiras ganham novos rumos no processo de redemocratização, com a promulgação da constituição-cidadã de 1988. Deve-se anotar ainda a criação do Ministério da Cultura, três anos antes, e da primeira lei de incentivos fiscais na área da cultura, a chamada Lei Sarney, promulgada em 1986.

Mesmo assim, é possível observar nesse período uma grande retração das políticas públicas de cultura. “Com a crise do governo militar, o modelo corporativista entra em desequilíbrio” (CARVALHO, 2009, p. 24), abrindo espaço para a redemocratização de forte tendência neoliberal que irá marcar as próximas décadas. Cinco anos depois de sua criação o MinC é desmantelado em 1990 pelo governo de Fernando Collor.

Neste breve balanço das políticas públicas de cultura que estamos rememorando, cabe ressaltar a descontinuidade da Lei Sarney em 1990 e a criação da Lei Rouanet, no ano seguinte (ainda em funcionamento, apesar dos seguidos

⁷ Não cabe nesta dissertação esta rica e importante discussão. Grosso modo podemos tratar a nova museologia enquanto movimento guarda-chuva que abarca algumas denominações como sociomuseologia, ecomuseologia, museologia comunitária, museologia integral e a museologia social. Dentro destas definições, a museologia social pode ser definida como um movimento que assume o objetivo de oferecer uma nova concepção museal, onde o principal desejo é possibilitar que grupos que tiveram suas narrativas historicamente negadas pela manutenção social do poder, se debrucem sobre a memória de si mesmos. Realizamos parte desta pesquisa para o trabalho de conclusão do curso para o bacharelado em Museologia (CALIXTO, 2019). Para as definições e reflexões sobre a nova museologia cf. Santos (2002), Varine (2014), entre outros.

ataques oriundos de pensamento liberais no Brasil, do bolsonarismo e diretamente pelo governo de extrema-direita que governou o país de 2018 a 2022).

O funcionamento da Lei Rouanet compreende o investimento do setor privado como imposto, e este deixa de ser recolhido aos cofres públicos. A nível prático o que temos como resultado são grandes empresas criando instituições de cunho cultural e investindo seus recursos nestas, gerando uma problemática na distribuição dos projetos, privilegiando os oriundos de grandes empresas em detrimento dos pequenos projetos de caráter mais orgânico e social. O modus operandi da Lei Rouanet representa um comportamento do Estado Brasileiro, que viria vigorar até 2003, pautado no privilégio do mercado a partir da lógica da renúncia fiscal.

É também na década de 1990 que suscitam novas discussões acerca do museu como meio de comunicação, discussões essas que, conforme caminham para a era da internet, trazem reflexões importantíssimas sobre as mudanças inegáveis no campo dos museus⁸, visto que, a função comunicacional do museu não surge com o mesmo. Se compreende que os primeiros museus, em especial os do início do século XX, tinham como principal objetivo a preservação e não a exposição, menos ainda passar qualquer informação acerca dos objetos, naturais ou culturais, ali expostos.

“A partir de 2003, é possível perceber mudanças nas orientações da política cultural no Brasil, principalmente no modo de implementar as políticas e na ampliação dos setores que passam a receber a atenção do governo.” (MONTEIRO, 2014, p. 42). Com a eleição de Luiz Inácio Lula da Silva em 2003, e a escolha de Gilberto Gil como ministro da cultura, ações mais evidentes no campo da cultura passaram a ser observadas. Como exemplo citamos a Política Nacional de Cultura Viva, criada em 2004 através do Ministério da Cultura.

No que diz respeito especificamente aos museus, uma série de legislações é criada para o setor, promovendo não só um boom quantitativo de instituições como também uma maior riqueza de temas e a descentralização dos museus no sudeste

⁸ Cf. DAVALLON, 1992; CIOTI, 2005; SOTO, 2014, CASTELLS, 2011.

do país⁹. No começo de 2003 o Ministério da Cultura lançou o primeiro documento, ou documento base da Política Nacional de Museus. O documento cita a musealização “como prática social específica” (2007, p. 20) e evidencia que os museus são entendidos “como práticas e processos socioculturais colocados a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento” (2007, p. 23).

E este é um forte indicativo das discussões e práticas da museologia social inseridas no desenho desta política. Ainda, durante a sua implementação surge a necessidade de um departamento dentro do IPHAN para questões relativas exclusivamente aos museus, e então é criado o Departamento de Museus e Centros Culturais (DEMU).

Com o objetivo de institucionalizar e dar continuidade às diretrizes propostas, foi criado em 2009 o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) para assumir os deveres e obrigações antes delegadas ao DEMU quanto aos museus federais. Esta autarquia se torna então o principal órgão para o trabalho dos museus no Brasil, sendo a primeira autarquia do país a tratar exclusivamente das questões do campo museológico.

Ainda em 2009, articulado com a Política Nacional de Museus e com o Plano Nacional Setorial de Museus, inspirado pelo Programa Pontos de Cultura, e segundo Gouveia e Pereira (2016) principalmente no Museu da Maré, foi desenvolvido o Programa Pontos de Memória. Apesar de nesta presente pesquisa estarmos falando sobre o Museu da Maré, este se torna exemplo de um movimento que abrange os mais diversos “tipos” de museus sociais. Especificamente estamos tratando aqui da memória de um território, a Maré. Como este gostaríamos de citar também o Museu Vivo do São Bento, o primeiro museu de percurso da Baixada Fluminense, situado em Duque de Caxias que explora a história do território, desde a era pré-cabralina até o presente, conectando sítios arqueológicos, períodos coloniais e ocupações contemporâneas.

⁹ Gouveia e Pereira (2016) destacam a Política Nacional de Museus (PNM) de 2003, o Estatuto de Museus de 2009 e o Plano Nacional Setorial de 2010.

Além disso, existem museus que se dedicam a preservar e dar voz às memórias de populações historicamente oprimidas, como o Museu de Favela (MUF), no Rio de Janeiro, e o Museu dos Quilombos e Favelas Urbanos (MUQUIFU), em Belo Horizonte. Ambos representam iniciativas plurais de afirmação cultural, promovendo a valorização das histórias e expressões culturais de territórios marginalizados.

Por outro lado, há museus que surgiram como instrumentos diretos de luta contra a violência e a opressão, como o Museu das Remoções. Este museu, também localizado no Rio de Janeiro, foi criado em resposta ao deslocamento forçado de moradores em virtude das obras para os Jogos Olímpicos de 2016. Atualmente atua como um espaço de denúncia e memória, ressaltando a luta pelo direito à moradia e à dignidade.

Em outro espectro, há museus mais institucionalizados que abordam temas de relevância nacional, como o Museu do Samba, também no Rio de Janeiro, e o Museu do Homem do Nordeste, em Recife. O primeiro celebra o patrimônio cultural e histórico do samba, reconhecendo-o como um dos principais símbolos da identidade brasileira. O segundo reúne elementos da história, cultura e antropologia do Nordeste, apresentando um panorama rico e diverso dessa região essencial para a formação cultural do Brasil.

Todos esses exemplos representam museus sociais que poderiam ilustrar o arquétipo do museu social na presente pesquisa, destacando-se por suas conexões com a memória coletiva e a valorização de identidades e territórios. No entanto, optamos por aprofundar nossa análise no Museu da Maré, conforme a justificativa apresentada no início deste texto, pela sua relevância única e pela forma como sintetiza os princípios fundamentais desse movimento museológico.

Entendemos, portanto, que o museu social no contexto nacional, na nossa hipótese, constituído a partir da projeção do comum humano, é fruto do produto entre os movimentos sociais, o conceito moderno de futuro, políticas públicas sistematizadas e horizontalizadas e coloca-se enquanto face do que deveria ser o Brasil do século XXI.

Um museu genuinamente preocupado com o amanhã, que busca contribuir para a construção alternativa de sociedade, precisa se orientar a partir das diversidades culturais, sociais e políticas existentes e se comprometer não só com seu público, mas com as pessoas, também é um museu que tem no seu cerne enunciativo e narrativo a conformação do comum humano.

Estabelece-se, portanto, o elo essencial, ou seja, o comunicacional que religa o Amanhã à Maré, o Museu do Amanhã ao Museu da Maré. Mas um museu no Brasil que se preocupa com o futuro precisa confrontar seu passado colonial e seus desdobramentos. Não existe mais espaço para ignorar a imensa desigualdade social que assola o país nesta crise econômica martelada diariamente nos meios de comunicação.

Esta transformação que o museu social propõe não é inédita, e parecem evidentes as variações sofridas pelo museu, enquanto instituição, e conforme observamos, estas se fundamentam a partir das transformações sociais e políticas na sociedade em que está inserido. Mas existe também outra manifestação cuja transformação seria definidora para compreendermos o museu hoje, essa manifestação é a arte. Cabe, portanto, algumas palavras finais, breves reflexões sobre a relação arte e museu, considerando as tramas de poder envolvidas nesta relação.

Mas o que é a arte? Ou melhor, o que é a arte para o museu? Jorge Coli, a princípio, define “que arte, são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo [...]” (1995, p. 4). Isto reitera a relação direta com a estética, mas também destaca a questão da admiração, que pode ser despertada de diversas maneiras.

Este “aqui e agora” representa a aura, conceito intimamente relacionado à autenticidade. Não à toa o termo seja utilizado no campo da espiritualidade como sinônimo de energia, algo vital e fluido, emanado por seres vivos. Benjamin, sobre o que seria a aura, diz ser

“uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de

verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo.” (2019, p. 55).

Quando visitamos um museu esperamos o objeto artístico original ou o objeto histórico, mesmo que num contexto desistorizado. Portanto, o objeto de museu, ou ainda o objeto artístico, por muito tempo fora, por excelência, o objeto aurático. Mas não é apenas a autenticidade que insere o status de arte.

Sobre isto, Coli se questiona como poderíamos considerar arte qualquer objeto tão banal tal qual a colher de pau utilizada por nossas avós ao cozinhar. Logo responde: encontrando-a em um museu.

“Para decidir o que é ou não arte, nossa cultura possui instrumentos específicos. Um deles, essencial, é o discurso sobre o objeto artístico, ao qual reconhecemos competência e autoridade. Esse discurso é o que profere o crítico, o historiador da arte, o perito, o conservador de museu. São eles que conferem o estatuto de arte a um objeto.” (COLI, 1995, p. 6).

De acordo com este entendimento, o museu age enquanto ente validador, concedendo o status de arte. Portanto, o objeto artístico não é artístico por natureza, mas sua condição é validada por uma série de jogos de força. A arte só o é a partir de um valor concedido. Sobre isto, Coli diz que "o “em si” da obra de arte, ao qual nos referimos, não é uma imanência, é uma projeção. Somos nós que enunciamos o "em si" da arte, aquilo que nos objetos é, para nós, arte." (1995, p.49).

Douglas Crimp (2005) vai trazer um contraponto sobre esta relação, utilizando Benjamin para analisar o declínio da instituição museu nos moldes como se conhecia então, e se valendo de inspeções teóricas aliadas às manifestações artísticas.

“No século XX, até recentemente, apenas Walter Benjamin dava crédito a tal noção, ao dizer que a fotografia inevitavelmente afetaria a arte de maneira real e profunda, até mesmo a ponto de a arte da pintura poder vir a desaparecer, uma vez que reprodução mecânica retirara dela sua aura essencial.” (2005, p. 54).

De acordo com o autor, que tenta fazer uma arqueologia foucaultiana da instituição museu, a problemática da aura entra na equação da crise ideológica do museu. Afinal, o museu até então carregava valores formais, que confrontam diretamente essas manifestações contemporâneas da arte.

“Feita por meio de tecnologia reprodutora, a arte pós-moderna dispensa aura. A ficção do sujeito criador dá lugar a atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já

existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discurso do museu.” (CRIMP, 2005, p. 54). Crimp está falando sobre a arte pós-moderna, ou contemporânea, pois o museu trabalhado hoje é uma construção ocidental e moderna. Isto também significa que enquanto construção o museu serve à manutenção da estrutura.

Apresenta-se assim uma questão circunstancial, pois, além de toda a potencialidade que a humanidade alcançou, o museu reproduz todas as problemáticas e os silenciamentos que a humanidade produz, legitimando apagamentos e a invisibilização daqueles que não tinham, por diversas questões, sua humanidade reconhecida. Portanto, a presunção de um museu neutro é falsa, “ele arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal.” (CRIMP, 2005, p.181)

Isto nos permite analisar a mão dupla entre o museu definir o cânone ou apenas o canônico entrar no museu, mas, conforme analisado em Crimp, a arte contemporânea, representada pela fotografia, é capaz de esgarçar a problemática deste duplo sentido. O autor então propõe que

"a moderna epistemologia da arte é um resultado do isolamento da arte nos museus, onde a arte foi apresentada como autônoma, alienada, algo à parte, submetendo-se apenas à própria história e dinâmicas internas. Como um instrumento de reprodução da arte, a fotografia estendeu esse idealismo da arte para uma dimensão discursiva mais ampla, um museu imaginário e uma história da arte. A própria fotografia, entretanto, foi excluída do museu e da história da arte, porque, praticamente por necessidade, ela aponta para um mundo que está fora de si mesma. Assim, quando se permite que a fotografia entre no museu como uma arte entre as demais, a coerência epistemológica do museu desmorona." (2005, p. 14).

Os conceitos de Hal Foster e sua definição de artista como um etnógrafo corroboram a mudança que a arte contemporânea apresenta. mídia

“Nesse novo paradigma, o objeto de contestação permanece em grande parte a instituição burguesa-capitalista da arte (o museu, a academia, o mercado e a mídia), suas definições excludentes de arte e o artista, a identidade e a comunidade. Mas o tema da associação mudou: é o outro cultural e/ou étnico em cujo nome o artista comprometido luta muitas vezes. Por mais sutil que possa parecer, essa mudança de um sujeito definido em termos de relação econômica para um definido em termos de identidade cultural é bastante significativa [...]” (FOSTER, 2006, p. 173, tradução nossa).

Aqui, o autor fala sobre o artista que desloca seu olhar para o real, e o real envolve lutas, a colonialidade, os embates raciais e as questões sociais e econômicas da atual sociedade.

Podemos voltar, então, para Benjamin que, ao analisar o declínio da aura, afirma que “no momento, porém, em que o critério da autenticidade fracassa na produção artística, a totalidade da função social da arte é transformada. No lugar de sua fundação sobre o ritual, esta deve fundar-se em outra práxis, a saber: a política.” (2015, p. 58). O autor também afirma que, na medida em que ao

“multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular, atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos.” (BENJAMIN, 2019, p. 52).

A arte está inserida na tradição, e se compreendermos a tradição como um processo de articulação entre o sujeito e aquilo transmitido, poderemos compreender que esta transmissão não se dá de maneira inócua das memórias individuais do sujeito que a transmite. Não significa que um único indivíduo é capaz de representar toda a cultura, mas são as individualidades que transformam progressivamente as tradições.

Neste caso, o museu pode agir enquanto ente validador da arte e existem museus que são especificamente validadores de tradições. Quando Hobsbawm (1984) define que, por “tradição inventada” estamos falando de práticas que “visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica automaticamente uma continuidade em relação ao passado” (1984, p. 9) estamos falando também sobre práticas culturais que foram criadas, algumas até muito recentemente, para atender à necessidades específicas, que podem ser, muitas vezes, políticas.

Se por um lado, podemos observar como certas expressões artísticas são utilizadas para justamente construir ou reforçar um imaginário nacional, a arte e o museu passam a ser agentes ativos na formação de tradições contemporâneas. Por outro lado, expressões outras que desafiam o mesmo imaginário são vistas como

disruptivas mesmo que estejam desafiando algo tão recente quanto podemos identificar. Essas tradições na verdade se manifestam enquanto construções conscientes, escolhidas e nada deslocadas das subjetividades sociais e do poder.

Importante destacar que estamos falando de processos que ultrapassam a cultura material, mas orienta esferas subjetivas, desde a linguagem até os costumes que Hobsbawm também cita ao diferenciá-los das tradições. Por isso é importante reconhecer o papel dos museus: a organização dos artefatos e das narrativas, por exemplo, desempenha um papel central na construção de uma visão específica do tempo histórico e da cultura.

Por isso, quando Foster analisa essa politização da arte, ele sinaliza que neste caminho o artista periga esbarrar em um mecenato ideológico que “coloca o trabalhador na posição de um outro passivo” (FOSTER, 2006, p. 172, tradução nossa). Essa crítica poderia ser relacionada com o que entendemos hoje com conceitos como ‘lugar de fala’ e ‘apropriação cultural’, e envolveria o artista apropriando-se da tradição de outrem em sua arte.

Como cita Hobsbawm, "não nos cabe analisar aqui até que ponto as novas tradições podem lançar mão de velhos elementos, até que ponto elas podem ser forçadas a inventar novos acessórios ou linguagens, ou a ampliar o velho vocabulário simbólico" (1984, p. 15). Mas, se por um lado a arte deve ser politizada pelos seus próprios atores sociais, e, por outro, estes mesmos atores tiveram suas expressões historicamente negadas, o caminho a ser traçado encontra lugar em novas práticas artísticas, em novas futuras tradições e em museus, relacionadas intimamente com identidade e alteridade.

Seja por costume ou tradição, o não comparecimento de narrativas alternativas no universo da arte ou dos museus contribui para a manutenção ou a criação de outras tradições que não refletem a diversidade de uma sociedade. O que por sua vez empurra algumas subjetividades para as frestas, reforçando o abismo entre o canônico e o disruptivo. É possível que aquilo que chamamos de ruptura nada mais seja que potenciais tradições que foram negadas ao status quo.

