

mu.seu – s. m. 1. coleção de objetos de arte, cultura, ciências naturais, etnologia, história, técnica etc. 2. lugar destinado ao estudo e principalmente à reunião desses objetos. 3. casa que contém muitas obras de arte. 4. reunião de musas. ¶ me.mó.ria - s. f. 1. faculdade de conservar ou readquirir idéias ou imagens. 2. lembrança, reminiscência. 3. monumento para comemorar os feitos de alguma pessoa ilustre, ou algum sucesso notável. 4. apontamento para lembrança. 5. memorial. 6. aquilo que serve de lembrança; vestígio. s. f. pl. narrações escritas por testemunhas pessoais. ¶ ci.da.da.ni.a – s. f. qualidade de cidadão. ¶ mu.seu – s. m. coleção de objetos de arte, cultura, ciências

território, museus e sociedade:

práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade

MARIO DE SOUZA CHAGAS E VLADIMIR SIBYLLA PIRES (ORGS.)

TERRITÓRIO, MUSEUS E SOCIEDADE – três palavras-chave compõem o título desta coletânea e nos convidam a entender não apenas as instituições contemporâneas, como também as próprias metrópoles que as abrigam em suas tumultuadas transformações. No Rio de Janeiro, as transformações urbanas do prefeito Eduardo Paes (2009-2017) a todos lembraram o período Pereira Passos (1902-1906), pelas violentas remoções, e, apesar dos protestos de 2013 e 2014, tão fortes quanto fortemente reprimidos, dois museus espetaculares se insinuavam na zona portuária, “ancorando” o denominado “Porto Maravilha”. Uma nova paisagem constituía a forma visível do estranho fruto que é a união do neoliberalismo com o neodesenvolvimentismo por meio de parcerias entre o público e o privado que até então se davam na escuridão. Esse horizonte – skyline arquitetônico e institucional – parecia inabalável. Ora, essas linhas retas do dito “progresso” foram sendo sacudidas por movimentos invisíveis, oriundos do subsolo, ligeiras tremulações que passavam despercebidas diante dos tremores da superfície.

Foi quase que na surdina que, em 2011, a “descoberta” do Cais do Valongo foi noticiada, assim como, na sequência e consequência, a criação do Circuito Histórico e Arqueológico de Celebração da Herança Africana, mas fato é que o Cais do Valongo irrompeu monstruosamente no seio das megaobras olímpicas (as dos Jogos Olímpicos e, mais em geral, as dos intocáveis “deuses do Olimpo” que são nossos políticos e empresários). Ressurgiu tal como uma revanche terrena e territorial contra um projeto de urbanização que é, de certa forma, um projeto de colonização urbana e tal como uma resistência subterrânea (do sub e do Sul) a uma história que é um projeto de encobrimento de outras histórias. Mais recentemente, em julho de 2017, foi reconhecido pela Unesco como Patrimônio da Humanidade, dada sua importância para a memória da diáspora africana, que levou à realização da audiência pública “Área Portuária, Pequena África, Políticas Culturais” na Câmara dos Vereadores.

As falas dos representantes políticos e religiosos, militantes e grupos culturais ali reunidos divergiram em alguns pontos, mas convergiram a respeito da urgência da criação de um museu e das suas principais características. À diferença do museu tradicional, como também dos novos museus oriundos das recentes parcerias, o Museu da Escravidão e da Liberdade será um museu

de território, com raízes que se espalham desde a comunidade local até a diáspora global, num território que é compartilhado material e simbolicamente. Será sobretudo um museu vivo, com acervo, exposições, experimentações, educação e pesquisa; em suma, um museu que abraça a memória de um terrível passado, mas se abre plenamente ao presente momento, não para idealizar um futuro utópico, e sim para abrir um mar de possibilidades reais. Será preciso um projeto ao mesmo tempo ambicioso e cauteloso para manter a polifonia numa fina sintonia de vozes, cores e sons. A coletânea **Território, museus e sociedade** chega neste exato momento com múltiplas contribuições para dar impulso a esse evento.

Território, museus e sociedade traz um conjunto de reflexões sobre a museologia de ontem e de hoje, com suas diferentes correntes de pensamento e práticas, com ênfase na museologia social, mas já muito além dos parâmetros e parangolés que a constituíram outrora. Embora se concentre nas regiões Sudeste e Nordeste, é possível afirmar que traz uma pitada da diversidade do Brasil. Também abarca experiências museológicas em diálogo com áreas tão diferentes como o planejamento urbano, as ciências sociais e políticas, a saúde e a educação e, claro, o campo da arte e da cultura. Para esses diálogos são mobilizadas as mais diversas formas e poéticas, desde os destroços de uma comunidade removida, como a Vila Autódromo, até os vídeos de cidadãos com mais de 80 anos aos mais jovens, passando por práticas de cuidado uns com os outros. Nesse percurso, a coletânea mostra o quanto essa instituição moderna – o museu – segue viva, na exata medida e desmedida de sua capacidade de transformação e provocação dos modernos paradigmas da produção e da política.

Barbara Szaniecki (UERJ)
Giuseppe Cocco (UFRJ)

A coleção Museu, Memória e Cidadania integra o programa editorial do Ibram e visa a publicação de dissertações, teses, ensaios e pesquisas que tratem de questões museológicas, e das relações entre museus e sociedade.

**território,
museus e sociedade:**

práticas, poéticas e
políticas na contemporaneidade

PRESIDENTE DA REPÚBLICA
MICHEL MIGUEL ELIAS TEMER LULIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

MINISTRO DA EDUCAÇÃO
ROSSIELI SOARES DA SILVA

REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
LUIZ PEDRO SAN GIL JUTUCA

DECANO DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
LEONARDO VILLELA DE CASTRO

DIRETOR DA ESCOLA DE MUSEOLOGIA
IVAN COELHO DE SÁ

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE ESTUDOS E PROCESSOS
MUSEOLÓGICOS
MARISA VIANNA SALOMÃO

LÍDER DO GRUPO DE ESTUDOS E PESQUISAS EM MUSEOLOGIA,
TERRITÓRIO E COMUNICAÇÃO
VLADIMIR SIBYLLA PIRES

MINISTÉRIO DA CULTURA
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

MINISTRO DA CULTURA
SÉRGIO SÁ LEITÃO

PRESIDENTE DO INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
MARCELO MATTOS ARAUJO

DIRETORIA DO DEPARTAMENTO DE PROCESSOS MUSEAIS
RENATA BITTENCOURT

DIRETORIA DO DEPARTAMENTO DE DIFUSÃO, FOMENTO E
ECONOMIA DE MUSEUS
ENEIDA BRAGA ROCHA LEMOS

DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE PLANEJAMENTO E GESTÃO
INTERNA
DENIO MENEZES DA SILVA

COORDENADOR GERAL DE SISTEMAS DE INFORMAÇÃO MUSEAL
ALEXANDRE CESAR AVELINO FEITOSA

T327 Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade / Mario de Souza Chagas e Vladimir Sibylla Pires (orgs.). – Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2018.
308 p.; 23 cm. – (Coleção Museu, Memória e Cidadania)

ISBN 978-85-61066-72-7

Apresentado, originalmente, como seminário organizado pela Escola de Museologia e pelo Grupo de Estudos e Pesquisa da UNIRIO/CNPq em Museologia, Território e Comunicação, UNIRIO, outubro de 2014.

1. Museologia. 2. Museologia social. 3. Museus - Território. 4. Artes. 5. Memória - Aspectos sociais. I. Chagas, Mario de Souza. II. Pires, Vladimir Sibylla. III. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. IV. Instituto Brasileiro de Museus.

CDD – 069

Catálogo: Biblioteca Central da UNIRIO

COLEÇÃO MUSEU, MEMÓRIA E CIDADANIA

PROJETO EDITORIAL
JOSÉ DO NASCIMENTO JUNIOR
MARIO DE SOUZA CHAGAS

REVISÃO
CLARISSA PENNA

PROJETO GRÁFICO E CAPA
MARCIA MATTOS

DIAGRAMAÇÃO
RODRIGO CAMPOS

IMPRESSÃO
IMPRIEMART SOLUÇÕES CRIATIVAS!

COPYRIGHT © 2018 – UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO E INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE MUSEOLOGIA
AV. PASTEUR, 458/SALA 405 – PRÉDIO DO CCHS
RIO DE JANEIRO / RJ
CEP: 22290-240

PÁGINA DA INTERNET
WWW.UNIRIO.BR

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
SETOR BANCÁRIO NORTE,
QUADRA 02, BLOCO N, 13º ANDAR.
BRASÍLIA / DF
CEP: 70040-020

PÁGINA DA INTERNET
WWW.MUSEUS.GOV.BR

**território,
museus e sociedade:**
práticas, poéticas e
políticas na contemporaneidade

Mario de Souza Chagas e Vladimir Sibylla Pires (orgs.)

2018

Volumes da Coleção Museu, Memória e Cidadania

A escrita do passado em museus históricos

Myriam Sepúlveda dos Santos

Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios

José Reginaldo Santos Gonçalves

Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas

Orgs. Regina Abreu, Mário de Souza Chagas, Myriam Sepúlveda dos Santos

Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu

Maria Célia Teixeira Moura Santos

Objetos alheios, histórias compartilhadas: os usos do tempo em um museu etnográfico

Andrea Roca

Moradas da memória: uma história social da casa-museu de Gilberto Freyre

Rodrigo Alves Ribeiro

A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro

Mario Chagas

Economia de museus

José Nascimento Junior (organizador)

Marcas da clandestinidade: memórias da ditadura militar brasileira

Carolina Dellamore

A experiência etnográfica de Katarina Real (1927-2006): colecionando maracatus em Recife

Clarisse Quintanilha Kubrusly

Memórias da dor: coleções e narrativas sobre o Holocausto

Kátia Lerner

Sumário

I Abertura

- 09 Território, museus e sociedade
Vladimir Sibylla Pires e Mario de Souza Chagas

II Museologia, museu e outras falas

- 27 O que fala através de nós
Peter Pál Pelbart
- 43 Museologia e o fenômeno urbano: reflexividade e recombinação para pensar o novo ciclo social
Pedro Cláudio Cunha Bocayuva

III Museologia social e poéticas contemporâneas

- 71 Cinema e museu: produção de imagens e mediação de discursos
Aparecida Rangel
- 85 Museologia Social / MINOM 30 anos
Maria Célia Teixeira Moura Santos
- 99 Território, práticas poéticas e Políticas no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba
Carmen Maya
- 117 Entrevista concedida por Alex Topini, do Coletivo Filé de Peixe, a Carmen Maya
- 145 Florestas e escolas contemporâneas. Terapêuticas Antropofágicas entre arte, museus e sociedade
Luiz Guilherme Vergara