Jacques Rancière (2012, p. 52) afirma que “a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”. Colocando o museu enquanto espaço de produção de relações, a retórica de Rancière nos auxilia a entender a transformação do museu a partir da transformação do visitante, do espectador. E essa relação é resultado direto da performance do museu enquanto instrumento de comunicação.

3 Brechas e Frestas: entre as práticas e a memória

A subversão é um fenômeno humano. Dentro do universo da memória e da cultura ela representa uma quebra nas normas canônicas que orientam tais campos, reformulando tradições, iniciando outras novas e mantendo vivas as subjetividades de grupos sociais. A permissão, mesmo que a partir de rupturas, de novas perspectivas dentro do status quo é o que fomenta a criação de diálogos e debates fundamentais para a evolução da cultura.

O dismantelamento de tradições existentes rompem com as normas e expectativas, contribuindo para a criação de novas formas de expressão e significado, o que, por sua vez, pode influenciar na construção das tradições culturais contemporâneas, ultrapassando a noção de que existe um cultura pura, estática, imutável, uma herança intocada do passado. Por outro lado, esse mesmo dismantelamento pode revelar antigas tradições, um percurso à memórias quase esquecidas ou perdidas, refletindo a capacidade da cultura de se adaptar.

Se existem, portanto, tradições que foram inventadas a fim de atender uma construção coesa da identidade da nação Brasil, existem aquelas que conseguiram sobreviver à contramão deste movimento. Essa é a interpretação que trazemos ao entendimento de cultura de frestas, de Luiz Antônio Simas, que versa sobre a mesma memória que trabalhamos nos museus sociais.

Em 'O corpo encantado das Ruas', o autor inicia o livro o oferecendo a João do Rio, Joãozinho da Goméia, Walter Benjamin e a todas as entidades encantadas da cidade do Rio de Janeiro. Ao reunir essas figuras de tempos e espaços bem distintos enquanto encantados que merecem sua saudação na abertura dos caminhos, Simas parece aceitar a missão passada implicitamente por esses, que considera seus eguns¹⁰, além de apresentar uma alternativa à epistemologia vigente.

¹⁰ Espíritos de antepassados espirituais, de grande importância nas tradições afro-brasileiras, especialmente no Candomblé. Eles representam os antepassados e são reverenciados com respeito, pois acredita-se que possuem influência sobre o mundo dos vivos.

E se em várias partes do livro somos iniciados às crônicas com pontos de Exu, carimbando sua presença, abrir o livro com um padê¹¹ parece afirmá-lo enquanto celebração. Neste padê de abertura Simas faz referência a uma das teses de Benjamin sobre “escovar a história a contrapelo”, que como historiador, o influencia em assumir a tarefa de esmiuçar a história da cidade a partir do miúdo do cotidiano, onde a rua é protagonista, distante da história oficial.

Assim como neste presente texto, em boa parte da cultura de matriz africana expressada no Brasil, é Exu quem é saudado primeiro. A presença de Exu em todo o livro se deve ao simbolismo de ser o dono das ruas e das ruas ele ser, talvez seja o Orixá mais difícil de explicar no contexto brasileiro. Essa figura, muitas vezes associada ao diabo cristão, demonstra nos contos características muito humanas, que transitam entre o bem e o mal.

Como exemplo de uma cultura que sobreviveu a diferentes estratégias de opressão, os povos de terreiro souberam ressignificar essa errônea associação em alguns contextos, utilizando-a como estratégia de proteção. Ao assumir, reinterpretar ou até reforçar certos elementos da imagem desse orixá cria-se uma espécie de "camuflagem simbólica" que confundia os opressores e assegurava a continuidade de suas práticas espirituais.

A discussão sobre o sincretismo é muito complexa, ao mesmo tempo em que revela camadas profundas que envolvem adaptação e conflito cultural. Se por um lado o sincretismo religioso, como a associação entre orixás e santos católicos, serviu como uma estratégia crucial para a sobrevivência das religiões de matriz africana em um contexto de escravização e perseguição religiosa, por outro pode gerar perda ou diluição de significados originais, além de reforçar interpretações equivocadas como essa associação a respeito de Exu enquanto orixá.

Por isso, reforçamos que o Exu citado por Simas (2019) é o Exu iorubá, do candomblé, o dono dos portões e das encruzilhadas, conforme conta o autor:

“Um longo poema da criação diz que, certa feita, Exu foi desafiado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria em uma viagem ao mercado. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era corpo, a outra era espírito. Uma era o que se vê,

¹¹ Um ritual realizado no Candomblé e na Umbanda, que envolve oferendas específicas, como farinha, azeite de dendê e cachaça, depositadas no chão, simbolizando a conexão com as forças da terra e dos guias espirituais. Normalmente realizado na abertura dos rituais.

a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou o pó das duas primeiras na terceira. Balançou bem. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o silêncio pode fazer discursos vigorosos. A terceira cabaça é a do inesperado: nela mora a cultura.”

Neste mesmo conto Simas vai fincar os conceitos de “exusíaco” e “oxalufânico”, ao dizer que as ruas no carnaval são exemplarmente exusíacas, já as escolas de samba andam cada vez mais oxalufânicas. Esses conceitos, embasados nas características de Exu e Oxalufã, e sintetizados na dicotomia entre o carnaval de rua e o carnaval de avenida, dizem respeito a toda ordem da cultura, que, quando tocada pelo capitalismo, anda cada vez mais oxalufânica, ordeira, metódica e padronizada.

A sobrevivência daquilo que conhecemos hoje como religiões de matriz africana, marcadores essenciais da cultura brasileira como um todo, representa quase que uma dupla subversão. Para que seguissem existindo houve um troca imensa entre diversos povos que em África existiam em suas próprias linearidades, sem necessariamente se entrelaçar (SODRÉ, 1988, p. 58). A ideia de um "panteão" de orixás dentro de uma mesma religião é fruto da diáspora. Segundo Sodré,

"Fatos desta ordem são importantes para a compreensão da cultura negro-brasileira, porque demonstram que os orixás ou os voduns ou os inquices (bantos) não são entidades apenas religiosas, mas principalmente suportes simbólicos isto é, condutores de regras de trocas sociais para a continuidade de um grupo determinado." (1988, p. 58).

Tais culturas sobreviveram a um projeto de extermínio porque criaram na escassez formas originais de lidar com a vida, maneiras de produzir discursos que escaparam desse projeto civilizatório-colonizador. Se prosseguirmos pensando nas religiões de matriz africana como uma significativa parte desta cultura que sobreviveu nas frestas, “a lição do terreiro é a do convívio de diferenças sem a perda da perspectiva de fundo comum” (Sodré, 1988, p. 65).

Para Sodré, no brilhante ‘O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira’, é a partir do partir do terreiro que “obtêm-se traços fortes de subjetividade histórica das classes subalternas no Brasil” (1988, p. 20). Para além do

culto e da religiosidade, são espaços de preservação de identidade, e aqui, cabe salientar a importância do conceito do espaço para o povo preto em diáspora.

O espaço do terreiro constitui-se portanto enquanto uma brecha na construção de um Rio de Janeiro colonial, e é a partir dele que diversas manifestações culturais puderam prosseguir. Pensando pelo viés geográfico/espacial, a existência de diversos pontos apelidados de 'pequenas Áfricas' são produtos diretos da ocupação da Zona Norte e dos subúrbios pelas comunidades negras. É possível analisar essa expansão geográfica a partir das reformas que aconteciam no centro da cidade: Enquanto o centro do Rio de Janeiro se vestia com seu modelito europeu, os morros e os subúrbios, ocupados pelas classes mais pobres, berravam suas brasilidades.

Pelo lado subjetivo/cultural temos vários exemplos freiteiros que sobrevivem a partir dos terreiros, e aqui podemos extrapolar os exemplos na cidade e pensar a cultura nacional. A culinária brasileira, a exemplo, herda do terreiro vários pratos, o tempero, e até o patrimônio imaterial do acarajé. Na música, o samba, herdeiro direto do batuque, é exemplo de como a mercantilização da cultura ignora até mesmo as antigas proibições que fechavam casas de candomblé¹² e acusavam de vadiagem aqueles que tocavam pelas ruas.

A nível de anedota, poderíamos falar que uma grande parte, senão a maioria, dos representantes da cultura nacional são de matriz negra. Mas, enquanto pesquisa, podemos identificar os caminhos e as estratégias de sobrevivência destas expressões culturais, e por sua vez, a importância e a representação do museu enquanto ente validador e enquanto instrumento de memória.

O entrelaçamento de práticas culturais, expressões artísticas e de certos rituais, deram origem à manifestações que, por embate ou por sincretismo, permitiram que tradições afro-brasileiras florescessem. Sem abandonar uma dinâmica própria, explorar a relação possível entre os terreiros e os museus adiciona uma camada de complexidade à pesquisa que envolve o questionamento das

¹² A coleção *Nosso Sagrado*, diretamente ligada a esse momento histórico, será abordada posteriormente, destacando sua relevância na proteção e valorização das tradições afro-brasileiras.

instituições culturais contemporâneas e da forma como lidam com as expressões que emergem das frestas.

Nesse contexto, a memória perde a ideia de arquivo estático e ganha o caráter de campo dinâmico, e também de batalha, onde as práticas culturais continuamente se mantêm e se transformam, por vezes, fazendo da marginalização e do apagamento suas principais características de diferenciação ou de originalidade. Subverte-se o comum e o valor daquela expressão passa a ser o seu não-lugar nas instituições formais e no poder.

Nos símbolos do museu, tanto do Código Brasileiro de Trânsito quanto da Língua Brasileira de Sinais, as colunas aparecem como representação da arquitetura clássica, remetendo à solidez e à tradição. As colunas, assim como as paredes, são estruturas que erguem e delimitam o espaço, sustentando tanto o peso físico da construção quanto o simbólico da memória, organizam a paisagem, marcam territórios e impõem presenças.

Se estamos falando sobre as frestas, as sólidas paredes construídas pelos museus lidos tradicionais perigam ser derrubados justamente por aqueles e aquelas que foram empurradas para fora. Essa transformação é visível na contemporaneidade, nos temas atuais dos grandes museus, nas falas e nas próprias personas dos atuais curadores, e, no público, personagem final daquilo que constroem os museus.

Uma sociedade que entende a sua diversidade questiona as suas instituições. O avanço das discussões de representatividade que ganharam força na internet chegam à grande mídia, afetando portais de comunicação mais formais, como a televisão, a produção editorial e por sua vez, as exposições culturais. E dentro desse levante, que pode ser crítico e/ou estético, o campo da museologia passa a ser também questionado. A quem cabe questionar o templo? Estamos observando uma mudança paulatina do cânone.

A cultura negra e de matriz africana *sulea*¹³ essa mudança paradigmática que podemos observar na sociedade brasileira, onde, conforme explica Sodré (2017, p. 58) ao falar da importância dos Orixás, não estamos tratando apenas de entidades religiosas mas de “principalmente suportes simbólicos - isto é, condutores de regras de trocas sociais - para a continuidade de um grupo determinado”, onde, a principal pauta é uma reação a colonialidade.

Por conta, antes de adentrarmos numa análise sobre a importância da cultura da dominação colonial, que se desdobra no papel dos museus e da memória, importante ressaltar o desdobramento da reação à colonialidade em duas frentes: a primeira elabora a reestruturação das instituições representativas na sociedade, trazendo reformas e restituições nas narrativas oficiais; a segunda se aprofunda nas transformações subjetivas, partindo de uma reformulação na educação e na conscientização da sociedade.

E é nesta segunda que se inserem os museus e suas especificidades. Essas duas frentes precisam caminhar juntas, pois o objetivo de uma decolonização não se alcançaria apenas estruturalmente ou apenas culturalmente, mas com um viés puxando e fomentando o outro. Essa reação se dá aos vestígios persistentes da colonialidade nas camadas da sociedade e também nas estruturas.

3.1 Reação à colonialidade

O desejo da totalidade está presente desde os primórdios do que hoje conhecemos como o museu moderno, que tem sua origem nos gabinetes de curiosidades. Estes, durante a época das grandes navegações, entre os séculos XVI e XVII, reuniam objetos fantásticos, que poderiam ser da natureza ou peças produzidas pela mão humana. Também chamados de câmaras de maravilhas, esses espaços apresentavam o mundo exibindo artefatos raros, espécimes da fauna e da

¹³ A escolha simbólica e política da palavra *sulear* em oposição a *nortear* remete à crítica das estruturas de poder associadas ao colonialismo, que tradicionalmente posicionam o Norte como centro de referência e progresso. O termo propõe uma inversão epistemológica, orientando-se pelas perspectivas do Sul como forma de valorizar as culturas, os saberes e as resistências historicamente marginalizadas. A metáfora espacial não é apenas geográfica, mas também política e filosófica, questionando as hierarquias globais e propondo uma reorientação em direção à construção de novos futuros. Cf. Campos, 1999.

flora, minerais, entre outros objetos, normalmente agrupados e catalogados de acordo com a vontade do proprietário do gabinete.

Interessante é perceber como o colecionismo exemplificava a visão do outro enquanto exótico, e algo não muito diferente aconteceu com o começo das coleções etnográficas nos museus europeus. A essa altura, no final do século XIX e pós Revolução Francesa, os museus que recebiam essas coleções já trabalhavam com a ideia de memória nacional, e os objetos coletados por viajantes desta vez assumiam o enfoque em representar civilizações distantes, sejam extintas ou entendidas como primitivas.

Ailton Krenak (2019, p. 8) fala que

“a ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível”.

Foi este pensamento que, para além dos museus, legitimou as dominações coloniais, a violência e a escravidão empregadas pelos países do norte, e que por sua vez, reforçava a ideia de diferença entre a dita humanidade civilizada, representada nos museus pela memória oficial, pelos objetos históricos, e os outros, os ditos selvagens, representados nos museus pelos objetos exóticos.

É importante compreender que a cultura está na base da dominação colonialista. Ao subjugar um povo é imprescindível negar, apagar ou proibir sua cultura para que essa não se torne instrumento de resistência. No Brasil, por exemplo, a catequização indígena foi uma forte ferramenta para a dominação daquele povo, sendo a colonização religiosa uma eficiente forma de apagamento cultural. Aos povos africanos em situação de escravidão eram proibidos os ritos, seus idiomas e até seus nomes eram mudados para nomes portugueses cristãos. As nacionalidades eram misturadas para dificultar as formas de organização.

Todo este processo normalmente se utiliza da máxima da humanidade, e é por isso que Krenak (2019) se pergunta se de fato somos uma só humanidade. O que nos vincularia enquanto humanidade? Há quinhentos anos indígenas têm sua humanidade negada das mais diversas maneiras institucionalizadas pelos Estados

que aqui vigoraram. Possível dizer o mesmo sobre o povo negro em diáspora e outros povos periféricos do planeta. Acosta (2016, p.20), por sua vez, fala que o povo andino e amazônico foi capaz de “resistir, a seu modo, a um colonialismo que dura mais de quinhentos anos”.

Em muitas partes do texto ‘Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins’, de Danowski e Viveiros de Castro, nos deparamos com o termo ‘humanidades’, no plural. Isto nos leva ao entendimento da existência de múltiplas humanidades orientadas pelas diferentes formas de se estar no mundo e foi justamente o conceito do progresso que alijou essa pluralidade e transformou toda a humanidade em algo uno.

Quando Acosta (2016), em seu livro, sugere uma alternativa para imaginar outro mundo ele está falando diretamente do atual sistema vigente, que apresenta as problemáticas, que nesta pesquisa, explicam a qual sociedade o museu atual serve e a qual ele poderia servir. A globalização capitalista, o colonialismo e o que Acosta chama de “fantasma do desenvolvimento” representam a fórmula do fracasso do nosso atual sistema vigente.

De acordo com o autor, “a globalização capitalista e suas múltiplas formas de acumulação têm afastado a maioria da população do planeta do bem-estar material, além de afetar sua segurança, sua liberdade e sua identidade.” (ACOSTA, 2016, p.15). Krenak (2019,p. 23), por sua vez, afirma que “estamos todos diante da iminência de a Terra não suportar nossa demanda”. Em ambas as passagens os autores estão refletindo sobre o modo de consumo e de acumulação que a atual sociedade vem se utilizando. Onde, em uma espiral interminável entre a produção e o consumo, pessoas são aprisionadas e só trabalham e produzem visando consumir, criando uma insatisfação permanente e esgotando os recursos de maneira irracional, acirrando, por sua vez, as desigualdades sociais.

Evidentemente essa problemática tem raízes históricas. Analisando o passado recente, Acosta explica que a instituição do desenvolvimento se dá em 1949, com o discurso de posse de Harry Truman, onde o mesmo diz que:

“Mais da metade da população mundial vive em condições próximas da miséria. A comida deles é inadequada. Eles são vítimas de doenças. Sua vida econômica é primitiva e estagnada. Sua pobreza é uma desvantagem e uma ameaça tanto para eles quanto para as áreas mais prósperas.” (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, 1949, tradução nossa)

E ainda complementa:

“Nosso objetivo deve ser ajudar os povos livres do mundo, por meio de seus próprios esforços, a produzir mais alimentos, mais roupas, mais materiais para habitação e mais energia mecânica para aliviar seus fardos.” (ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA, 1949, tradução nossa)

Indubitável é o tom paternalista com relação aos outros povos, além do caráter salvacionista, porém este pensamento se fixou.

Durante a guerra fria o conceito do desenvolvimento se consolidou como uma estrutura de dominação, estabelecendo enfim as dicotomias entre avançado e atrasado e centro e periferia, convertendo-se em “uma exigência global que implicava a difusão do modelo de sociedade norte-americano, herdeiro de muitos valores europeus.” (ACOSTA, 2016, p. 53).