IV Memória, política, teatro, saúde, território e museu: práticas sociais em movimento

- 185 Memória Cidadã: uma construção intergeracional
Davy Alexandrisky
- 197 Política, desentendimento e representação fonográfica entre os Tikuna
Edmundo Pereira
- 223 O Centro de Teatro do Oprimido na Saúde Mental
Geo Britto
- 255 Território, megaeventos e os limites do capital ao direito e à cidade no Rio de Janeiro
Jadir Anunciação de Brito
- 267 Um Museu para experimentar
Camila Maria dos Santos Moraes

V Encerramento

- 285 Sociedade, museus e território
Mario de Souza Chagas e Vladimir Sibylla Pires

Os autores

I. Abertura

Território, museus e sociedade¹

Vladimir Sibylla Pires e Mario de Souza Chagas

É preciso destruir o inimigo a partir do afeto. Porque o afeto (a produção, o valor, a subjetividade) é indestrutível.

Antonio Negri, Exílio

O acervo serve mais como uma ferramenta de resistência do que simplesmente para preservação de memória.

Maria da Penha Macena²

I

O encontro de a(r)tivistas, professores e pesquisadores que embasa e dá nome a este artigo (e à coletânea de trabalhos que lhe segue) surgiu em um momento crucial da história recente: no bojo da onda de manifestações populares deflagradas entre 2010 e 2012 em várias partes do mundo – da chamada “primavera árabe” aos “indignados” espanhóis, passando pelo movimento Occupy Wall Street (que logo inspiraria um significativo Occupy Museums) – e que atingiu o Brasil, provocando em 2013, certamente, algumas das maiores mobilizações populares desde o movimento das Diretas Já (1983-1984) e o movimento Fora Collor (1992).

Naquele contexto, além de uma multiplicidade de singularidades a enxamear as ruas com as suas causas e questões, chamava-nos a atenção também pouquíssimos meses antes – a inauguração de um novo museu, fruto da parceria

1. O seminário “Território, museus e sociedade” foi organizado pelos autores deste artigo (e organizadores desta coletânea) em outubro de 2014, em homenagem, entre outras coisas, aos trinta anos de organização do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) e dedicado à reflexão sobre a estreita, dinâmica e, muitas vezes, conflituosa relação entre territórios, museus e sociedade, com especial destaque para uma análise crítica do papel da arte, da cultura e dos próprios museus na ancoragem de processos de revitalização urbana no Brasil e no mundo.

2. Moradora e ativista da Vila Autódromo, articuladora do Museu das Remoções (RJ). Sua casa foi demolida pela prefeitura no mesmo dia em que, à tarde, a Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (ALERJ) a premiaria com o Diploma Mulher-Cidadã Leolinda de Figueiredo Dalto, em reconhecimento à sua luta pelo direito à moradia na Vila Autódromo e em toda a cidade. Ver Talbot e Reist (2016).

entre a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e a Fundação Roberto Marinho.

O Museu de Arte do Rio (MAR) foi concebido e inaugurado em meio às obras da Operação Urbana Consorciada da Região do Porto – ou, simplesmente, “Porto Maravilha”, como é mais conhecida –, a maior parceria público-privada da história da cidade, com um custo de mais de R\$ 8 bilhões,³ cuja missão visa promover “uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais”.⁴

Tendo sofrido nos anos que antecederam aquele longe-perto ano de 2013 o maior processo de remoções de sua história,⁵ o Rio de Janeiro abria seu mais novo equipamento cultural com a exposição *O abrigo e o terreno*, cuja proposta era, no mínimo, sintomática: ela pretendia, segundo seu *release*, reunir artistas e iniciativas de diversas regiões em torno da questão das reformas urbanísticas e, com isso, problematizar “as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/privado”. Curiosamente – ou mera expressão dos tempos sombrios que logo começaríamos a viver –, no entanto, a mostra, apesar da pertinência e urgência da discussão proposta, foi aberta ao público sem ao menos apresentar o próprio processo do qual o museu onde a mostra se encontrava instalada era partícipe.

Com isso, naquele momento, ficava mais do que clara a relação estabelecida pela cidade do Rio de Janeiro – não só ela, como tantas outras cidades neoliberais ao redor do planeta – entre território, museus e sociedade na contemporaneidade: sequiosa por “ser Barcelona amanhã”,⁶ valendo-se das oportunidades de negócios geradas pela transformação do Rio em sede da Copa do Mundo Fifa (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016), a aposta de seus mandatários era por ignorar quaisquer outros tipos de experiência concernentes à relação da população com o território, como as dos pontos de cultura e de memória, reconhecidos e incentivados por uma ousada e inovadora política pública de cultura implantada pelo Ministério da Cultura (MinC) a partir de 2003.

3. Ver Letieri (2017).

4. Ver página oficial do Museu de Arte do Rio (MAR), disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/o-mar>>.

5. “Ao longo desses últimos anos, todo o Rio de Janeiro sofreu com o maior processo de remoções de comunidades da história da cidade – que hoje atinge cerca de 90 mil pessoas. A gestão do ex-prefeito Eduardo Paes entre os anos de 2009 e 2013 promoveu mais despejos do que Pereira Passos e Carlos Lacerda juntos, segundo dados de uma pesquisa que se transformou no livro *SMH 2016: remoções no Rio de Janeiro olímpico*” (Letieri, 2017).