Ou seja, o desenvolvimento é um herdeiro direto do colonialismo, a relação desenvolvido versus subdesenvolvido denota certo paralelismo entre civilizado versus selvagem, onde, a partir do século XV na conquista das Américas, impõe-se a superioridade do europeu, dito civilizado, sob o outro, entendido sempre como primitivo. Acosta diz que neste ponto surge a colonialidade “do saber, do poder e do ser” (ACOSTA, 2016, p. 63), que aliada ao conceito do progresso, seguem pontos fundamentais para a modernidade. Com as portas abertas para a colonização inicia-se uma exploração impiedosa dos recursos naturais e provoca o desaparecimento de populações inteiras, como no caso das populações indígenas brasileiras.

Contudo, o livro de Alberto Acosta fala principalmente de alternativas. Como consta em seu título ‘O Bem Viver, uma oportunidade para imaginar outros mundos’, o livro se propõe a oferecer uma visão para a construção de uma utopia. Logo, se o desenvolvimento busca nivelar todo o mundo por um modelo de sociedade ocidental, o bem viver tem como premissa valorizar e respeitar o outro e “se apresenta como uma oportunidade para construir coletivamente uma nova forma de vida” (2016, p. 69).

Fundamental discutir o uso do termo “utopia” ao longo do livro, e para isso, precisamos voltar o olhar para os três tópicos abordados no livro como necessários para esta construção. Primeiramente seria necessário o reconhecimento dos direitos da natureza, onde Acosta diz que:

“Temos de entender que tudo o que fazemos pela Natureza, fazemos em prol de nós mesmos. Eis um ponto medular dos Direitos da Natureza. Insistamos exaustivamente que o ser humano não pode viver à margem da Natureza –e menos ainda se a destrói. Portanto, garantir a sustentabilidade é indispensável para assegurar nossa vida.” (2016, p. 132)

Se o colonialismo iniciou a grande exploração dos recursos naturais, e o desenvolvimento acelerou o divórcio entre o homem e a natureza, o bem viver a coloca em papel central.

Para além do entendimento transcultural que considera a Terra como a Pacha Mama¹⁴, existe também a compreensão científica de que o planeta se comporta como um “superorganismo vivo”. Assim como não existe o lado de fora do planeta: Quando jogamos o lixo fora, estamos jogando no ecossistema. Quando poluímos um rio estamos acabando com nossa própria água potável. Assumir a natureza como ente detentor de direitos é assumir que o Estado se compromete à precaução para atividades que possam causar impacto ambiental, e mesmo que isso ocorra, qualquer pessoa pode denunciar e é papel do Estado garantir a restauração. Isto tudo só é possível abandonando o estilo de vida predatório dos países desenvolvidos.

O segundo tópico implica na adoção de uma outra economia, onde Acosta diz que:

“Esta economia, então, deve ser ambientalmente sustentável. Ou seja, deve assegurar desde o início e em todo momento processos econômicos que respeitem os ciclos ecológicos, que possam manter-se no tempo sem ajuda externa e sem que se produza escassez de recursos. E também deve ser sustentável em termos sociais, o que implica um sólido pilar democrático.” (2016, p. 172)

Ou seja, essa outra economia tem que aceitar os limites da natureza. Além disso, o trabalho é um direito e um dever na sociedade, então não deveria ser

¹⁴ Uma expressão originária das culturas andinas referente à "Mãe Terra", uma divindade que simboliza a vida, a fertilidade e a natureza, provendo o equilíbrio entre os seres humanos e o meio ambiente.

tolerado qualquer tipo de subemprego ou desemprego. Também é importante assumir a redistribuição de terra e água, além da distribuição de renda com equidade. A economia deve ser um instrumento de apoio, e não apenas mais um instrumento de manutenção de desigualdades e acumulação.

E por fim, o terceiro tópico seria a construção de um estado plurinacional, onde Acosta fala:

“A plurinacionalidade não nega a nação, mas propõe outra concepção de nação. Reconhece que não existe apenas uma nação ou apenas uma nacionalidade. Assume uma nação de nacionalidades diversas que têm convivido em estado de permanente enfrentamento.” (2016, p. 153)

Não apenas assumir que existe uma diversidade de povos dentro da nação, mas uma verdadeira incorporação dessas diferentes perspectivas de sociedades. É caminhar na contramão da colonialidade, lidando com as diferenças de modo igualitário, respeitando a cultura, os saberes, as práticas e os modos de vida dos diferentes povos dentro de uma nação, buscando a coexistência de várias nações culturais que existiam desde antes da conquista.

Conforme Acosta (2016, p. 72), “a grande tarefa, sem dúvida, é construir não apenas novas utopias, mas também a possibilidade de imaginá-las”. Aqui, ensaiamos quatro balizas que destacam a importância do exercício de construção de utopias:

A importância para a mobilização das pessoas em ações coletivas, onde o compartilhamento da visão utópica proporciona a união necessária para que sejam possíveis os esforços em torno da transformação da realidade. A inspiração do que a sociedade pode vir a alcançar incentiva as pessoas e fomenta desde os coletivos mais simples até os movimentos sociais tal qual conhecemos, que posteriormente podem se tornar mobilizações e até políticas públicas.

O que por sua vez leva ao segundo ponto, o de reimaginação das estruturas sociais, que organizam novas formas de sociedade, incentivando a reinvenção de instituições, sejam elas políticas ou culturais. A construção de uma versão alternativa de estrutura pode representar a superação dos ditos "problemas

estruturais", que podem denotar certo engessamento, dando a entender que se são estruturais não são passíveis de resolução.

Um dos pilares da reimaginação das estruturas é justamente o terceiro ponto, a criação de novas identidades, que contribuem com o pertencimento e com o fortalecimento dos laços sociais e também culturais. A partir do diálogo e da vinculação, abre brechas para pensarmos o status quo e desafia as fronteiras do pensamento tradicional, permitindo aos indivíduos entenderem a si mesmos. O entendimento do seu lugar na linha temporal da histórica faz que se entenda que muitas lutas passadas possibilitam a sua vivência no aqui-agora, o que é muito importante para grupos sociais que tiveram suas memórias marginalizadas.

Todos os pontos citados anteriormente representam rupturas, que sem a capacidade de resiliência seria encaradas puramente como problemas e não enquanto solução, ou transição. No prelúdio de transformação, o entendimento de que o atual modo de vida vai se extinguir, e que por precisar se extinguir, o novo vindouro virá. Nessa lógica, a fé no futuro se embasa na metamorfose e na esperança de que isso significa melhoria.

É neste conjunto de abordagens onde existe a maior abertura para uma possível contribuição da instituição museu, que parece extremamente sólida. Quando utilizamos o termo 'sólido' fazemos referência não só à arquitetura de pedra e cal dos museus tradicionais brasileiros mas também à pretensão de eternidade. Mas, a maleabilidade da instituição museu no que tange às transformações da sociedade é notória.

E como estamos passando por uma mudança social paradigmática, o museu está vivenciando talvez a sua maior transformação: num contexto macro, a principal transformação tem relação com a passagem da modernidade; num contexto micro, onde esse "micro" é o Brasil, estamos passando por uma resposta à colonialidade.

Não estamos falando de um movimento contrário, mas num movimento de redes, onde ambos os movimentos se sustentam. Quando Sodré (2006, p. 11) fala

que “as mídias e a propaganda têm mostrado como estratégias racionais não espontâneas podem instrumentalizar o sensível, manipulando os afetos”, é difícil não associarmos as mesmíssimas estratégias empregadas nos museus.

Com estas análises podemos nos voltar para alguns fenômenos aberrantes no museu contemporâneo, tomando como recorte novamente a cidade do Rio de Janeiro. No ano de 2020 chegou no Museu da República a coleção Nosso Sagrado, um conjunto de peças sagradas de religiões de matriz africana, que foram apreendidas em ações policiais durante os séculos XIX e XX. Essas peças, muitas vezes vistas como instrumentos de rebeldia e também de espiritualidade, eram tratadas como objetos de perseguição e intolerância religiosa, sendo confiscadas por autoridades que buscavam reprimir as práticas de cultos afro-brasileiros.

O acervo, que inclui objetos rituais como ferramentas de orixás, esculturas, instrumentos musicais e outros elementos sagrados ficou durante décadas armazenado no Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro, sem o devido reconhecimento de seu valor cultural e espiritual. Com o avanço de movimentos sociais e culturais voltados para a defesa dos direitos das comunidades afro-religiosas, iniciou-se uma campanha, intitulada 'Libertem o nosso sagrado', para a restituição simbólica e valorização desses objetos. Esse esforço culminou em um acordo que transferiu a coleção ao Museu da República.

É extremamente significativo que um museu considerado "tradicional" assuma para si a responsabilidade de abrigar e expor essa coleção, movimento este um dos mais notórios atos de reparação histórica e cultural da museologia brasileira. Esse gesto representa um reconhecimento institucional das injustiças cometidas contra as religiões de matriz africana e seus praticantes, ao mesmo tempo em que destaca a necessidade de reverter os danos causados pela perseguição e criminalização desses grupos ao longo da história do Brasil.

Esse gesto de reparação não se limita à preservação histórica, mas também lança luz sobre as transformações que atravessam o campo da arte e da cultura. A revalorização de objetos sagrados como peças de patrimônio cultural desafia as

fronteiras tradicionais entre arte e religiosidade, questionando as narrativas hegemônicas que moldaram a ideia de arte ao longo da história. Assim, o museu se torna não apenas um espaço de memória, mas também um palco para novas formas de entender e representar a estética, a espiritualidade e as expressões culturais.

Se pudemos compreender o papel exercido pelo museu até então e sua relação com a arte, podemos também identificar que ambos passam por uma transformação orientada pelas mudanças paradigmáticas da atual sociedade. Estamos vivendo a reação à colonialidade do saber e do ser, e a manifestação deste aspecto na arte é evidente.

Na tese 'Museu-monstro: Insumos para uma museologia da monstruosidade', Vladimir Pires propõe questões fundamentais sobre o papel dos museus diante do comum no contexto do capitalismo cognitivo e da globalização. Acerca desta última, a provocação “é possível (necessário?) sua musealização/patrimonialização?” (PIRES, 2014, p. 34) reflete uma tensão entre o caráter dinâmico, vivo e compartilhado do comum e as práticas tradicionais de musealização, que frequentemente implicam na cristalização ou objetificação de elementos culturais.

Essa discussão pode nos levar ao paralelo de tentar compreender a possibilidade (a necessidade?) de musealizar os processos decoloniais, e não apenas seus resultados, levanta questões fundamentais sobre o papel dos museus na contemporaneidade, especialmente no contexto de um mundo pós-colonial. Essa proposta exige repensar a função, as práticas e os paradigmas da museologia, movendo-se de um modelo baseado na fixação e representação de objetos para um modelo que valorize os processos dinâmicos, relacionais e transformadores da decolonialidade.

Isto implicaria trazer para o museu as práticas vivas, as dinâmicas relacionais e as negociações históricas e culturais que marcam as lutas contra o colonialismo e suas consequências. Enquanto os resultados das lutas decoloniais muitas vezes se manifestam como símbolos ou objetos (artefatos, documentos, monumentos), os

processos se concentram nas ações, nos discursos, e nos encontros que sustentam as mudanças sociais e políticas.

Em 2019, ainda num mundo pré-pandêmico, a cena carioca apresentou duas manifestações distintas, mas com temáticas similares, que nos ajudam a materializar as discussões feitas até aqui neste presente texto. A primeira trata-se da exposição 'Pardo é papel', individual de Maxwell Alexandre, no Museu de Arte do Rio. Negro, jovem e morador da favela da Rocinha, Alexandre executou na mostra pinturas gigantescas em papel pardo, aproveitando do altíssimo pé direito da sala expositiva.

Figura 2 - Exposição 'Pardo é papel', individual de Maxwell Alexandre



Fonte: Acervo pessoal, 2019

Evitando encerrar interpretações sobre a obra do artista, podemos observar a sensibilidade narrativa consistente em pintar corpos negros em folhas pardas, em um país que por anos se utilizou do termo 'pardo' para apagar a identificação racial

em corpos negros. Uma das obras do artista é capa do disco 'Gigantes', do rapper carioca BK, que ocupava sozinha uma sala de transição no espaço expositivo do MAR, um museu com moldes tradicionais e práticas bastante contemporâneas e energizadas.

Se as obras de Maxwell gritam pela monumentalidade, uma das obras mais marcantes de Yhuri Cruz vai à contramão. Em formato de santinho, tal qual aqueles dados nas igrejas católicas, a obra 'Monumento à voz de Anastácia' de 2019 é tão atual quanto contestadora. Baseada na obra 'Castigo de escravo' de Jacques Etienne Arago, Cruz retira os instrumentos de tortura que marcaram a figura da "Escrava Anastácia", substituindo-os por um sorriso que representa liberdade e dignidade.

Figura 3 - Monumento à voz de Anastácia



Fonte: Acervo pessoal - Felipe Carvalho, 2024

Como destaca Pereira (2023), “adquire monumentalidade na medida em que oferece as condições para um encontro entre público e imagem, rompendo com o modelo de contemplação à distância, engajando as pessoas na manipulação dos

santinhos, retirando-os até que acabem”. Essa releitura não apenas re-configura a iconografia religiosa tradicional, mas também projeta uma nova forma de perceber o passado.

Todos esses símbolos representam, pelo menos dentro da comunidade negra e urbana sudestina, uma forma de emancipação a partir da estética e de conceitos teóricos, que passeia por diversas artes, das plásticas à música, passando pela moda e pela literatura. É o artista ativo, inserido em sua tradição e revivendo sua cultura, ressignificando-a em lugar de protagonista. Não estamos falando da idealização romântica de que o cenário artístico mudou, mas evidente que esse movimento reflete a contínua luta por reconhecimento e visibilidade dentro de um sistema que muitas vezes marginaliza a presença negra. São essas mudanças que observamos no mundo da arte que também estão presentes na mídia, nos museus e em várias outras parcelas da sociedade que buscamos analisar.

Essas movimentações convergem em um ponto fundamental: a necessidade de instituições como os museus se tornarem espaços dinâmicos, capazes de refletir e amplificar as vozes históricas e contemporâneas, indo além da mera conservação ou até mesmo do reconhecimento tardio conquistas estéticas para incorporar o fazer cultura de forma vida, onde as práticas são tão valorizadas quanto os resultados, incentivando novos processos de emancipação e fazendo de seu entorno (territorial e conceitual) terreno fértil para o diálogo entre a tradição e a inovação.

3.2 Em torno do memorável

Existem palavras, ou conceitos, que carregam tantas definições que precisamos definir o campo para poder explorá-los, e a memória é um destes conceitos. Multifacetado, pode ser abordado a partir de diferentes vieses que se relacionam intrinsecamente, apesar das diferenças entre cada contexto de discussão. Mas, em termos gerais, seja na computação, na neurociência, na filosofia ou na cultura, a memória sempre se relaciona à informação, que pode estar contida no corpo, na cultura ou até em máquinas. Por isso, mesmo que já estejamos finalizando esta presente pesquisa, cabe salientar que a memória aqui citada está inserida nas interseções entre a museologia e a comunicação.

Tais interseções ganham destaque no estudo das tecnologias, das narrativas, das coleções e principalmente do poder. Por isso, além das relações com a informação, ressaltamos na memória o seu caráter de mediação entre passado e presente. Aqui, não vamos tratar como sinônimos da memória o cérebro, o computador, ou os objetos de museu, a memória é tempo, não se trata da materialidade que dá suporte ou que serve de instrumento.

Por isso, podemos começar esta parte voltando nosso olhar para a memória definida por Henri Bergson. Em seu livro *Matéria e Memória*, Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito, o autor vai analisar filosoficamente as relações entre as diferentes formas de memória e suas ligações com o corpo.

Na época do texto, existiam duas teorias científicas que suleavam os estudos sobre o cérebro, estas seriam o idealismo e o realismo, e sobre isto o autor afirma que

"idealismo e realismo são duas teses igualmente excessivas, que é falso reduzir a matéria à representação que temos dela, falso também fazer da matéria algo que produziria em nós representações mas que seria de uma natureza diferente delas." (2010, p. 1)

Bergson entende a oposição entre as duas vertentes como um falso problema, pois, o realismo entende que as imagens se relacionam num mesmo plano, e todas as relações são regidas pelas mesmas leis sem um centro determinado. Mas até para os realistas é impossível afirmar que não existam percepções, ou seja, uma imagem que se relacione de modo único, e é desta maneira que o idealista entende o mundo, sendo que essa imagem principal seria o seu próprio corpo.

A percepção seria portanto um obstáculo para as duas teorias, pois, para o realista, a percepção seria um acidente, já que que não existe um centro entre as imagens, estas não precisariam se relacionar. Já para o idealista, se existe uma imagem principal, situar esta imagem no tempo seria um problema, pois, se tudo funciona a partir destas imagens as leis que regem o universo seriam mutáveis, e assim, a ciência seria falha. É ainda a percepção que se representaria como o

“movimento nascente”, algo imediato, a ação nascente, e sendo da mesma natureza da matéria, diferenciando-se apenas em grau, se insere no dualismo matéria versus espírito como o outro pólo à memória.

Sobre a memória, Bergson postula que existem duas, que diferenciam-se em natureza, mas que caminham lado a lado e se auxiliam. A primeira memória seria a memória pura, ou a memória lembrança, e é o que seria a verdadeira memória. Ela diz respeito àquilo que se imprime a partir de um fato único, inscrito no tempo. Ela se conserva como uma imagem na mente, e isto caracteriza a principal diferença de natureza com a outra memória, a memória hábito, que se inscreve como um hábito no corpo.

Identificamos que a memória hábito é um importante elo ao tentarmos estabelecer paralelos com a memória estudada por Bergson e a memória social que queremos abordar nesta pesquisa. Para exemplificá-la Bergson utiliza a lição aprendida de cor:

“A lembrança da lição, enquanto aprendida de cor, tem todas as características de um hábito. Como o hábito, ela é adquirida pela repetição de um mesmo esforço. Como o hábito, ela exigiu inicialmente a decomposição, e depois a recomposição da ação total. Como todo exercício habitual do corpo, enfim, ela armazenou-se num mecanismo que estimula por inteiro um impulso inicial, num sistema fechado de movimentos automáticos que se sucedem na mesma ordem e ocupam o mesmo tempo.” (2010, p. 86)

A memória hábito é aprendida mecanicamente, a partir do processo de repetição, ao contrário da memória pura que se manifesta pela singularidade. Sendo assim, a memória hábito não é entendida como passado, já que está inscrita no corpo e está voltada para a ação prática.

Podemos exemplificar esta memória com as coisas mais básicas da vida humana moderna: ninguém nasce sabendo escrever, quando uma criança é alfabetizada ela é exposta a incansáveis repetições, das letras, das sílabas, dos vocábulos e daí em diante. É com a repetição que a criança aprende a escrever. O mesmo para a criança aprendendo a andar, ela levanta, tenta e cai repetidas vezes, até conseguir desempenhar a função sem mais cair.

Quando lembramos da nossa professora do primário nos ensinando as vogais é a nossa memória pura vindo à tona, lembramos daquele fato isolado, um dia na escola, com aquela pessoa, a professora, mas o ato de escrever é a nossa memória hábito.

Essas discussões a respeito da memória para Bergson denotam certa abstração se estamos pensando na memória que trabalhamos nos museus. A ideia de elemento fundamental para a experiência do tempo e da consciência parecem se distanciar do ideário menos "pessoal". Se para Bergson a memória molda a percepção do tempo presente e as nossas ações, a memória para os museus pode assumir o caráter de armazenamento de informações passadas, o que exemplifica a estreita relação entre memória e poder.

Se pudermos entender a memória pura como passado, podemos imaginá-la como uma re-experiência, uma retomada a um momento que já não é presente, mas que continua influenciando o aqui e agora. Não seria essa uma definição do museu? Nesse movimento de mergulhar os visitantes no passado, o museu preserva e comunica a memória (ou uma memória), oferecendo uma lente moldada a partir da dinâmica da sociedade onde está inserido. Essa memória oferecida se relaciona com as lembranças e bagagens do visitante, resultando em diferentes processos de fruição.

Em 2005, Jô Gondar estabelece quatro proposições a fim de enfrentar o conceito para melhor compreendê-lo. A primeira proposição fala sobre a transdisciplinaridade da memória, e afirma que "ainda que possa ser trabalhado por disciplinas diversas, o conceito de memória, mais rigorosamente, é produzido no entrecruzamento ou nos atravessamentos entre diferentes campos de saber." (2005, p. 13).

Isto significa que o conceito de memória social, adjetivado, surge para elucidar questões pertinentes a diversas áreas do conhecimento, principalmente para as ciências sociais. Neste texto estamos analisando a memória para a cultura,

e também para a filosofia, a partir de Bergson. As definições não são, portanto, as mesmas, mas se tocam e se entrecruzam possibilitando relações.

A segunda proposição afirma que o conceito é também ético e político, onde Gondar afirma que

"uma lembrança ou um documento jamais é inócuo: eles resultam de uma montagem não só da sociedade que os produziu, como também das sociedades onde continuaram a viver, chegando até a nossa. Essa montagem é intencional e se destina ao porvir." (2005, p.17).

Esta proposição se relaciona com a própria construção do conceito de patrimônio imaterial, pois reafirma o caráter de transformação dos símbolos culturais. A presunção de uma memória neutra é falsa, a memória é um ato político de seleção onde a apresentação do passado se dá a partir de uma escolha.

Como terceira proposição a autora apresenta o caráter processual da memória, onde indica que a mesma

"não nos conduz a reconstruir o passado, mas sim a reconstruí-lo com base nas questões que nós fazemos a ele, questões que dizem mais de nós mesmos, de nossa perspectiva presente, que do frescor dos acontecimentos passados." (2005, p.18).

Enquanto construção a memória é o resultado da disputa incessante entre a lembrança e o esquecimento, que, conforme orientada pela proposição anterior, pode ser fruto de escolhas intencionais. Com isso, podemos dizer que não existe memória sem esquecimento. Ainda nesta passagem a autora cita Bergson, e diz que sobre esta disputa, para o autor, este confronto

"se dá entre a esfera determinada dos hábitos, a que nos sujeitamos em função de interesses práticos, e a possibilidade criadora da memória, emergindo do espaço de indeterminação que a vida nos proporciona." (2005, p.22).

Enfim, a quarta proposição afirma que a memória extrapola seu atributo enquanto representação, ela vai além das representações das sociedades que representa. Sobre isso, Gondar afirma:

"As representações não surgem subitamente no campo social, mas resultam de jogos de força bastante complexos, envolvendo combinações e enfrentamentos que a todo tempo se alteram. Se reduzirmos a memória a um campo de representações desprezaremos as condições processuais de sua produção." (2005, p.23).

Ressaltar mais uma vez a memória enquanto processo orienta que existem partes, além da representação, que a constroem, constituindo esses jogos de força, e neste caso a representação viria depois, como resultado desses embates.

Gondar ainda diz:

"Lida nessa clave, uma representação coletiva ou social é algo mais que uma ideia genérica e instituída que se impõe a nós: todas as representações são inventadas e somos nós que as inventamos, valendo-nos de uma novidade que nos afeta e de nossa aposta em caminhos possíveis. Essa invenção se propaga, se repete, transforma-se em hábito. E a partir desses hábitos, os homens se tornam semelhantes, instituindo -finalmente -um glutinum mundi. É preciso, contudo, não esquecer que esses hábitos e essa semelhança têm como ponto de partida uma invenção singular, propiciada por um contexto relacional e afetivo. Hábitos são criações que se propagam e, ainda que se tornem constantemente repetidos, iniciam-se com uma experiência marcada pela novidade e pelo inesperado." (2005, p.25).

Em 2016, Gondar revisita suas proposições e adiciona a quinta proposição que afirma a incapacidade da memória de ser reduzida à uma representação. Assim como o próprio ato de visitar as proposições, sugerindo que nem mesmo o conhecimento é estático e imutável,

"a esfera social é viva, pulsante e em constante mudança, as representações são apenas o referente estático do que se encontra em constante movimento. É como se um processo só fosse apreendido em suas cristalizações mais visíveis e genéricas, nos grandes quadros que a partir dele se instituem. Em vez das forças em constante tensão, em constante disputa, agindo em um plano de pequenas variações e alterações, confunde-se aquilo que elas produzem – as representações coletivas ou sociais – com o próprio processo de que essas representações resultam." (GONDAR, 2016, p. 35).

Se partirmos de um entendimento de sociedade composta por relações humanas, culturas, valores e interações que estão sempre evoluindo, podemos atribuir sua pulsação à transformações constantes: nada é fixo, tudo muda com o tempo e com as experiências coletivas.

No mundo grego associa-se a memória à noção de verdade e ao esquecimento à noção de ignorância; uma noção mais positivista dos museus compreende que os objetos contam a verdade. É curioso observar que a maior parte das práticas museais trabalham em torno do medo do esquecimento e do objeto. A preservação e a conservação, por exemplo, existem com o intuito quase técnico de preservar a integridade física de um objeto a todo custo para que as gerações futuras possam tê-lo em mãos e utilizar do conhecimento que aquele objeto único

pode oferecer. E se o objeto guarda memória, preservar o objeto é preservar esta memória.

Huysen em seu livro 'Seduzidos Pela Memória' afirma que "a crença conservadora de que a musealização cultural pode proporcionar uma compensação pelas destruições da modernização é demasiadamente simples e ideológica." (2000, p. 29). e se questiona:

"Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente?"(2000, p. 29)

Waldisa Rússio, por sua vez, afirma que "não musealizamos todos os testemunhos do homem e do seu meio, natural ou urbanizado, mas aqueles traços, vestígios ou resíduos que tenham significação" (GUARNIERI, 2010, p. 204).

Reafirmamos que a memória é seletiva. E esta lida diretamente com o esquecimento, com a perda, com jogos e interesses políticos e, ainda conforme afirma Mario Chagas, "a preservação e a destruição não se opõem num duelo mortal, complementam-se e sempre estão ao serviço de sujeitos que se constroem e são construídos através de práticas sociais" (2002 p. 36). Desta forma, na realidade o museu não guarda memória, ele a engendra. Huysen, ao citar Freud, ressalta que "a memória e o esquecimento estão indissolúvel e mutuamente ligados; que a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida." (2000, p. 18).

Durante muitos anos da longa trajetória da nação-Brasil que imaginamos, os museus vinculativos não tinham espaço, e as instituições de pedra e cal não davam conta da criação desses vínculos. Hoje, o que vemos é um movimento em caminho de franca inversão: os museus sociais cada vez mais presentes, em número e força, e os museus tradicionais mais engajados que nunca na produção de vínculos.

Se a memória envolve escolhas, ela pode também ser compreendida como "a História daqueles que não tinham nenhum direito à História" (NORA, 2009, p. 8), o museu pode ser entendido como uma ferramenta, uma narrativa, um instrumento que pode (e deve) ser utilizado para representar as memórias daqueles que fogem a

um suposto padrão. A memória pode ser luta e representatividade e o museu pode (e deve) deixar de ser templo, objetivando olhar os museus e se perguntar: o que não está aqui? O que poderia estar?

4 Vínculos e afecções: entre a Maré e o Amanhã

Se no capítulo anterior pudemos abordar a questão da construção da identidade nacional e das políticas culturais direcionadas aos museus, a fim de entendermos a trajetória da instituição museu e como alguns desses desafios citados foram superados e novamente inaugurados no avanço de políticas públicas sistemáticas voltadas para a área da cultura.

Neste capítulo final nosso objetivo é apresentar as aproximações e os distanciamentos entre as propostas dos Museus do Amanhã e da Maré, entendendo-os enquanto arquétipos de museus, sejam normativos ou sociais, a partir da noção de vinculação, conceito fundamental para uma melhor compreensão do comunicacional em toda a sua complexidade.

A partir dessa análise, observaremos como esses museus operam de maneira diferenciada para gerar vínculos com seus visitantes, seja a partir de uma abordagem mais particular e enraizada no contexto comunitário, ou de uma perspectiva voltada para o global e o universal.

A afecção é parte intrínseca da experiência museal e reflete duas características fundamentais para a construção da instituição: a capacidade das obras de arte e dos objetos ali expostos de despertar emoções, pensamentos e reflexões nos indivíduos, e a fruição provocada à partir da escolha daqueles objetos específicos para compor a cena que será vislumbrada pelo visitante. Essas escolhas curatoriais não são neutras; elas carregam intencionalidades que moldam a experiência afetiva, estabelecendo uma comunicação não verbal, mas profundamente ressonante, entre narrativa e público.

Em *Ética*, de Baruch de Spinoza, na terceira definição da parte “A origem e a natureza dos afetos”, o autor aborda o conceito de afeto envolvendo a relação entre o corpo e as afecções que ele sofre, onde “a potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada” (2016, p. 93). Ao mesmo tempo, gera a ideia dessa própria afecção, que pode ser uma ação (quando somos a causa) ou uma paixão (quando somos afetados por uma causa externa).

Essa distinção é relevante para entender o impacto dos museus nos visitantes, pois, dependendo do conteúdo e do contexto apresentados, o público pode sentir-se ativo e participante ou meramente receptor passivo de uma narrativa.

Ao conectarmos a experiência museal à afecção no visitante aumenta ou diminui a potência de agir a partir de emoções, reflexões, questionamentos. Essa afecção não é um processo puramente passivo mas se relaciona com o processo de fruição inerente a cada indivíduo onde a sua forma de ver o mundo, a reflexão sobre o passado e também suas projeções do futuro se misturam à narrativa exposta nos museus moldando o imaginário daquele visitante naquele espaço e tempo presente. No encontro com a narrativa exposta, o passado e o futuro dialogam com o presente, moldando um imaginário único e momentâneo para cada indivíduo.

No contexto dos museus que se apresentam como caso desta presente pesquisa, cada um vai criar afecções específicas e possivelmente bastante intencionais: o Museu da Maré vai utilizar objetos do cotidiano que reforçam e tornam visível uma cosmologia própria de um território muito específico que é a favela (e aqui falamos da favela como conceito e do Complexo da Maré em si), promovendo um elo com um imaginário particular, datado, mas que se faz atemporal pela narrativa.

Não podemos ignorar que essa “cosmologia favelada” está entranhada na identidade do que hoje é ser brasileiro. Abraçada ou não ao mainstream, com estereótipos cada vez mais específicos e num evidente processo de construção que visa o resgate da memória de um território e de um povo propositalmente negados, essa cosmologia chega no Museu da Maré em tom celebrativo.

Por outro lado, mas não em face oposta, o Museu do Amanhã apresenta um conceito que se pretende mais universal e vislumbra pincelar questões caras à toda humanidade, uma tentativa mais ampla, porém nem mais nem menos desafiadora. Aqui a fruição pode ser vista de uma forma mais “abstrata”, já que não estamos

tratando de objetos concretos, onde a informação assume o papel de estímulo à uma reflexão ampla sobre o futuro e as questões globais.

Essa incitação à tomada de consciência sobre a responsabilidade humana a nível coletivo justifica o museu em si, porém, o tom universalizante também pode esbarrar no desafio de uma pasteurização da humanidade. O obscurecimento das desigualdades e das experiências específicas de certos grupos pode apresentar a ideia de um futuro universal (e inevitável).

Na décima oitava proposição da terceira parte, Spinoza diz que “O homem é afetado pela imagem de uma coisa passada ou de uma coisa futura do mesmo afeto de alegria ou de tristeza de que é afetado pela imagem de uma coisa presente.” (2016, p. 107). Assim como as imagens do passado podem afetar o indivíduo como se fossem experiências presentes, os museus podem trazer narrativas passadas ou prognósticos futuros que afetarão ou não (e o não afetar também é uma afecção) o tempo presente.

Como já abordamos em Chagas (2002) e Foucault (2013), o museu funcionaria como um espelho que além de refletir também potencializa e desafia as percepções pré-existentes de quem o percorre. Por isso, tanto a emoção genuína quanto a mais profunda indiferença falam mais daquele que observa do que sobre aquele que se apresenta, e é por isso que a experiência museal pode ser profundamente subjetiva, revelando mais sobre o universo interno do visitante do que sobre a própria obra ou objeto exposto. A reação, seja de encanto ou desinteresse, depende de como o visitante se relaciona com a narrativa e os símbolos ali apresentados, ativando memórias, valores, expectativas ou até mesmo preconceitos.

A experiência museal está profundamente enraizada no campo das relações, uma vez que toda experiência é mediada por interações. É por isso que Waldisa Rússio destaca o estudo das relações como central para a museologia. Essas relações, sejam emocionais, cognitivas ou subjetivas, envolvem a conexão entre as pessoas e os bens culturais, os espaços, e até mesmo entre os objetos presentes no

museu. Essa rede de interações é o que confere sentido ao vínculo quando falamos de museus, ressaltando a importância da subjetividade na experiência.

Mais à frente abordaremos algumas mudanças na perspectiva de futuro ao longo da história, mas principalmente este último capítulo se dedica a demonstrar como o (ente) museu apresenta e representa imaginários específicos e bastante recortados e como dois museus que no campo teórico estão em classificações distintas podem apresentar similaridade tão basilares, e nessa aparente separação causada pela diferença que podem emergir vínculos como o vinculativo comunicacional.

Em tempo, os museus analisados aqui não são categorizados como museus artísticos, mas como falaremos sobre contemplação e cânone não podemos deixar de analisar arte, aura e outros conceitos que se entrelaçam com a ideia de memória, objeto e informação dentro das perspectivas museológicas. A escolha desses dois museus, que não são artísticos, também serve para exemplificar que mesmo não trabalhando com arte de modo puro e simples esses lugares não estão esvaziados de aura.

A escolha de abordar o Museu do Amanhã serve como um ponto de partida para compreender o contraste e as complementaridades com o Museu da Maré, pavimentando o caminho para uma discussão mais ampla sobre os diferentes papéis que os museus desempenham na sociedade contemporânea. Enquanto o Museu do Amanhã simboliza um projeto de revitalização urbana, com forte apelo turístico e uma narrativa futurista global, o Museu da Maré emerge como um exemplo de museologia social, enraizada nas histórias e vivências de uma comunidade local.