6. Ver artigo “Paes afirma que sonho do Rio é ser como Barcelona” (JB Online, 2009). A colonização do pensamento e o desejo colonizador explicitam-se, mesmo quando não desejam ser explícitos.

Em seu lugar, optava-se por seguir a fórmula aberta pela implantação em Paris na década de 1970 do Centro Georges Pompidou e consolidada em Bilbao na década de 1990 com a primeira franquia do norte-americano Guggenheim: centrar esforços no estabelecimento de grandes museus de arte – ou “globais”,⁷ para nos referirmos melhor à realidade local – que não só possam virar marcos na paisagem como também, e principalmente, dar a sua contribuição para o rearranjo do território e a captura dos fluxos internacionais de capital e turismo, sobrevalorizando o entorno em que estão instalados para o mercado imobiliário.

Tudo isso, inclusive, em detrimento de famílias que sofriam com processos de remoção logo ali ao lado, no histórico Morro da Providência, a primeira favela (denominada como favela) da América Latina. Esse é, no entanto, apenas um entre vários outros exemplos – ocorridos por toda a cidade – de luta pelo direito à moradia, à memória e às tradições, contra as remoções na Estradinha, na Favela do Metrô, na Tavares Bastos, na Vila Autódromo e em outros tantos lugares.

II

O que esse cenário, aqui brevemente rascunhado, apresenta é que, diante do avanço e do fortalecimento do neoliberalismo em todo o mundo, não é possível discutir as estreitas relações entre território, museus e sociedade na contemporaneidade sem que se amplie o alcance do olhar e da análise.

Não se trata mais de focar apenas a historicização dos acertos e erros, dos avanços e retrocessos de experiências internacionais, como a dos museus a céu aberto do século XIX⁸ ou a dos ecomuseus do século XX;⁹ nem de sacralizar as conquistas expressas na paradigmática Mesa de Santiago do Chile de 1972, marco do reconhecimento do museu como uma instituição a serviço da sociedade e imbricada com a comunidade na qual se encontra instalado. O caminho se faz ao caminhar. Portanto, é preciso incorporar também a perspectiva dos que hoje lutam e resistem à precariedade imposta pelo sistema capitalista globalizado e ao modelo excludente da cidade-empresa/cidade-criativa disseminado com a vitória neoliberal das últimas décadas.

7. Além do Museu de Arte do Rio (MAR), outras parcerias da Prefeitura do Rio de Janeiro com a Fundação Roberto Marinho, das Organizações Globo, são a do Museu do Amanhã, do arquiteto catalão Santiago Calatrava, erguido a menos de cem metros do primeiro, e a do novo Museu da Imagem e do Som, em Copacabana, ainda não concluído.

8. Como o Skansen, aberto em Estocolmo, na Suécia, em 1891.

9. Como o ecomuseu da comunidade de Creusot Montceau-les-Mines, na França, de 1972-1973.

Assim, o que se sugere aqui é a relevância de se empreender uma análise crítica que parta de um resgate da Declaração de Santiago do Chile (1972), mas que a avance e a atualize, ainda que de modo “selvagem”, por meio de um longo arco de tempo, diante de três outros marcos: o dos movimentos contestatórios dos últimos anos, que colocaram nas ruas, em toda sua *dynamis* e potência, um outro vocabulário político¹⁰ e uma outra possibilidade de cidadania;¹¹ o perspectivismo da metafísica ameríndia preconizado pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro; e, por fim, a criação do Museu das Remoções, no Rio de Janeiro, em 2016, organizado por ativistas e moradores (ou moradores-ativistas) por meio da museologia social.

O intuito do caminho aqui proposto é fornecer bases para um estranhamento e um deslocamento do olhar que implicam a seguinte proposição: as estreitas relações entre território, museus e sociedade na contemporaneidade engendram não apenas a necessidade de seguir lutando pelo reconhecimento da “função social” dos museus (cerne da discussão dos anos 1970) ou de seguir analisando criticamente a inexorável união do Estado e do grande capital em torno dos museus-espetáculo, âncoras de processos de revitalização urbana a serviço da especulação imobiliária (como se percebe em sua disseminação nas décadas subsequentes à Mesa de Santiago do Chile); como anunciam também a sua contrapartida, a sua resistência: aquela conduzida por agentes que se valem de uma museologia – aqui chamada de “social”, mas que poderia ser chamada de “comunitária”, “popular”, “informal” ou, potencialmente, de qualquer outro nome – que é diametralmente distinta da chamada museologia “tradicional”, “conservadora”, “reacionária” por ser uma prática “perspectivista”, ou seja, ancorada em um ponto de vista: o da luta.

III

Para esse percurso, resgate-se por ora, brevemente, um antigo ponto de vista.¹²

10. Como multidão, comum, poder constituinte etc. Ver, nesse sentido, a obra *Multidão*, de Michael Hardt e Antonio Negri (2005).

11. Como enfatiza a leitura de Alexandre Mendes do livro de Paolo Gerbaudo, *The mask and the flag* (2017).

12. Esta seção resgata parte da argumentação desenvolvida no texto “Memória e poder: dois movimentos”, de Mario Chagas (2002).