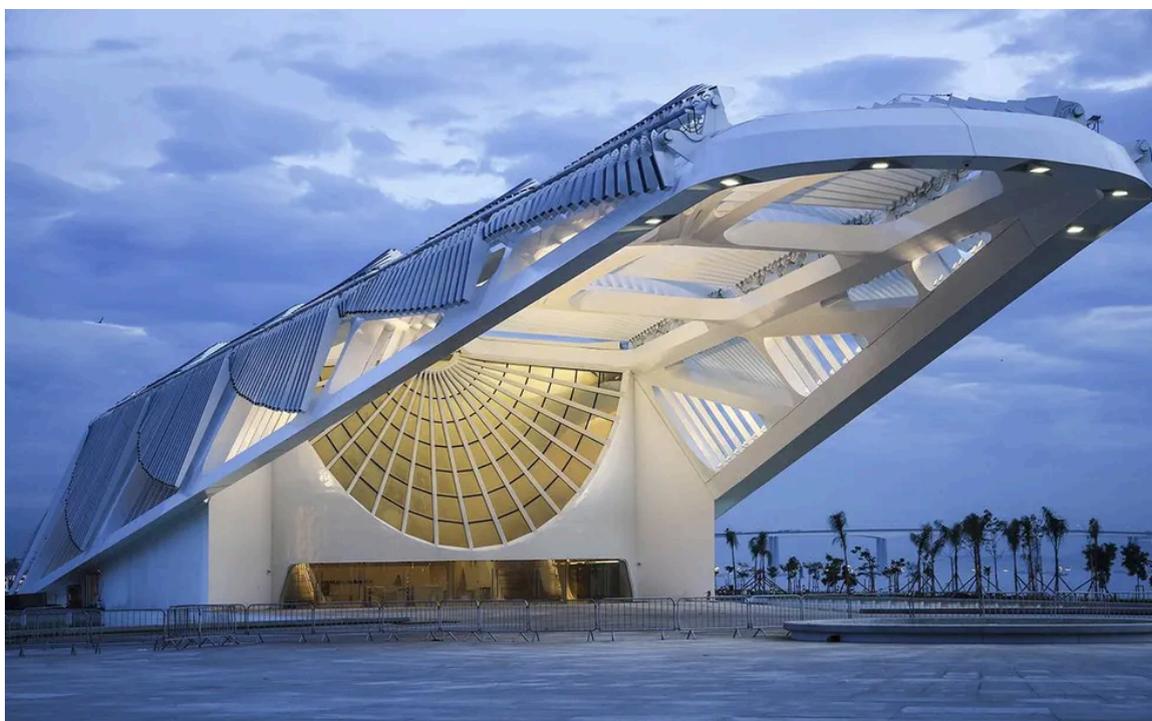
Esse diálogo entre as duas instituições permite explorar como os museus operam em diferentes dimensões: um focado na espetacularização e no alcance internacional, outro na valorização das memórias e identidades populares. Para Guy Debord, em *A Sociedade do Espetáculo* (2003), o espetáculo não é apenas uma exibição grandiosa, mas uma forma de organização da sociedade onde tudo se transforma em mercadoria e aparência. Nesse contexto, o museu que aposta na

espetacularização pode ser visto como um espaço que reforça a lógica espetacular ao priorizar exposições impactantes, destinadas a atrair públicos massivos e a consolidar sua posição no cenário global. Assim, ao tratar inicialmente do Museu do Amanhã, criamos um contraponto que realça as especificidades e contribuições do Museu da Maré, ampliando nossa reflexão sobre o papel das políticas culturais na construção de narrativas museológicas plurais e inclusivas.

4.1 Museu do Amanhã: avanços e lacunas

Considerado um museu de ciências, e com a assinatura de Santiago Calatrava na arquitetura, o Museu do Amanhã foi inaugurado em 2015 com uma grandiosa campanha de marketing veiculada com o apoio da grande mídia. Localizado na Praça Mauá, região portuária do Rio de Janeiro, a proposta visava a formação de um novo cartão postal e ponto turístico no conjunto de intervenções que aconteciam naquela região da cidade.

Figura 4 - Museu do Amanhã e sua arquitetura



Fonte: Bernard Lessa/Museu do Amanhã/Divulgação

O Projeto do Porto Maravilha, iniciado na metade de 2011, tinha por objetivo modificar a região para receber a massa turística dos megaeventos que

ocorreriam na cidade (A Copa do Mundo em 2014 e os Jogos Olímpicos em 2016), além das mudanças de infraestrutura promovidas pela derrubada do Elevado da Perimetral e a instalação do VLT. Todas essas mudanças impactaram fortemente a vida cultural da região.

Para fins de localização, o Rio de Janeiro, enquanto cidade costeira, sempre teve no porto um importante local de escoamento de produtos produzidos aqui e no interior do país. Desde o Brasil Colônia existe um forte fluxo comercial na região, e isso se intensifica com a escravização dos povos africanos. A região começa a ser também local de chegada para os negros escravizados, fazendo com que hoje, parte de seu território seja conhecida como Pequena África.

A transformação dessa região em Pequena África é produto de alguns fatores que mostram de maneira cabal os elementos focais do chamado 'racismo à brasileira' que temos no país. Até o século XVIII a chegada dos navios negreiros ocorria na região da atual Praça XV, mas, este mesmo ponto era frequentado pela alta sociedade carioca. Com a chegada da família real e da nobreza que acompanha a chegada dos escravizados no antigo Cais Pharoux, na atual Praça XV, segundo as narrativas da época, se expunha a exibição degradante dos corpos negros nus que caminhavam do cais até o mercado de venda de escravizados e dali para o seu destino. Era preciso abolir estas imagens da cidade e para isso cria-se um local mais afastado para chegada e comercialização dos escravizados: o Valongo.

Este mesmo cais, que foi desativado com a proibição do comércio de pessoas (o que não pôs fim a escravidão, cabe ressaltar) foi coberto pelo chamado Cais da Imperatriz e passou anos escondido arqueologicamente até ser recuperado em 2010. Hoje, se insere no conjunto de patrimônios históricos da região após diversas lutas por reconhecimento.

Além deste, compõe o território da exclusão/reconhecimento a Pedra do Sal, um dos berços do samba carioca do começo do século XX e o Largo de São Francisco da Prainha onde se encontrava um mercado de escravizados, ao lado da Cadeia Pública. Outro local de destaque é o Instituto Pretos Novos, localizado sobre

o Sítio Arqueológico Cemitério dos Pretos Novos, na Zona Portuária, descoberto em escavações privadas para a construção de uma moradia. O cemitério funcionou entre o final do século XVIII e começo do XIX e era o ponto onde eram enterrados os africanos que não sobreviviam às duras condições dos navios negreiros. Hoje, o IPN trabalha enquanto divulgador da memória negra, dos povos escravizados e da presença da cultura africana na cidade.

Ao serem inseridos numa região de tamanha concentração da história negra, o Museu do Amanhã e seu vizinho, o Museu de Arte do Rio, ambos parcerias público-privadas, parecem pasteurizar uma memória que seria mais densa e complexa do que aquelas narradas em suas exposições. O Museu do Amanhã, por exemplo, mesmo tendo sua exposição permanente voltada para a preocupação alarmada com os tempos porvir, não tem nela qualquer menção à localidade que se insere ou as transformações culturais promovidas por esse período da história do país.

A experiência de visita ao Museu do Amanhã é muito inovadora para a cidade do Rio, o que torna o museu parada obrigatória para os turistas. Assim que o visitante chega à exposição principal recebe um cartão de aproximação para ser usado como *checkpoint* e para desbloquear conteúdos extras no circuito expositivo do museu. Quando inseridos os dados do visitante a plataforma grava seu "progresso" para ser recuperado numa próxima visita.

A exposição principal se divide em cinco grandes temas orientados a responder cinco perguntas: Cosmos e 'de onde viemos?', Terra e 'quem somos?', Antropoceno e 'onde estamos?', Amanhã e 'para onde vamos?' e Nós e 'como queremos ir?'. Os títulos dos conjuntos expositivos podem ou não ser interpretados como respostas às suas próprias perguntas, mas existe uma relação de análise mais complexa proposta pelo museu.

A primeira parte, o Cosmos, coloca o visitante dentro de uma sala em forma de cúpula que exibe um filme que reconta a criação do universo. A experiência, tão fascinante para adultos quanto para os pequenos, procura transmitir uma

abordagem científica de maneira sensível e poética. Ainda neste espaço, a narração introduz aos visitantes às inquietações que guiarão a visita e que provavelmente também serviram como inspiração para a criação do museu enquanto experiência. O Cosmos também apresenta ao visitante uma linha cronológica até o ponto atual da humanidade.

Saindo da cúpula e com os olhos ainda se acostumando à claridade, o visitante é apresentado ao tema da Terra. Este módulo da exposição apresenta três “caixas” monumentais que abordam os temas da Matéria, da Vida e do Pensamento. A primeira é recoberta por fotografias ampliadas de “detalhes” do planeta, que oferecem contemplação, mas também um alerta a partir da retórica da Terra enquanto recurso finito. A segunda, que aborda a vida, é coberta pela sequência de letras do código DNA e por dentro apresenta organismos complexos, oriundos da fauna e da flora da Mata Atlântica. Por fim, a caixa do pensamento nos coloca diante da afirmação ‘Pensamento é complexidade’. Seu interior representa a organização do sistema nervoso humano com centenas de imagens retratando aspectos da vida humana e suas diferentes culturas.

O tema do Antropoceno nos situa na era da humanidade e retrata a dialética perigosa entre a produção e o consumo. Seis gigantescos painéis exibem vídeos sobre as mudanças que estamos promovendo no planeta enquanto humanidade e inaugura o tom alarmista de preocupação com o amanhã. Interessante observar que, enquanto a narrativa do Cosmos nos insere enquanto parte integrante e indissociável de um todo universal, o Antropoceno destaca a excepcionalidade humana e, por consequência, as transformações que podemos promover enquanto sociedade para o bem ou para o mal.

Esta visão dual entre a ideia de um futuro como promessa ou como ameaça é fruto de diferentes prognósticos sobre o amanhã. Segundo Koselleck (2006, p. 24), até o século XVI a Igreja mantinha os prognósticos sobre o futuro a partir do Juízo Final, conservando “uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo”.

Existia, então, uma distância equivalente entre as expectativas ligadas ao fim dos tempos e às experiências de vida terrena, afinal a principal característica do apocalipse é ser o prelúdio do fim, mas nunca o acontecimento. A Igreja manteve esse *topos* por gerações, fazendo anunciações do fim do mundo uma após a outra, que até então nunca se concretizaram.

A emancipação do homem em relação à religião marca a modernidade, importante para o desenvolvimento da humanidade. A partir de então a história assume o papel da grande definidora do futuro e o passado passa a ser visto como um espelho para as gerações futuras. Nietzsche em 'Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida' afirma que

“uma religião que considera, de todas as horas da vida de um homem, a sua última como a mais importante, que prevê o término completo da vida na Terra e condena todos a viver no quinto ato da tragédia, certamente estimula a força mais profunda e nobre, mas é adversária de toda nova sementeira, de toda busca ousada, de todo desejo de liberdade” (2017, p. 109).

Porém, ainda de acordo com Nietzsche, a história também compromete a busca pela liberdade, pois faz com que o homem, obcecado pelo passado, não se preocupe com o presente. O futuro, que antes parecia nunca de fato chegar, agora passa a ser negligenciado em detrimento do passado. Koselleck também afirma que o começo do uso do termo 'história' unifica a história humana em “um único processo temporal” (KOSELLECK, 2006). Sobre isto, Nietzsche critica:

"Nunca a consideração histórica voou tão alto nem mesmo em sonho: agora a história humana é apenas a continuação da história animal e vegetal; e até as profundezas do mar o universalista histórico encontra, como muco vivo, rastros de si mesmo; o caminho descomunal que o homem já percorreu, como um milagre surpreendente, o do homem moderno que é capaz de abarcar com os olhos esse caminho. Ele está, altivo e orgulhoso, na pirâmide do processo do mundo, ele coloca sobre ela a derradeira pedra de seu conhecimento; parece berrar para a natureza que ouve à sua volta: "alcançamos a meta, somos a meta, somos a natureza perfeita". (2017, p. 120).

Esta preocupação com o presente se dá pois o passado aparecia em demasia.

Outra marca fundamental da modernidade é justamente a relação entre experiência e expectativa, “só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então.” (KOSELLECK, 2006, p. 314). Isto culmina na modernidade com uma noção de futuro cada vez mais distante das experiências

vividas e a inauguração do conceito de progresso a partir de um novo horizonte de futuro, apreendendo este distanciamento.

O conceito moderno progressivo de futuro esperava que o amanhã fosse mais desenvolvido, mais organizado, mais justo e mais feliz. É como se toda a história ali exibida culminasse num ponto único, o agora, e a partir desse agora a história a ser escrita seria necessariamente mais aperfeiçoada, já que o passado parecia claramente menos evoluído, porém já escrito e encerrado, impassível de interpretações.

Contudo a marcha do progresso teve o resultado oposto. De acordo com Franco Berardi, “o período neoliberal inverteu a percepção do progresso do futuro que tinha predominado na idade moderna.” (2019, p. 140), e a sociedade viu a promessa de futuro virar um assombro com a certeza cada vez mais nítida de algum tipo de fim catastrófico para a humanidade. O atual modelo capitalista transforma o futuro

“em ameaça quando a imaginação coletiva se torna incapaz de ver possibilidades alternativas para a devastação, a miséria e a violência. Essa é justamente a situação atual porque a economia se transformou em um sistema de automatismos tecnoeconômicos dos quais a política não consegue escapar.” (BERARDI, 2019, p. 107).

Conforme Acosta (2016), Krenak (2019), e Kopenawa e Albert (2015) os povos ameríndios e outros povos não modernos vêm sugerindo o final de um mundo, não da mesma maneira profético-apocalíptica que a Igreja até o século XVI, mas como um alerta sobre o modelo de acumulação praticado. Krenak (2019, p. 23) ressalta que a

“compreensão de que estamos vivendo uma era que pode ser identificada como Antropoceno deveria soar como um alarme nas nossas cabeças. Porque, se nós imprimimos no planeta Terra uma marca tão pesada que até caracteriza uma era, que pode permanecer mesmo depois de já não estarmos aqui, pois estamos exaurindo as fontes da vida que nos possibilitaram prosperar e sentir que estávamos em casa, sentir até, em alguns períodos, que tínhamos uma casa comum que podia ser cuidada por todos, é por estarmos mais uma vez diante do dilema a que já aludi: excluimos da vida, localmente, as formas de organização que não estão integradas ao mundo da mercadoria, pondo em risco todas as outras formas de viver.”

Acosta (2016), por sua vez, demonstra sua preocupação sobre a ideia antropocêntrica ser legitimadora de toda a destruição que a humanidade tem propagado, seja em cima da natureza, seja em cima das outras humanidades cujas vivências não se aplicam no modelo de consumo do progresso.

O discurso do antropoceno do Museu do Amanhã não assume um tom puramente pessimista, pois se vale da ideia de futuro enquanto promessa, colocando a responsabilidade de transformação da ameaça a partir de uma conscientização de todos, enquanto humanidade. Essa narrativa não aborda a ideia de o antropoceno aniquilar essas outras humanidades, promovendo, na verdade, uma homogeneização do que é ser humano.

Essa ideia de humanidade homogênea, apesar das diferenças culturais segue para o tema do Amanhã, cuja a exposição nos coloca diante a certeza de que ainda não somos o produto da caminhada humana e indica projeções do que pode ser o amanhã enquanto sociedade. Aqui, novamente é colocada a narrativa dual da possibilidade de promessa ou de ameaça e oferece ao visitante o poder de “decisão” do que pode ser a passagem humana no planeta. Alguns jogos aplicam estatística e estudos de probabilidade para alertar sobre os impactos ambientais do consumo.

Apesar desta análise, a exposição em nenhum momento salienta a responsabilidade do comportamento capitalista. Davi Kopenawa, por exemplo, vai definir a humanidade capitalista como “povo da mercadoria” e é esta humanidade que, segundo ele, não teme a queda do céu. O livro de Kopenawa e Bruce Albert é justamente um aviso sobre o perigo que todos corremos se continuarmos com nosso comportamento predatório e alerta:

“se nós deixarmos de existir na floresta, jamais poderão viver nela; nunca poderão ocupar os rastros de nossas casas e roças abandonadas. Irão morrer também eles, esmagados pela queda do céu. Não vai restar mais nada. Assim é. Enquanto existirem xamãs vivos, eles conseguirão conter a queda do céu. Se morrerem todos, ele vai desabar sem que nada possa ser feito, pois só os xapiri são capazes de reforçá-lo e torná-lo silencioso quando ameaça se quebrar. É dessas coisas que nós, xamãs, falamos entre nós. O que os brancos chamam de futuro, para nós, é um céu protegido das fumaças de epidemia xawara e amarrado com firmeza acima de nós!” (KOPENAWA e ALBERT, 2015, p. 494).

Parece evidente que a exposição teme a queda do céu e orienta o visitante a promover e participar da mudança que vai erguer os pilares de sustentação para evitar essa queda. O tema final, chamado 'Nós', é justamente um convite que individualiza o amanhã, quando coloca cada indivíduo enquanto ente responsável pela mudança, mas também o coletiviza. Nesse módulo final a exposição exhibe um churinga, ferramenta de utilização simbólica de tribos aborígenes australianas, fazendo uma alusão ao objetivo do próprio museu, de se tornar uma ponte entre o passado e a preocupação com o futuro.

Algumas escolhas narrativas do Museu do Amanhã podem acabar promovendo uma pasteurização da noção vinculativa do que é a humanidade. A ideia da tecnologia como solução fatal para diversos problemas pode acabar negligenciando outras dimensões humanas, como questões sociais, culturais, éticas e ambientais.

Ao tentar retratar a humanidade como um todo homogêneo, corre-se o risco de reduzir a complexidade das experiências humanas e negligenciar as particularidades de diferentes grupos, elencando sim as diversidades culturais mas sem considerá-las como determinante para a aceitação da coexistência de diferentes humanidades e não uma só humanidade.

Esses fatores podem criar uma imagem distorcida da realidade, na qual os problemas complexos e as incertezas são minimizados em favor de uma narrativa mais palatável, preenchendo o vazio que cita Sodré (2014) com simplificações e universalizações que reduzem a complexidade das experiências humanas.

Aqui, retomamos a crítica colocada no começo desta argumentação: se o museu está inserido num contexto brasileiro, que por anos inviabilizou as culturas indígenas e negras, o que explica a decisão narrativa de escolher para destaque um objeto indígena de outra nação?

Por qual razão a instituição museu representa o outro antropológico de modo tão distante e por vezes ignora todos os 'outros' que formam a nação chamada Brasil?

Não seria o museu o lugar da memória (NORA, 1986) desses povos outros, sujeitos cujo discurso fora sistematicamente negado pela narrativa nacional?

Para isso, alguns desafios precisam ser superados. A herança colonial ainda pode influenciar as estruturas institucionais e as narrativas exibidas nos museus, o que pode levar à marginalização das culturas e destes "outros" que não se encaixam no cânone dominante. Este cânone, que ultrapassa a questão da contemplação como fim único, se baseia numa seleção curatorial que pode ser influenciada por critérios acadêmicos, políticos, financeiros e até mesmo pessoais, o que pode levar à exclusão ou minimização de certas perspectivas.

Para superar essas limitações e avançar em direção a uma representação mais inclusiva, os museus precisam adotar práticas colaborativas, ouvir as vozes de grupos marginalizados, promover a diversidade nas equipes curatoriais e questionar os preconceitos e estereótipos arraigados nas práticas museológicas. A criação de parcerias com as comunidades representadas e a incorporação de perspectivas críticas são etapas importantes para garantir que os museus representem de forma mais justa e precisa a diversidade cultural e social do Brasil.

Douglas Crimp em 'Sobre a Ruínas do Museu.' diz que "o alvo da minha crítica ao museu é o formalismo que ele parecia impor à arte de maneira incontornável, ao retirá-la de qualquer contexto social." (2005, p. 27). Esta crítica do autor não é completamente ultrapassada, pois ainda observamos museus com essas práticas tão institucionalizadas que se torna inconcebível um funcionamento sem as mesmas.

Conforme iremos observar a seguir, em ambas as instituições, a aura é produtora de vínculo à partir das narrativas, escancarando as novas funções dos museus, assumindo o objetivo de oferecer uma nova concepção museal, e esgarçando as limitações do cânone e da contemplação.

4.2 Adentrando no território: o Museu da Maré

Localizado entre a Av. Brasil, a Linha Vermelha e a Linha Amarela, três importantes vias expressas que cortam a cidade, e às margens da Baía de Guanabara, o Complexo da Maré, bairro desde 1994, abriga 16 favelas, cerca de 150.000 moradores e sua história se mistura com o avanço urbano do Rio de Janeiro. A Maré é claramente um território situado, inclusive pela ação do poder público, no lugar do esquecimento. Mais do que isso, é lembrado sempre como propício às ocupações militares e à barbárie¹⁵.

Conforme Silva (2007), a favela é uma invenção do poder público, que, no caso do Rio de Janeiro, não soube gerenciar a crise habitacional decorrente do rápido crescimento populacional na cidade. Existem três versões para o surgimento daquilo que hoje conhecemos como favelas (SOUZA, 2017, p. 41): a primeira relaciona a ocupação dos arredores do Ministério da Guerra (atual Palácio Duque de Caxias, ao lado da Central do Brasil, no centro do Rio de Janeiro) pelos escravizados que foram alforriados ao retornarem da Guerra do Paraguai; a segunda, também relacionada às forças militares, se dá a partir da ocupação do morro da Providência e do morro de Santo Antônio pelos retornados da Guerra de Canudos; já a terceira versão diz respeito à migração de alforriados em busca de trabalho para a cidade do Rio de Janeiro.

De todo modo, sabemos que o termo favela foi designado entre os séculos XIX e XX para se referir às ocupações nas encostas da região central da cidade, e desde seu surgimento é vista como um problema sanitário pelas elites da sociedade. Nos anos seguintes, a ocupação dos morros sofreu um crescimento para além da região do centro da cidade, havendo relatos na zona sul e no subúrbio nos anos 10, 20 e 30 (SILVA, 2007, p. 53). A ocupação da região da Maré sofreu um importante processo de crescimento na década de 1940 a partir de dois fatores combinados: a

¹⁵ Forças Armadas realizam ocupação do Complexo da Maré. Veja. Disponível em:<<https://veja.abril.com.br/politica/forcas-armadas-realizam-ocupacao-do-complexo-da-mare/>> Acesso em: 01 mai. 2023

Complexo da Maré registrou em 2022 mais que o dobro de mortos em ações policiais em relação a 2021. Estadão. Disponível em:<<https://www.estadao.com.br/brasil/complexo-da-mare-registrou-em-2022-mais-que-o-dobro-de-mortos-em-aco-es-policiais-em-relacao-a-2021/>> Acesso em: 01 mai. 2023

abertura da Avenida Brasil e a migração nordestina atraída pelos empregos gerados pela rápida industrialização do Sudeste do país entre as décadas de 1940 e 1960.

A abertura da Avenida Brasil, originalmente chamada de Variante Rio-Petrópolis, marca um processo de desenvolvimento do Rio de Janeiro em direção à uma região suburbana ainda não ocupada¹⁶, auxiliando no escoamento dos produtos produzidos pelas fábricas recém-instaladas. Esse processo propiciou a criação de várias favelas ao longo da avenida, entre elas as comunidades que formariam a Maré:

“Além do fato de muitos dos primeiros moradores dessas localidades terem trabalhado em sua construção, a Avenida Brasil proporcionou o desenvolvimento de um cinturão industrial às suas margens que, somado ao isolamento dos terrenos na orla da Baía de Guanabara e à facilidade de acesso a tais áreas, criou condições bastante favoráveis para a ocupação da Maré” (SILVA, 2007, p. 71).

Com suas particularidades, as favelas na região foram surgindo, se aglomerando, e se organizando em associações a partir da luta pelo território. As estratégias de luta são diversas para as 16 localidades que hoje compõem o bairro da Maré, contudo, a organização comunitária para garantia de ocupação foi fator comum e decisivo para a estruturação do que é a Maré hoje. Estima-se que atualmente existam mais de cem organizações sociais na região (RioOnWatch, 2014), uma delas, o Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), ONG criada em 1997, com projetos voltados para pesquisas sociais, cursos preparatórios para os jovens moradores, o jornal comunitário *O Cidadão* e o Museu da Maré, objeto de estudo desta dissertação.

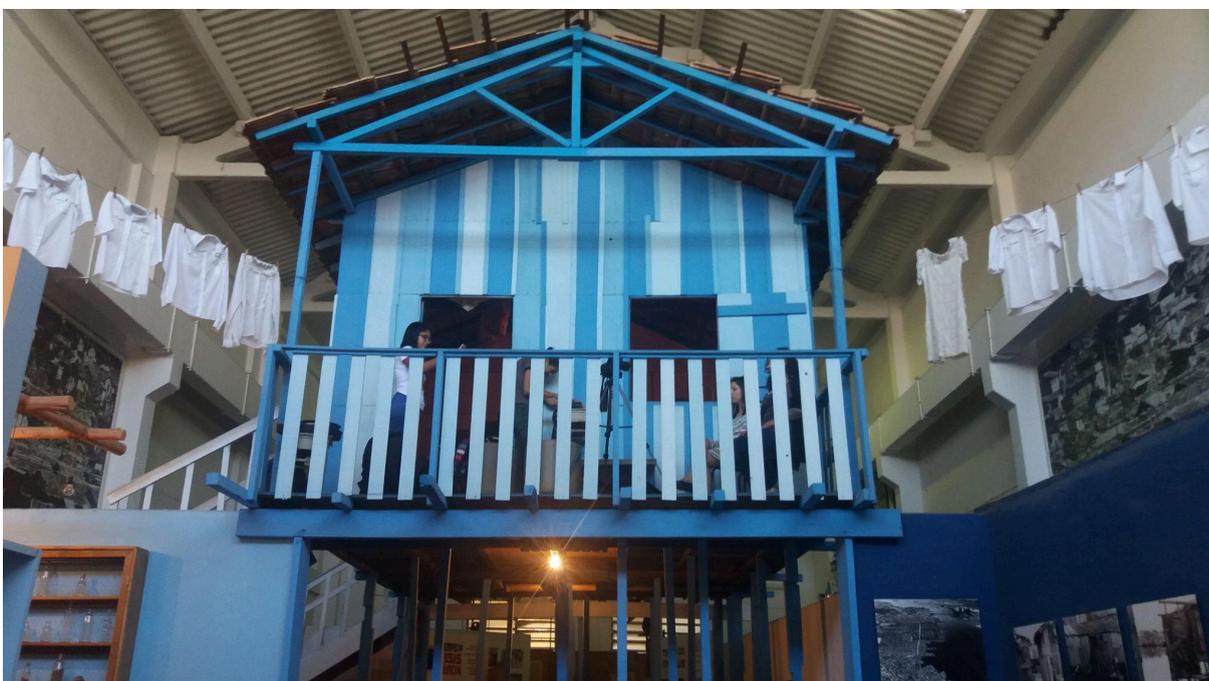
Conforme relatam Cláudia Rose e Luiz Antônio, membros fundadores do museu, este surgiu a partir do CEASM e do trabalho de memória da TV Maré, quando os participantes da ONG foram convidados pela FIOCRUZ para uma formação de mediadores para o Museu da Vida, pelos meados dos anos 2000. Foi essa parceria que permitiu os primeiros contatos dos participantes da ONG com o mundo dos museus. Quatro anos depois, em 2004, o projeto de criação do museu

¹⁶ A primeira expansão da cidade na direção dos subúrbios se deu a partir do século XIX, mas, sobretudo, no início do século XX com as reformas excludentes de Pereira Passos, que produziu o adensamento dos subúrbios em torno da linha férrea da Central do Brasil. No início do século XX, Inhaúma passa a ser o bairro mais populoso da cidade (Censo de 1906).

foi aprovado no primeiro edital dos Pontos de Cultura. Dois anos depois, em 2006, o Museu da Maré é inaugurado e, rapidamente, se torna referência nacional e internacional na museologia social.

Localizado próximo à Avenida Brasil, num galpão industrial que produzia peças para a indústria naval, o Museu da Maré, além de abrigar sua exposição de longa duração, conta também com um espaço para desenvolvimento de oficinas e uma biblioteca aberta à comunidade.

Figura 5 - Museu da Maré e a palafita azul



Fonte: Acervo pessoal

Sua exposição principal, ambientada com acervo doado pelos moradores, é dividida em 12 tempos, contando a história da comunidade: o tempo da água, da migração, da casa, do trabalho, da resistência, da feira, da festa, do cotidiano, da fé, da criança, do medo e do futuro.

O tempo da água abre a exposição e a escolha provavelmente diz respeito aos mais diversos significados da água para a população da Maré. A água era o chão e o excesso, segundo Silva (2007, p. 104), “um terço dos habitantes da área da Maré morava nas palafitas”, as condições desse tipo de moradia promoviam o medo

das marés, das tempestades, e o perigo constante de cair no mangue, o que era comum, principalmente com crianças que caíam das tábuas que quebravam nas pontes. Por outro lado, a água também era escassez, já que para conseguir água para o consumo os moradores se enfileiravam com suas latas nas poucas bicas existentes.

Uma peça ganha destaque nesta parte da exposição, fruto da criatividade dos moradores diante da escassez, o 'rola-rola'. Objeto criado para conseguir transportar uma boa quantidade de água por distâncias maiores, consiste em um barril com um pneu em sua volta que gira ao redor de um eixo, por onde a pessoa o empurrava ou o puxava. As fotografias mostram uma Maré inimaginável para quem não viveu aquele período, exibindo uma Baía de Guanabara ainda despoluída e um infinito de casas de palafitas que se erguiam num labirinto sobre as águas. Ao lado do rola, bacias de metal que remetem ao ofício das lavadeiras, ocupação muito comum para as mulheres das classes mais pobres do começo e do meio do século XX, principalmente por mulheres migrantes. Essas imagens-lembranças levam, assim, ao próximo tempo: o da migração.

O tempo da migração tem nas suas paredes o laranja vivo do barro das regiões mais secas do Nordeste e uma delas também tem a textura do interior de uma casa de pau a pique, o que não era comum na Maré mas era muito comum no sertão nordestino. A migração nordestina é uma das bases da região da Maré, pois, durante o processo de industrialização já referido anteriormente, a cidade se tornou foco de fluxo migratório pela demanda de trabalho. A contratação como mão-de-obra barata e a ausência de políticas públicas de migração delegava a essas pessoas, como única possibilidade de ter uma moradia, a ocupação das favelas.

Os objetos deste trecho da exposição são malas, típicas da década de 1950, fotos de lugares de origem dos moradores e garrafinhas com terra. As garrafas são um recurso participativo que convida o visitante a contribuir com a terra do seu local de origem. É possível observar contribuições de todas as regiões do país e até mesmo de alguns países estrangeiros.

O livro “A Maré em 12 Tempos”, organizado pela coordenação do Museu da Maré, traz o relato do morador Severino Moura, que veio de Natal, no Rio Grande do Norte aos 13 anos de idade:

“Se valeu eu sair da minha terra e vir para o Rio de Janeiro? Valeu muito! Lá no Norte, quando eu era garotinho, antes do meu pai separar da minha mãe eu fazia saco de papel pra vender na feira, pegava frete com o pessoal que ia fazer compra. No Norte, era com balaio, o cara ia comprando as coisas e jogando dentro do balaio, depois levava na casa. Vendia areia, areia de duna pra enfeitar jardim. Meu pai era raparigueiro e vacilão. Muitas vezes a gente fazia nossa alimentação. Às vezes era rapadura com farinha, bebia água e ia dormir. Nunca levei vida boa, não. Aqui eu trabalho muito, mas pelo menos na minha casa eu faço compra mensal, pago minhas contas, ajudo meus filhos quando eles estão no sufoco, as minhas filhas quando precisam do pai.”

A história de Severino, com todas as suas particularidades, representa a de centenas de brasileiros que deixaram suas casas em busca de uma situação de vida melhor. Mesmo que as escolhas dos tempos da exposição do Museu digam respeito à história da Maré, também são temas arquetípos (SILVA, 2007, p. 4), que dialogam com a memória das classes mais pobres do país.

O tempo seguinte é o da casa, que tem como objeto principal o destaque do museu: a palafita azul, em dimensões reais, que ocupa o centro do galpão. Anexa à palafita vemos um varal, com camisas branquíssimas e engomadas, novamente em referência ao ofício das lavadeiras. Na parte interior à ambientação segue os moldes de como era a disposição dessas casas até a década de 1980, quando foram todas removidas “pelo governo federal para a realização do Projeto Rio, que aterrou grande área da Baía e promoveu a construção de casas populares” (SILVA, 2007, p. 8).

No canto esquerdo está a cama, coberta por uma colcha de fuxico, e uma mesinha de cabeceira com um rádio bastante antigo, uma imagem de uma santa e um relógio. Muitos quadros religiosos adornam as paredes, junto com terços também dependurados. Um guarda-roupa de duas portas sustenta as malas daqueles que chegaram e os sapatos de domingo. Este lado da palafita, que tem apenas um cômodo, seria o do descanso, já o lado direito abriga a cozinha. Um fogão com um bule de ágata e um pente quente descansando sobre suas bocas, um filtro de barro e uma estante decorada com papel recortado. Todos estes objetos

foram doados pelos moradores da Maré e muitos faziam parte do acervo da Rede Memória da Maré, projeto também executado pelo CEASM, que antecede a criação do museu.

A proposta do Museu da Maré ao deixar esses objetos, que são documentais, históricos e antigos, como outros objetos de museus, ao alcance da curiosidade das mãos dos visitantes, promove uma ruptura aberrante que é característica dos museus sociais. Mas, tão importante como perceber esta questão relacionada ao campo da Museologia, é perceber que do ponto de vista da Comunicação, esses objetos podem afetar tanto pela lembrança quanto pelo desconhecimento. Essa afetação puxa o indivíduo “para fora de si mesmo” (SODRÉ, 2014, p. 223).

Dando seguimento à descrição dos tempos no museu, adentramos o tempo do trabalho, que “talvez tenha sido a faceta mais visível de uma história marcada por lutas cotidianas e constantes reinvenções de uma gente tão batalhadora” (SILVA, 2007, p. 88). O trabalho é característica marcante por dois aspectos: o povo da Maré representa por excelência a classe trabalhadora, um povo que, por necessidade, é movido à trabalho; por outro, o trabalho também condensa a própria construção da Maré, pois, com a exceção de alguns conjuntos habitacionais executados pelo poder público, a Maré foi erguida pelas mãos destes mesmos trabalhadores, de noite, após os expedientes de seus trabalhos regulares. Ainda, no caso dos moradores dos barracos de palafitas, estes enfrentavam como adversidade não só a insalubridade que envolvia viver em tais condições, mas também o poder público: “Os moradores construía as palafitas à noite, com restos de madeiras e latas, e a Guarda Municipal as destruía pela manhã, com tratores e cabos de aço que içavam as casas” (SOUZA, 2017, p. 83).

Por isso, o tempo do trabalho faz par ao tempo da resistência, que retrata as lutas por permanência neste território e os mecanismos criados pelos moradores para garantir seu direito à terra (e às águas). Além das estratégias para a construção das residências, as comunidades que compõem a Maré desde muito cedo se organizam. Em 1959, a Baixa do Sapateiro, umas das mais antigas do complexo, já

tinha sua associação de moradores registrada. Utilizando de recortes do passado, o tempo da resistência também diz respeito aos tempos atuais e seus desafios.