Quando se deu a Mesa de Santiago do Chile, em 1972, o mundo capitalista ocidental encontrava-se diante do enrijecimento do capitalismo fordista e do imperativo de pensar rotas de saída possíveis para a anunciada crise mundial do sistema. Naquele contexto, no bojo de uma série de movimentos contestatórios internacionais,¹³ diante do avanço ditatorial na América Latina, os museus desse espaço geopolítico foram convocados a pensar formas de contribuição para um desenvolvimento social local e para a operação com um acervo de problemas que afetavam indivíduos e grupos a eles ligados.

As experiências que, naquela década, se opunham teórica e praticamente ao caminho adotado pelos museus clássicos, de caráter enciclopédico, desaguarão caudalosas nos anos 1980,¹⁴ permitindo a construção de veredas alternativas e a busca de sistematização teórico-experimental.¹⁵ O esforço para sistematizar essas novas experiências museológicas e marcar as diferenças com outros referenciais teóricos levou Hugues de Varine a estabelecer o seguinte quadro esquemático:

Museu tradicional = edifício + coleção + público

Ecomuseu/Museu Novo = território + patrimônio + população

Diante desse deslocamento apontado por Varine (que, grosso modo, consagrava a “passagem” de uma museologia “tradicional” para uma “nova” museologia), viu-se o estabelecimento de um novo paradigma para a área, já agora baseado no reconhecimento da chamada “função social do museu”.

Nessa nova relação que se instaurava entre território, museus e sociedade

13. Direitos civis, feminismo, Maio de 68 e tantos outros.

14. Vale frisar que em 1984 foi criado o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM).

15. Entre essas experiências, e considerando apenas a Ibero-América, destacam-se as seguintes: 1) Casa del Museo, no México: após a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972), o Museu Nacional de Antropologia do Instituto Nacional de Antropologia e História do México lançou o projeto experimental a Casa del Museo, em três áreas populares – Zona do Observatório, El Pedregal de Santo Domingo e Nezahualcóytl – cujas práticas apontaram para uma concepção museológica segundo a qual o museu passava a ser um veículo de educação e comunicação integrado ao desenvolvimento da comunidade; 2) museus locais em Portugal: após a Revolução de Abril de 1974, diversas experiências museológicas desenvolveram-se em Portugal a partir de iniciativas locais realizadas por associações culturais ou autarquias e alguns museus surgidos ou transformados com base nessas experiências passaram a considerar as suas coleções como um “meio” para a realização de trabalhos de interesse social e suas intervenções ampliaram-se e orientaram-se para a valorização da localidade, para o fomento do emprego e para as áreas de comunicação e educação. Como afirma o responsável pelo Museu Etnológico de Monte Redondo, “é nossa convicção que o acervo de um novo museu é composto pelos problemas da comunidade que lhe dá vida. Assim sendo, fácil é admitir que o novo museu tem de ser gerido e equipado por uma forma a poder lidar com um acervo, cujos limites são de difícil definição e, pior ainda, sempre em contínua mudança” (Chagas, 2002, pp. 71-2).

(ou, segundo o quadro acima, “população”), é importante lembrar que o termo *território* exige um cuidado conceitual, visto que o estabelecimento e a defesa de territórios museológicos não tem valor em si. É possível, inclusive, pensar que tais práticas museológicas de novo tipo não têm sido sempre de territorialização. Ao contrário, elas se movimentam entre a territorialização e a desterritorialização, sem assumir uma posição definitiva, como se pode depreender da declaração de um dos responsáveis pelo Museu Etnológico de Monte Redondo (Portugal), quando, em certa reunião de trabalho, declarou: “o museu é a Taberna do Rui quando lá nos reunimos para a tomada de decisões, e também a casa do Joaquim Figueirinha, em Genève, quando lá estamos trabalhando”. Não há noção de território que suporte esses deslocamentos abruptos. De outra feita, essa mesma pessoa achava importante fazer coincidir o território de abrangência física do Museu Etnológico com um mapa da Região de Leiria em tempos medievais (Chagas, 2002, p. 73).

Assim, se, por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e à afirmação dos saberes locais frente aos processos homogeneizadores e globalizantes; por outro, assumir a volatilidade desse território pode implicar a construção de estratégias que favoreçam a troca, o intercâmbio e o fortalecimento político-cultural dos agentes museais envolvidos.

A seu turno, o termo *população*, além de ancorar o desafio básico do museu, é também de alta complexidade. Primeiramente, é preciso considerar que a população não é um todo homogêneo; ao contrário, é composta de orientações e interesses múltiplos e muitas vezes conflitantes. Em segundo lugar, numa mesma população encontram-se processos de identificação e identidades culturais completamente distintos e que não cabem em determinadas reduções teóricas. Assim, as identidades culturais locais também não são homogêneas e não estão dadas à partida.

Diante do exposto, a primeira questão-síntese formulada – ao tempo da redação da primeira versão do trecho do texto aqui resgatado, redigido trinta anos após a Mesa de Santiago do Chile e dez anos antes das grandes mobilizações populares que sacudiram o mundo e o Brasil – foi: o desafio para as propostas museológicas alternativas que teimam em não perder o seu potencial transformador não estará

colocado no favorecimento dos processos identitários variados e na utilização do poder da memória a serviço dos indivíduos e das sociedades locais, cada vez mais complexas?