De certa maneira ainda vinculado ao tempo do trabalho, já que se refere a mais uma faceta da luta pela sobrevivência, o tempo da feira assume um tom mais otimista e abre a narrativa da efervescência cultural que compõe a Maré. Quando as águas da região ainda eram despoluídas, a atividade da pesca era muito comum, sendo o sustento de muitas famílias. As feiras, onde eram vendidos os produtos do mar, passaram a incluir objetos manufaturados, ao lado das hortaliças de hortas familiares, que eram comprados em subúrbios mais distantes para serem revendidos. Com o passar dos anos passaram a comercializar produtos típicos do Nordeste, doces artesanais e artigos domésticos fabricados lá mesmo, na Maré. O tempo da feira marca a passagem pelo contemporâneo, e carimba a visão dos tempos como arquétipos.

De acordo com Cláudia Rose, os tempos da expografia do Museu da Maré “são temas arquétipos, pois dialogam com as mais diferentes realidades” (ROSE, 2019). Ou seja, para os visitantes que têm suas vivências representadas nos tempos do Museu da Maré por similaridades, é muito provável que aquela narrativa emocione, os toque, por aproximação. E para aqueles que têm realidades diametralmente opostas, a expografia consegue chocar. É o que Mario Chagas (2016) nomeia como “museologia do afeto”, uma prática que não teme afetar nem de ser afetada.

Nos três tempos anteriormente mencionados, observa-se o uso de objetos que misturam o passado e o presente, a exemplo dos pesos outrora utilizados para pesar mercadorias no tempo da feira, e o material de construção civil, doado por moradores que trabalham como pedreiros e que não se parecem em nada com objetos já não utilizados. Pelo contrário, são objetos recentes, ainda encontrados em canteiros de obra. Ao contrário do tempo da casa, claramente ambientada no passado, os tempos do trabalho, da resistência e da feira descrevem tempos que remontam a história daquele território, mas que seguem presentes na vida cotidiana, e isso abre caminhos para os tempos a seguir.

Esta escolha narrativa de incluir passado e presente numa mesma linha expográfica é uma característica muito presentes em museus sociais, museus esses que comumente abandonam a narrativa da sacralidade, ou do objeto uno e original e não vivem puramente do passado. No Museu da Maré essa mistura torna-se especial pois a exposição narra uma história que segue em construção e uma memória que não se findou. Se os tempos expográficos são arquétipos é porque eles representam o ontem e o cotidiano.

O tempo da festa reúne fotografias pesquisadas em arquivos e doadas pelos moradores de festas de várias décadas: desde os casamentos e as festas religiosas do começo da ocupação do território até eventos mais atuais, com os bailes funk, um dos símbolos controversos da cultura carioca. As festas e as formas de lazer das parcelas mais pobres da sociedade costumam ser marginalizadas e até criminalizadas, com ações que incluem desde a proibição dos bailes até a coerção e a negação ao direito à cidade.

Assim, o tempo da festa se relaciona com o tempo da resistência, quando as manifestações festivas se apresentam como mais um traço da cultura marcante construída pela identidade do 'mareense'. Como objeto de destaque neste segmento está um estandarte do bloco de carnaval 'Mataram Meu Gato', que faz referência a uma lenda das ruas da favela.

O recurso expositivo do tempo do cotidiano é a representação dos becos e vielas da comunidade, hoje toda construída em alvenaria, com portas, janelas e grades de ferro. Há também uma reprodução de um antigo boteco, com seu baleiro de vidro, um moedor de fumo de rolo ou de temperos e as muitas garrafas de refrigerantes, alguns já fora de circulação.

O tempo do cotidiano retrata a poesia da banalidade, ao destacar as miudezas do dia a dia do povo comum. Ao refletir como o museu se constitui num espaço comum de produção de vínculos, no qual o passado é elemento central ao produzir uma narrativa testemunhal dos tempos idos, o que religa e produz ações do

comum humano, há que se pensar nesta memória cotidiana, do comum humano, dando a ela a importância e relacionando-a a produção de afetações pelo memorável. Há uma produção em torno de uma estética do sensível que se torna visível na valorização do simples ato de viver.

A seguir, a viela museográfica do Museu da Maré conduz seus visitantes ao tempo da fé, onde um quartinho parece representar os mistérios de um peji¹⁷. Nesse quartinho, reservado às religiões de matriz africanas, estão expostos muitos elementos da umbanda, algumas imagens, plantas típicas e ainda algumas fotos. Atualmente as religiões negras sofrem forte racismo religioso dentro das favelas cariocas, aliado ao avanço das religiões neopentecostais.

Do lado de fora, ainda no tempo da fé, uma parede da altura do pé direito do galpão, reúne elementos dos mais diversos credos: santinhos, ex-votos, terços, e até adesivos de para-choque de caminhões com frases evangélicas. Ainda, um barco utilizado em procissões marítimas com uma imagem de São Pedro, santo que protege os pescadores. A fé, independente da religião, está presente tanto na vida pessoal quanto nas manifestações culturais daquele território.

O tempo da criança vem logo após, com suas pipas, bambolês, peões e bolinhas de gude. Este se faz presente pois não existiria vida na favela sem a presença constante das crianças brincando, executando tarefas, fazendo barulho. Dispostos em vitrines no chão, ignorando aquilo que conhecemos tecnicamente na museologia como “altura do olhar”, à procura de uma visão mais democrática possível, os objetos representam a vida infantil que hoje não existe mais, tanto pelos recursos tecnológicos que substituíram as brincadeiras de rua, quanto pela violência, que impede a ocupação das vielas.

Assim, a seguir, o tempo do medo se ergue com suas paredes escuras, o chão de tábuas soltas, fonte de perigo constante para as crianças nas épocas de cheia, que caíam das pontes e se afogavam. No meio da sala um totem se ergue

¹⁷ Local sagrado para a cultura Afro Brasileira, também conhecido como quarto de santo.

com cápsulas de fuzil recolhidas na comunidade. Na parede, moldes de gesso tiradas das perfurações nas casas dos moradores.

A violência urbana é problema de todas as grandes cidades brasileiras, mas dentro das favelas o desrespeito aos direitos humanos expõe a exclusão, a barbárie, a forma como essas vidas são consideradas. Diuturnamente enfrentam operações policiais e guerras entre facções. Diariamente as notícias e os jornais nos informam da morte de inocentes, por balas perdidas ou por violência policial.

O medo, que antes era fruto das condições insalubres e precárias de moradia, hoje se direciona aos tiros da guerra ao tráfico e do estado que ingressa na favela com policiais atirando e matando. Não importa a quem, não importa quando, não importa quantos, num *show* permanente que expõe muitas barbáries. O papel do museu ao abordar o medo, é apresentar o ponto de vista de quem vive diariamente esses perigos e mostrar que, mesmo sendo por vezes paralisante, também pode mobilizar lutas em prol de dias melhores.

O último tempo, do futuro, é um espaço dedicado a exposições temporárias. A escolha narrativa do futuro em aberto simboliza o futuro em construção, fruto das nossas atitudes e não apenas uma simples linha de tempo governada pela cronologia. Superando a máxima de viver de passado, o futuro é cada vez mais uma preocupação constante dos museus, principalmente de territórios como os da Maré, onde o passado já foi desafiador o suficiente.

5 Considerações finais ou apenas recomeços

Museus são monstros (PIRES, 2014) que se alimentam de gente, e podem as mentes se alimentar dos museus, e nessa busca desenfreada para se alimentar o museu pode acabar por transformar seu espaço em um espetáculo midiático, se valendo de grandiosos recursos visuais, ferramentas tecnológicas, luzes, sons, formas, que, ao invés de passar uma mensagem inicialmente idealizada, consegue 'anestésiar' os sentidos, tendo como resultado o inverso do esperado.

“Entendida como um conjunto de regras partilhadas, a “sociedade” moderna é uma ficção, uma imagem pública e transcendente, que se impõe com a emergência do indivíduo como categoria de agente, para representar politicamente o laço coletivo. Ela corresponde ao poder geral, centralizado e uniforme, visível na concentração dos meios de produção, da propriedade e da organização política – uma síntese necessária à ideia de nação como comunidade (imaginada) única, governo único e único interesse nacional de classe. O “social” daí decorrente é uma abstração: o que há de concreto são indivíduos, famílias e associações ligados por redes de dependência que, além das razões econômicas, jurídicas e políticas, aglutinam-se por meio de um “comum”. Em sua base está um núcleo de sentido constitutivo, a partir do qual as diferenças encontram um lugar próprio para comunicar-se.”
(SODRÉ, 2014, p. 205)

Ou seja, muitos museus normativos baseiam suas memórias em uma abstração dessa sociedade que é fruto da imaginação da nação brasileira.

Se as narrativas foram feitas então para despertar sentidos e oferecer experiências, basicamente o visitante é primeiramente capturado pelo olhar, para que a partir daí suas sensações sejam despertadas e fluam naturalmente, entretanto, o que pode ser observado em muitos museus é um foco bastante informacional, que resulta num olhar bastante racional. Por isso, Pires (2014, p. 140) fala que uma

“mudança de paradigma produtiva aponta para uma suposta museologia da monstruosidade e para um novo modelo de museu (um pós-museu, um museu-monstro, um museu do acontecimental, no cruzamento dos “lugares comuns” linguísticos e do comum dos lugares urbanos), que vá para além da forma-museu moderna (institucional), certamente implica em continuarmos com os enfrentamentos aqui apenas iniciados e/ou inferidos, valendo-se, para tanto, de estruturas e procedimentos mais sistematizados.”

Em entrevista concedida a Mario Chagas, ao ser questionado sobre as perspectivas museológicas para o devir, Hugues de Varine delinea três caminhos possíveis: o museu-espetáculo, o museu-coleção e o museu-comunitário (2014). O museu-comunitário, termo que faz parte do guarda-chuva conceitual do que estamos

chamando de museu social em todo este presente trabalho, aponta para uma forma de museu profundamente conectada às pessoas que o cercam.

Conforme analisamos, os museus aqui estudados não foram em momento algum representantes fiéis de categorias museológicas rígidas, nem estão enquadrados em dicotomias teóricas. Contudo, fazendo o mesmo exercício de prognóstico futuro e voltando nossas reflexões para os pensamentos de Krenak, Kopenawa e Chagas, acreditamos que museus como o da Maré não serão maioria, devido a questões que vão além das políticas e tocam os próprios conceitos de memória e hegemonias outrora pincelados aqui. Ainda assim, práticas e narrativas como as do Museu da Maré se mostram mais correlacionadas com o futuro para qual a seta está apontada. E esse futuro caminha para uma redefinição do papel museu.

Para além de uma responsabilização coletiva da humanidade sobre suas mazelas, a arte, a memória, as mediações culturais e tudo aquilo que compõe o senso comum de "coisa de museus" será fundamental para a construção de soluções para os desafios contemporâneos. As instituições culturais podem se tornar laboratórios sociais para construção da história em um mundo cada vez mais desafiado por crises sociais, ambientais e culturais também.

Essa pesquisa, no começo, tinha a pretensão inocente de investigar essas mudanças ao buscar compreender o status do museu enquanto médium. Interessantemente, de acordo com Tucherman e Cavalcanti:

“os museus são médium (meio) como presença concebida na lógica da comunicação, portanto, relacionam-se com os outros meios historicamente presentes; em segundo lugar têm, na sua própria concepção, a perspectiva múltipla da historicidade, pois registram sempre a presença do tempo e das modificações que produz, mas o fazem de maneira também mutável, segundo os critérios de atualidade a que são submetidos.” (2010, p. 143).

Ainda, segundo Ribeiro e Cal,

“refletir sobre o museu como medium frente aos outros espaços comunicacionais, aponta a abertura de novos olhares para o amplo potencial de tais instituições junto à sociedade, além da compreensão quanto à necessidade de ampliação de trabalhos que versem Comunicação e Museologia, a fim de permitir um alargamento das perspectivas das áreas em questão.” (2016, p. 99).

Assim, seria defasada a discussão entre ser ou não ser médium, mas analisar como os processos de subjetividades provocados por e nos museus, afetam a sociedade e por ela são afetados. Sodré (SODRÉ, 2006, p. 98) afirma que

“O médium de hoje não se define como um mero dispositivo técnico (embora esse suporte lhe seja necessário), nem como uma forma fechada em torno de uma gramática expressiva própria (tevé, cinema, jornal, etc.), e sim como o conceito de desdobramento tecnológico da Cidade Humana, uma espécie de prótese ontológica para o controle das relações sociais e das novas subjetividades por tecnologias informacionais.”

Por conseguinte, compreendemos que, desde muito cedo, o museu se apresenta como um dos lugares para a construção da vinculação.

Outra ideia gestada ao começo desta pesquisa era a concepção de uma genealogia do museu, que culminasse no museu social justamente pela sua relação com o poder, buscando desnaturalizar o uso da instituição museu enquanto instrumento do poder e desenterrar as condições sociais, políticas e culturais que permitiram a emergência de determinados sistemas de pensamento e práticas que culminam no que entendemos como museologia social.

Evidente a complexidade que envolveria a realização de uma genealogia dos museus. O reconhecimento da grandiosidade do tema foi suficiente para o amadurecimento da ideia de sua possibilidade. Em seu lugar, essa pesquisa tentou focar em aspectos específicos que permitiriam uma análise mais aprofundada do museu e por desdobramento do museu social, enquanto instituições. Por isso, explorar como estes foram moldados para representar as narrativas oficiais da memória e da história permitiram uma imersão nas dinâmicas de poder na nossa sociedade.

Por outro lado, compreendemos que as práticas sociais contrabalanceiam o uso do poder através da instituição museu.

“Reconhecer a inseparabilidade entre memória e poder, entre preservação e poder, implica a aceitação de que esse é um terreno de litígio e implica também a consciência de que o poder não é apenas repressor e castrador, é também semeador e promotor de memórias e esquecimentos, de preservações e destruições.” (CHAGAS, 2005)

Não podemos afirmar o resultado dessa equação com fatores tão complexos, mas podemos perceber que o rumo aponta para práticas cada vez mais inclusivas,

tirando o museu do local puro da contemplação e usando o caráter validador para jogar luz à algumas memórias que estavam em constante negligência.

Refletir sobre o tempo, sobre a seta do tempo, sobre a razão de andarmos para a frente, envolve um mergulho nas questões filosóficas que permeiam a nossa existência. A trajetória temporal como uma seta apontada inexoravelmente para a frente nos dá uma ilusão de verdade sobre aquilo que passou. Questionar as razões por trás dessa realidade, ou até mesmo questionar o ontem sempre será um ato de ruptura.

Se estamos nos atendo ao recorte do mundo dos museus contemporâneos, é porque em outras áreas de estudo a questão colonial está sendo sistematicamente posta à prova. Sendo o museu uma instituição interdisciplinar, ele se alimenta de diversas áreas do conhecimento, incluindo a filosofia, que desempenhou historicamente um papel central na legitimação de narrativas eurocêntricas e na exclusão de outras formas de pensamento. Sua concepção moderna, inclusive, encontra raízes no Templo das Musas grego, remetendo a uma visão de mundo que associa conhecimento e poder à tradição ocidental.

Como destaca Sodré em *Pensar Nagô*, a filosofia ocidental, desde suas bases gregas reinterpretadas pela modernidade europeia, consolidou-se como a hegemonia dos parâmetros de razão e civilização, privilegiando línguas como o grego e o alemão como matrizes originárias do pensamento filosófico.

"Tudo isso é evidentemente uma construção interessada, ou seja, uma interpretação enviesada no sentido de um domínio intelectual que corresponde em outros planos ao poder de colonização europeu e ao poder teológico de conversão de almas ao cristianismo." (SODRÉ, 2017, p. 7)

Essa construção reforça a confusão entre filosofia e história, naturalizando uma ideia de superioridade do Ocidente, uma concepção que, como Sodré aponta, não é meramente geográfica, mas profundamente política.

Ainda assim, a filosofia, em sua essência, transcende essas fronteiras construídas.

"Mas de fato aquilo que a filosofia designa, ou seja, a paixão de pensar, aconteceu e acontece também em formações sociais às quais, por efeito do espírito colonial, se negou a possibilidade de reconhecimento de um autônomo pensamento endógeno." (SODRÉ, 2017, p. 12)

Essa negação, historicamente alimentada pelo colonialismo, repercute na exclusão de saberes locais, relegando cosmologias e epistemologias não europeias a categorias de exotismo ou inferioridade.

Nesse sentido, o museu contemporâneo, ao revisitar sua função e narrativa, tem o potencial de se tornar um espaço de enfrentamento dessa lógica colonial, promovendo o reconhecimento e a valorização de outras formas de pensamento e expressão. Desse modo, ele pode transcender seu papel tradicional, rompendo com a hegemonia eurocêntrica e abrindo-se para narrativas plurais, descentralizadas e verdadeiramente globais.

Por isso, o subtítulo desta dissertação, 'Por um museu vinculativo', é um apelo ao reconhecimento de uma característica já posta e dada, não estamos propondo nova tipologia, muito menos adjetivando tipologias já analisadas dentro do campo museológico, muito menos importando deste campo conceitos para dentro do campo da comunicação, mas estamos nos valendo desta particularidade para caminhar na direção de modelos alternativos de sociedade. Desta forma, afirmamos que o museu, em si, é vinculativo, e as práticas sociais nada mais fazem que contribuir, potencializar, a vinculação humana a partir da memória e com as narrativas museológicas.

Já as brechas, as frestas, sempre existiram na construção da nação. Se as paredes representam a delimitação, a ordem e a imposição de fronteiras, as frestas são o avesso dessa rigidez: são fissuras por onde escapam memórias, resistências e novas possibilidades de habitar. A reunião daquilo que é inventado e imaginado, somado àquilo que sobreviveu entre as frestas, compõe o comum.