Diante do contexto de lutas das décadas de 1960-1970, que, em termos de museus, significou um processo de abertura com vistas ao rompimento das velhas fórmulas produtoras de verdade baseadas em uma suposta identidade e história partilhadas de um Estado-nação do qual faziam parte (Rodríguez, 2012), a questão fazia (faz) total sentido. Estávamos diante da disputa por sentidos, narrativas e identidades.

Porém, ainda que nas décadas subseqüentes tenham ocorrido avanços importantes no que tange a essa disputa, a nova questão-síntese que aqui se formula – mais de quarenta anos após a Declaração de Santiago do Chile e no rastro dos movimentos contestatórios dos últimos dez anos – é: reconhecendo-se o papel central que os ativos imateriais – conhecimento, formação, cultura, saber, criatividade – adquirem no capitalismo contemporâneo (cognitivo) e levando-se em conta a importância que o território redimensionado (interação entre redes e ruas) adquire para a sua produção e circulação, o desafio para as propostas museológicas alternativas que seguem teimando em não perder o seu potencial transformador não terá se ampliado (em relação à primeira questão-síntese) para o reconhecimento de que as lutas não são tanto por identidades, mas, sim, por outros modos de subjetivação, e o estabelecimento de formas alternativas de cidadania?

IV¹⁶

Afinal, venhamos e convenhamos. Há muito não se via o que nos últimos tempos se viu (se é que alguma vez, de fato, algo assim foi visto por aqui): de Norte a Sul deste país, do litoral para o interior, do interior para o litoral, das grandes metrópoles às pequenas cidades, milhões de brasileiras e brasileiros foram às ruas naquele “longo ano que começou em junho” de 2013 (Campos, 2013) (juntando-se a outros tantos milhões que também foram às ruas em todo o mundo naquele ano e nos anteriores). Apesar de ter ocorrido em pleno ano da

16. Nas seções IV, V e VI resgatamos partes da tese de doutorado *Museu-monstro: insumos para uma museologia da monstruosidade*, de Vladimir Pires, publicada em 2017.

Copa das Confederações, o que se viu não foi uma forma de comemorar nossa vitória na competição. Quem foi à rua o fez por milhares de motivos, sobretudo pelo desejo (e necessidade) de resgate de um princípio fundamental da vida humana, um princípio presente na própria origem da palavra “política” (palavra que tão bem norteou tamanha mobilização): o direito à cidade e, acima de tudo, à vida na cidade.

Os tais “miseráveis” R\$ 0,20 do aumento da passagem do transporte coletivo podem ter sido a gota capaz de fazer transbordar o copo àquela altura, no entanto o que dali se viu verter não foi água, mas sim uma multiplicidade de causas, questões, indignações e reivindicações, de todas as crenças e matizes, levadas às ruas (e por meio das redes) por uma multiplicidade ainda maior de singularidades, a deitar por terra o consenso instaurado em torno de um mito – o da *pax brasiliensis* (garantida não apenas por regimes discursivos, mas também pela violência dos aparelhos de repressão do Estado) – e a impor o assombro da dúvida espinosista: o que pode um corpo?

V

A rigor, um corpo pode muita coisa. Primeiro, pelo que foi possível assistir nas manifestações no mundo árabe e no Brasil, pode-se dizer que um corpo pode unir-se a outros corpos para uma reapropriação do espaço público (Corrêa, 2013).

Segundo, pelo que ponderam alguns analistas, pode-se perceber que serve à constituição de uma insubordinação, um êxodo, aquilo que alguns chamaram de “levante da multidão” (Cocco e Negri, 2013; Pillati et al., 2013): “Eis o que todo corpo insubmisso [...] que ocupa [...] os espaços públicos coloca em jogo: um devir indomável de nossas formas de viver e de pensar para o mercado. Uma forma [...] de combater o fechamento e as estases que o poder produz nos corpos sujeitados” (Corrêa, 2013). Uma luta contra a redução, imposta pela modernidade, de corpos indóceis e singularidades múltiplas a identidades domadas e esvaziadas; uma luta contra a alienação de sua potência.

Em terceiro, por fim, pode e serve para suscitar reflexões por meio de outras chaves interpretativas.

VI

Para a metafísica ameríndia, “tudo” é humano. Ou melhor, “tudo é humanizável [...], tudo tem a possibilidade de se tornar humano, porque tudo pode ser pensado em termos de autorreflexão” (Viveiros de Castro, 2008a, p. 113). A questão, portanto, é a posição (humana) em relação a outras posições possíveis. O humano é aquele que diz “eu” (sujeito), porém o humano, do ponto de vista indígena, não é uma questão de ser ou não ser, mas sim de estar (no caso, em posição de humano) ou não estar. “A possibilidade de se colocar a si mesmo enquanto enunciador é postulada como universal”, explica Viveiros de Castro (2008a, p. 113). “Todo actante em posição cosmológica de sujeito vê o mundo da mesma maneira”, diz a intuição que guiou Viveiros de Castro (2008a, p. 92) em seu trabalho com as tribos ameríndias.

Posição que contraria a vulgata antropológica clássica ocidental, que reconhece a existência de apenas uma única natureza apreendida por diferentes pontos de vista (sejam de indivíduos, sejam de coletivos de significação). Para a metafísica ameríndia, o que acontece é justamente o oposto: há uma única cultura. Ou seja, todos os animais eram humanos e o que mitos narram é justamente o processo pelo qual esses animais deixaram de sê-lo. Com isso, na América indígena, ao assumir-se a compreensão de que cada espécie vê a si mesma como humana – isto é, como espécie da cultura –, isso não quer dizer que os índios relativizem a questão do ponto de vista, atribuindo o mesmo valor aos diversos olhares. Só há um olhar, só há um ponto de vista, e esse é o ponto de vista humano.

Porém, quando dizem que índios e onças são humanos querem dizer “que eles e as onças não podem ser humanos ao mesmo tempo. Se sou humano, então, neste momento, a onça é somente uma onça. Se uma onça é um humano, nesse caso, então, eu não seria mais humano”. E acrescenta: “Não se trata absolutamente de estender catolicamente essa qualidade de humanidade sobre toda a criação, mas de fazer circular um ponto de vista. A humanidade é relativamente universal” (Viveiros de Castro, 2008a, p. 110). E essa relatividade da universalidade do humano faz com que, para o perspectivismo ameríndio, o ponto de vista crie o sujeito, e não o objeto, como afirma a proposição ocidental construcionista ou relativista (Viveiros de Castro, 2008b, p. 119):

Se a perspectiva é algo que constitui o sujeito, então ela só pode aparecer como tal aos olhos de outrem. Porque um

ponto de vista é pura diferença. Então [...] é necessário ser pensado (desejado, imaginado, fabricado) pelo outro para que a perspectiva apareça como tal, isto é, como uma perspectiva. O sujeito não é aquele que se pensa (como sujeito) na ausência de outrem; ele é aquele que é pensado (por outrem, e perante este) como sujeito.¹⁷

É por conta disso que o corpo passa a ter um papel preponderante nessa metafísica. Na modernidade clássica, ao contrário, e de certa forma, o corpo não tem sentido. Todas as transformações dão-se no nível do espírito (do intelecto). Para os ameríndios, no entanto, as transformações dão-se no nível do corpo, pois o corpo é o que nos diferencia quando o espírito (a humanidade) é único. Nesse sentido, os índios são multinaturalistas, enquanto nós, ocidentais, somos multiculturalistas. Para eles, uma mesma cultura e diversas manifestações corpóreas (diversas naturezas). Para nós, uma mesma natureza (animal) e diversas manifestações espirituais (diversas culturas). Para eles, uma única perspectiva: o ponto de vista humano. Para nós, a relatividade dos diversos pontos de vista.

Acrescenta Viveiros de Castro (2008a, p. 102): “As mudanças culturais também, para nós, são matéria de espírito. Um índio não pensa que deixa de ser um índio quando se põe a ‘pensar como um branco’. Para o índio, é no nível do corpo que as mudanças contam”. Para os índios, portanto, o corpo “fala”, mas a fala parte de uma perspectiva, de um ponto de vista relativo a uma relação. O que se defende aqui, portanto, é um perspectivismo, ou seja, uma relatividade (em moldes deleuzianos), ao afirmar “a relação, a pertença universal recíproca”, a “verdade do relativo”, em vez da “relatividade do verdadeiro” (Viveiros de Castro, 2008a, p. 90).

Assim, na contemporaneidade, no momento em que muda o paradigma produtivo e o regime de acumulação torna-se cognitivo – trazendo consigo não apenas uma cultura produtora de objetos únicos, mas uma cultura essencialmente baseada em nossa corporeidade (produção biopolítica), permanentemente inovadora, feita coletivamente, geradora de afetividades e subjetividades (que, por sua vez, são geradoras de outras afetividades e subjetividades), eminentemente

17. O que não quer dizer que, no pensamento indígena, “tudo” no mundo seja necessariamente pensado como sujeito de uma perspectiva. Ou seja, é necessário, mas não é suficiente, ser pensado por um outro para pensar como um eu. Há existentes que não são pensados como sujeitos de perspectiva, ou, para o dizermos de modo mais próximo ao que se lê nas etnografias, que “não são gente”, ou “não têm alma”, “são só [árvore, jabuti, jarro] mesmo” (Viveiros de Castro 2008b, p. 119).

relacional (afirmadora, portanto, da “verdade do relativo”, em vez da “relatividade do verdadeiro”) –, como pensar as diversas formas-museu e as diversas práticas museológicas se não por meio de sua “descorporalização”/“recorporalização” em outros moldes, sob outra perspectiva?

Voltemos então, para tanto, à cidade do Rio de Janeiro e a seus museus.

VII

O dia 18 de maio de 2017 é um marco na história da museologia carioca e brasileira. Na ocasião, em uma cerimônia no Museu Histórico Nacional, berço da primeira Escola de Museologia da América do Sul (criada e ali instalada em 1932), representantes de um dos mais jovens e aguerridos museus da cidade – o das Remoções, em Jacarepaguá – viram parte do que sobreviveu da destruição da antiga Vila Autódromo ser oficialmente incorporada ao acervo daquela instituição, com objetivo de compor, em breve, exposição permanente na qual possa dialogar com outros processos de remoções na cidade (como a do Morro do Castelo, ocorrida na década de 1920) (ver Villalobos, 2017).

Criado um ano antes desse evento, em 18 de maio de 2016, o Museu das Remoções representa a luta pela moradia e o esforço de permanência na Vila Autódromo de cerca de vinte famílias remanescentes do processo de remoção de mais de 580 famílias das proximidades do Parque Olímpico.