Agora, cabe ao museu, locus onde as disputas narrativas são travadas, especialmente à luz das transformações ocorridas nas últimas décadas, onde diferentes vozes buscam influenciar e moldar a interpretação do passado, contribuir

para a promoção do vínculo entre uma sociedade cindida com suas brechas e a memória oficial. Caberia também ao museu enquanto instituição

“o reconhecimento de outra forma teórica que se possa designar como “filosófica” [...] Não exatamente um “diálogo”, mas uma compenetração de posições, um vaivém analógico, para tornar mais clara a evidência de que não existem “identidades culturais” como fatos naturais ou primordiais e sim como construções históricas, ainda que provenham de sociedades tradicionais onde os teóricos europeus de todas as datas resistem a reconhecer uma história autóctone.” (SODRÉ, 2017, p. 30)

O que seria, portanto, o museu vincutivo? Seria o museu que tem como prática buscar transcender a função de repositório (seja de objetos ou de conhecimento) e buscar executar de forma efetiva a sua função comunicacional. Seria aquele museu que utiliza de práticas sociais para promover vínculos humanos. O museu vincutivo, ousamos dizer, reconhece sua função de construir significados compartilhados e desperta em suas comunidades e sociedades o senso de pertencimento e participação, tornando-se arena viva de trocas simbólicas. Seria, assim, o museu que performa a comunicação, porque, para a comunicação tal qual trabalhamos aqui, a vinculação humana é objeto e para o museu é o objetivo.

Um museu vincutivo jamais poderia ser o museu templo, plácido e intocável, o museu precisaria ser um ente, vivo, pulsante, em movimentação. Precisaria ser um museu que nos ajudasse a segurar os céus sobre nossas cabeças.

Referências

- ABREU, Regina. Síndrome de Museus? Série Encontros e Estudos, Rio de Janeiro, v. 2, n.1, p. 51-68, 1996. Disponível em: . Acesso em: 14 jul. 2019
- ACOSTA, Antonio. O bem viver. Uma oportunidade para imaginar outros mundos. 1. ed. São Paulo, Brasil: Elefante, jan. 2016. 268 p.
- ACOSTA, Antonio. O bem viver. Uma oportunidade para imaginar outros mundos. 1. ed. São Paulo, Brasil: Elefante, jan. 2016. 268 p.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. Outra travessia, Florianópolis, n. 5, p. 9-16, jan. 2005. ISSN 2176-8552. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576/11743>>. Acesso em: 29 set. 2020
- ANDERSON, Benedict. Comunidades Imaginadas. [S. l.]: Companhia das Letras, 2008. 336 p.
- AZEVEDO, Sônia Cristina Santos de. Regime Militar e Intelectuais: o discurso (contra)hegemônico no Festival de Arte de São Cristóvão. 2009. Tese (Doutorado em Sociologia) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2009. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/9537/1/arquivo470_1.pdf. Acesso em: 14 jul. 2019.
- BARBALHO, Alexandre. Política cultural, movimentos sociais e democracia: releitura de questões a partir de "Políticas culturales y crisis de desarrollo". In: ROCHA, Renata; BRIZUELA, Juan Ignacio. Política Cultural: Conceito, trajetória e reflexões. [S. l.: s. n.], 2019.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. L&PM Editores, 2019.
- BENNET, Tony. The Birth of the Museum: History, theory, politics. Nova York: Routledge, 1995. 289 p. Disponível em: . Acesso em: 26 abr. 2021.
- BERARDI, Franco. Depois do Futuro. São Paulo: Ubu, 2019. 192 p. Disponível em: . Acesso em: 22 abr. 2021.
- BRASIL, Decreto nº 8.124, de 17 de outubro de 2013. Disponível em: . Acesso em: 28 jul. 2019.
- BRASIL, Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009. Disponível em: . Acesso em: 28 jul. 2019.
- BRASIL, Lei nº 13.018, de 22 de julho de 2014. Disponível em: . Acesso em: 28 jul. 2019.
- BRASIL. Documento Base - Programa Cultura Viva. Brasília, 2003. CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do pensamento museológico brasileiro. Cadernos de Sociomuseologia, v. 20, n. 20, Lisboa, 2003, p. 1-216.

BRULON, Bruno. Museus pandêmicos: apontamentos a partir de uma museologia do luto. Revista Museu, [s. l.], 18 maio 2020. Disponível em: . Acesso em: 13 mai. 2021.

CALABRE, Lia. Política cultural no Brasil: um histórico. In: I Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, 2005, Salvador. p. 1-12. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017

CALABRE, Lia. Políticas culturais no Brasil: dos anos. 1930 ao século XXI. Rio de Janeiro: FGV, 2009

CAMPOS, M. D., SULear vs NORTEar: Representações e apropriações do espaço entre emoção, empiria e ideologia, Documenta VI, No 8, Programa de Mestrado e Doutorado em Psicossociologia de Comunidades e Ecologia Social & (EICOS)/Cátedra UNESCO de Desenvolvimento Durável/UFRJ, Rio de Janeiro, 1999. pp. 41-70. Disponível em:

CARVALHO, Cristina Amélia Pereira de. O Estado e a participação conquistada no campo das políticas públicas para a cultura no Brasil. In: CALABRE, Lia. Centro de Documentação e Referência Itaú Cultural, Políticas culturais: reflexões e ações. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2009.

CHAGAS, Mario; ASSUNÇÃO Paula; GLASS, Tamara. Museologia social em movimento. CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 429-436, 2014.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Cadernos do CEOM - Museologia Social. Chapecó, ano 27, n. 41, p. 9-22, 2014

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 9-22, 2014.

CHAGAS, Mario; LARDOSA, Nathália ; CALIXTO, Luisa . Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro: uma experiência de diagnóstico e cartografia. In: V Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários, 2015, Juiz de Fora. Caderno de Resumos - Experiências e Pesquisas, 2015. p. 95-96.

CHAGAS, Mario. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Cadernos de Sociomuseologia, v.13, 2009. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017.

CHAGAS, Mario. Imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

CHAGAS, Mario. Memória e Poder: dois movimentos. Cadernos de Sociomuseologia: Museu e políticas de Memória, Lisboa, v. 19, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/36>>. Acesso em: 29 set. 2020.

CHAGAS, Mario. Museus, memórias e movimentos sociais. Cadernos de Sociomuseologia, n. 41, 2011. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017.

CHAUÍ, Marilena et al. Política cultural. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

COLI, Jorge. O que é Arte. 15a ed., Editora Brasiliense, São Paulo, 1995.

Disponível:

<<https://designdeinterioresinap.files.wordpress.com/2011/02/jorge-coli-o-que-c3a9-arte.pdf>>. Acesso em: 13 jan. 2021.

CONSELHO INTERNACIONAL DE MUSEUS. Comitê Brasileiro. Código de Ética. [S.l.: s.n.], 2006. 33 p. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017.

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2013.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Há mundo por vir?: Ensaio sobre os medos e os fins. [S. l.]: Cultura e Barbárie, 2014. v. 176. Disponível em: . Acesso em: 9 maio 2021.

DEBORD, Guy. Sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC. Princípios de base de uma nova museologia, 1984.

Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017. DECLARAÇÃO DE SALVADOR, IBERMUSEUS, 2007. Disponível em: <

http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2014/09/Declaracion-deSalvador_PO R.ESP_.pdf>. Acesso em: 06 jul. 2017

DECLARATORIA DE OAXTEPEC, MINOM-ICOM, 1984. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017 DESVALLÉES, André. MAIRESSE, François. Conceitos-chave de museologia. Tradução de BRULON, Bruno.

DODEBEI, Vera; DE FARIAS, Francisco Ramos; GONDAR, Jô. Revista Morpheus (Número especial: Por que memória social?). Revista Morpheus-Estudos Interdisciplinares em Memória Social, v. 9, n. 15, 2016.

DODEBEI, Vera; GONDAR, Jô. O que é memória social. Rio de Janeiro: contra capa, 2005.

DOMINGUES, João Luiz Pereira. Programa Cultura Viva: Políticas Culturais Para A Emancipação Das Classes Populares. 2008. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas e Formação Humana) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em:

https://juventude.gov.br/articles/participatorio/0005/7346/Domingues_dissertacao.pdf . Acesso em: 24 jul. 2019.

ESTADOS UNIDOS DA AMÉRICA. Presidente (1945 - 1953: Harry Truman).

Discurso de posse. Washington, 20 jan. 1949. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=fWwcZLNrtAY&ab_channel=CBSNews>. Acesso em: 28 set. 2020

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. In: FORUM NORDESTINO DE MUSEU, 4., Recife: IBPC/ Fundação Joaquim Nabuco, 1991. Disponível em: . Acesso em 29 jul. 2019.

FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves. Patrimônio histórico material e imaterial e a invenção da história. In: REIS, Alcenir Soares dos, FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves (Org.) Patrimônio Imaterial em Perspectiva. Belo Horizonte: Editora Fino Traço, 2015.

FOSTER, Hal. The return of the real: the avant-garde at the end of the century. Cambridge: Editora Mit Press 2006. Disponível em: <<https://cutt.ly/7jTwbce>>. Acesso em: 29 dez. 2020.

FOUCAULT, M. De espaços outros. Estudos Avançados, v. 27, n. 79, p. 113-122, 1 jan. 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/68705>>. Acesso em: 28 set. 2020.

FOUCAULT, Michael. Microfísica do Poder. [S. l.]: Paz e Terra, 2017. Disponível em: <<https://lelivros.love/book/baixar-livro-microfisica-do-poder-michel-foucault-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>>. Acesso em: 28 set. 2020.

GONDAR, Jô. Quatro proposições sobre memória social. In: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. (Org.) O que é memória social? Rio de Janeiro: Contra Capa / Programa de Pós Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: <http://www.memoriasocial.pro.br/painel/pdf/publ_24.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2021

GOUVEIA, Inês; PEREIRA, Marcelle. A emergência da museologia social. Políticas Culturais em Revista, [S.l.], v. 9, n. 2, p. 726-745, jan. 2016. Disponível em: . Acesso em: 06 jul. 2017.

GOUVEIA, Inês. Os Museus e os Tempos. Revista Museu, [S. l.], p. 0-0, 18 mai. 2019. Disponível em: . Acesso em: 13 mai. 2020.

GRANATO, Marcus; RIBEIRO, Emanuela Sousa; ARAÚJO, Bruno Melo de. Cartas Patrimoniais e a Preservação do Patrimônio Cultural de Ciência e Tecnologia. Informação & Informação, [S.l.], v. 23, n. 3, p. 202-229, dez. 2018. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/view/30997>>. Acesso em: 25 dez. 2020.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Organização de Liv Sovik. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HALL, Stuart. Identidade cultural na pós – modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HOBBSAWM, Eric. “Introdução” In: HOBBSAWM, Eric. RANGER, Terence. A invenção das tradições. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2000.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami. 1. ed. [S. l.]: Companhia das Letras, 2015. 736 p. Disponível em: . Acesso em: 12 mai. 2021.

KOSELLECK, Reinhart. Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: PUC Rio, 2006. 368 p.

KRENAK, Ailton. Ideias Para Adiar O Fim Do Mundo. [S. l.]: Companhia das Letras, 2019. 64 p. Disponível em: .pdf. Acesso em: 10 abr. 2020.

LACLAU, Ernesto. OS NOVOS MOVIMENTOS SOCIAIS E A PLURALIDADE DO SOCIAL. Centro de Documentação Latino-Americano), [S. l.], p. 1-7, 29 dez. 2021. Disponível em: http://anpocs.com/images/stories/RBCS/02/rbcs02_04.pdf. Acesso em: 15 dez. 2021

LEITE, Pedro Pereira. A nova museologia e os movimentos sociais em Portugal. CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 193-223, 2014

MESA-REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, ICOM, 1972. Disponível em: <https://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/mesa-redonda-de-santiago-de-chile-1972-vol-1/> . Acesso em: 17 dez. 2024.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Política Nacional de Museus. Brasília, 2005.

MINISTÉRIO DA CULTURA. Programa Cultura Viva: documento base. Brasília, 2013. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/documents/10901/0/Documento+Base+-+Programa+Cultura+Viva/385d23eb-dd67-4f3c-acb6-b32c175dfd1b?version=1.2>>. Acesso em: 06 jul. 2017.

MISSIVA DE NAZARÉ, MINOM, 2016. Disponível em: <<http://www.minom-icom.net/files/minom-nazareth-3missiva-copiar.pdf>>. Acesso em: 29 set. 2020

MONTEIRO, Simone Flores. Política pública para museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus. 2014. 205 p. Tese (Curso de Doutorado em Museologia) - Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração, ULHT, Rio de Janeiro, [No prelo].

MOUTINHO, Mário C. Definição Evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 423-427, 2014

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a utilidade e a desvantagem da história para a vida: Segunda consideração extemporânea. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2017. 146 p.

NORA, Pierre. Memória: da liberdade à tirania. MUSAS : Revista Brasileira de Museus e Museologia, Rio de Janeiro, n. 4, p. 6-10, 2009.

ORGANIZAÇÃO DOS ESTADOS IBERO-AMERICANOS. Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social. Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura, Brasília. Phábrica, 2016

PEREIRA, Edilson. Da escravidão à liberdade: a imagem de Anastácia entre arte contemporânea, política e religião. Horizontes antropológicos, v. 29, n. 67, p. e670410, 2023.

PIRES, Vladimir Sibylla. Para o levante da multidão, uma museologia da monstruosidade? CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 225-238, 2014.

POMIAN, Krszystof. Coleção. Enciclopédia Einaudi. 1. Memória-História. Porto: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985, pp. 51-86. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2897806/mod_resource/content/1/Pomian%20%281984b%29.pdf>. Acesso em: 28 set. 2020

RANCIERE, Jacques. O espectador Emancipado. SP: Martins Fontes, 2012.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais do governo Lula / Gil: desafios e enfrentamentos. Intercom - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação, [S.l.], v. 31, n. 1, p. 183-203, jan. 2008. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/1242>>. Acesso em: 17 dez. 2024.

RUBIM, Antonio Albino Canelas. Políticas culturais no Brasil: Trajetória e contemporaneidade. In: I Encontro Baiano de Estudos da Cultura. 2008, Salvador. p. 1-26.

SANTOS, Maria Célia T. Moura. Um compromisso social com a museologia. Museologia social em movimento. CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 71-114, 2014.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Processo Museológico e Educação. Cadernos de Sociomuseologia. v. 7, n. 7, Lisboa, 1996. Disponível em: <<https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/24>>. Acesso em: 28 set. 2020.

SCHEINER, Tereza. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Cienc. Hum., Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, 2012. Disponível em: . Acesso em: 10 jul. 2019.

SILVA, Cláudia Rose Ribeiro da. Maré: a invenção de um bairro. Orientador: Carlos Eduardo Sarmento. 2007. Dissertação (Mestre em Bens Culturais e Projetos Sociais) - Fundação Getúlio Vargas, [S. l.], 2007.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Mórula editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. O corpo encantado das ruas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

SIMAS, Luiz Antônio. Umbandas: uma história do Brasil. Civilização Brasileira, 2021.

SODRÉ, Muniz. A ciência do comum: Notas para o método comunicacional. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2015. 328p.

SODRÉ, Muniz. Antropológica do Espelho: Uma Teoria da Comunicação Linear e em Rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

SODRÉ, Muniz. O Terreiro e a Cidade: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

SODRÉ, Muniz. Pensar nagô. Petrópolis: Vozes, 2017.

SOUZA, Celina. Estado da arte da pesquisa em políticas públicas. In: HOCHMAN, Gilberto; ARRETCHE, Marta; MARQUES, Eduardo (Org.). Políticas Públicas no Brasil. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2007. cap. 1, p. 37-48. Disponível em: . Acesso em: 29 jun. 2019

SOUZA, Renata. O COMUM E A RUA: Resistência da juventude frente à militarização da vida na Maré. 2017. Tese (Doutora em Comunicação e Cultura.) - UFRJ, [S. l.], 2017.

Spinoza, Baruch de, Baruch. Ética. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

TILLY, Charles. Movimentos sociais como política. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 3, p. 133-160, 1 jul. 2010. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/94145/mod_resource/content/1/Mov.%20Sociais%20como%20pol%C3%ADtica%20-%20Tilly.pdf. Acesso em: 16 dez. 2021.

TUCHERMAN, Ieda; CAVALCANTI, Cecília. Museus: dispositivos de curiosidade. Comunicação, mídia e consumo, [s. l.], v. 7, ed. 20, p. 141-158, 2010. Disponível em: . Acesso em: 11 abr. 2020.

TURINO, Célio. Ponto de cultura: o Brasil de baixo para cima. São Paulo: Anita Garibaldi, 2010. Disponível em: <http://iberculturaviva.org/wpcontent/uploads/2016/02/C%C3%A9lioTurino-04-A1-Final-Baixa.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2019.

VARINE, H. O museu comunitário como processo continuado. CADERNOS DO CEOM, Museologia Social, Chapecó, ano 27, n. 41, p. 25-35, 2014.

VEIGA, Juliana. A experiência da Rede De Museologia Social do RJ no fortalecimento de políticas de direito à memória das comunidades. 2017. 205 p. Dissertação (Programa de pós-graduação em Cultura e Territorialidades) - UFF, Rio de Janeiro, [No prelo].

VENTURA, Zuenir. Cidade partida. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

XV CONFERÊNCIA INTERNACIONAL DO MINOM. Declaração MINOM Rio 2013. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/files/declaracao-do-rio-minom.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2017.