Constituído sob o signo da museologia social, conformado como um museu de território, o Museu das Remoções torna-se o primeiro museu brasileiro dedicado a denunciar os resultados danosos da especulação imobiliária e a política de remoções promovida por uma prefeitura. Seu acervo: escombros, relações, afetos e memórias dos que resistiram à remoção.

Além da façanha de fazer entrar pela porta da frente de um dos grandes museus públicos brasileiros, de caráter nacional, vinculado ao Instituto Brasileiro de Museus e ao Ministério da Cultura, a sua causa e parte de seu inusitado acervo, o Museu das Remoções, em si mesmo, afirmou-se como um marco da museologia brasileira contemporânea, em diálogo com outras experiências já consolidadas da denominada museologia social;¹⁸ além disso, o Museu das Remoções e todas

18. Ver, nesse sentido, os casos do Museu da Maré (2006) e o do Museu de Favela (2008), ambos também no Rio de Janeiro.

as questões práticas e teóricas que é capaz de mobilizar – dialoga de modo franco com os deslocamentos e as transformações presentes na segunda questão-síntese anteriormente formulada e aqui apresentada em outros termos: a passagem do capitalismo fordista ao cognitivo, da centralidade da busca por identidades (caráter transcendental) à defesa dos modos de subjetivação (caráter imanente), do direito à preservação da memória e sua transformação em acervo à possibilidade de sua mobilização e agenciamento como ferramenta de luta e resistência em meio a um território “redimensionado” (pois interação entre redes e ruas), diante de singularidades, movimentando-se em prol de outras formas de cidadania (mais participativas, autônomas, auto-organizadas etc.).

Tributários da militância dos movimentos contestatórios internacionais dos anos 1960 e subsequentes, das experiências da nova ecomuseologia, surgida nos anos 1970, bem como de todos os processos de institucionalização de alternativas ao elitismo da museologia,¹⁹ que engendraram o que entendemos por Nova Museologia,²⁰ os museus comunitários do Rio de Janeiro são esforços declarados no sentido de uma nova *dynamis* para o campo: aquela que, de saída, desloca os pontos de partida e de chegada (sujeito e objeto) de sua ação ao abandonar preposições – “sobre” (o outro), “para” (o outro), “com” (o outro) – em proveito de outra posição: “a partir de” (si, o “outro” da museologia tradicional redimensionado e reposicionado como agente enunciador: sujeito).

Trata-se, portanto, de outro tipo de procedimento: não uma “prestação de serviços a”, não uma “forma de inclusão de”, mas algo nas mãos desse alguém, que antes era “alvo da ação”, que agora é usado por ele próprio “a partir de” sua perspectiva (da luta em torno de uma causa comum que os conforma em *comunidade*). Enquanto tal, enquanto instrumento de luta, essa museologia social

19. Ver, nesse sentido, a Declaração de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec (1984), a fundação do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) (1985), a Declaração de Caracas (1992), entre outros eventos que institucionalizaram novas e profundas relações entre a museologia, os museus e os territórios sobre os quais atuam, bem como com as populações com as quais atuam.

20. “Os princípios básicos que norteiam as ações da ‘Nova Museologia’ podem, então, ser resumidos nos seguintes pontos: reconhecimento das identidades e das culturas de todos os grupos humanos; utilização da memória coletiva como um referencial básico para o entendimento e a transformação da realidade; incentivo à apropriação e reapropriação do patrimônio, para que a identidade seja vivida, na pluralidade e na ruptura; desenvolvimento de ações museológicas, considerando como ponto de partida a prática social, e não as coleções; socialização da função de preservação; interpretação da relação entre o homem e o seu meio ambiente e da influência da herança cultural e natural na identidade dos indivíduos e dos grupos sociais; ação comunicativa dos técnicos e dos grupos comunitários, objetivando o entendimento, a transformação e o desenvolvimento social” (Santos, 2002, p. 115).

e nova serve para transformar a realidade local (nesse sentido, é uma *práxis*²¹) por meio da mobilização da potência (afetos), em vez de focar nas perdas, carências ou ausências. Trata-se de uma prática criativa e criadora que engendra uma *poíesis*, fazendo as coisas virem do não ser ao ser na presença, como a compreende Agamben (2013). Um gesto transformador de si e de sua realidade que é, nesse sentido, constituinte do ser (uma *ontologia*). Um movimento que, no entanto, não existe sem a mobilização de valores (é uma *axiomática*) e que, ao se movimentar (sobre o território e em relação a outros sujeitos), engendra uma *política* (um agir sobre a polis), estabelece uma ética (de sujeitos concretos diante de uma realidade concreta compartilhada com outros sujeitos concretos) e produz uma *economia* (de coisas venais e de afetos). Sem, é claro, esquecer do *agón* (os conflitos, os antagonismos, as adversidades).

O resultado, por enquanto, é duplo: de um lado, produz um afastamento ontológico, epistemológico e metodológico da museologia “tradicional” (da qual se diferencia por completo) e, mesmo, dos preceitos da Nova Museologia (ou da sociomuseologia, que os corrobora, sistematiza e atualiza),²² dos quais é herdeira (embora os subverta com os deslocamentos anteriormente apontados); de outro, o estabelecimento, a ampliação e/ou o reforço dos sentimentos de coesão e pertencimento (à comunidade conformada pelo comum da luta), da dignidade resgatada e do amor instaurado. Isso porque:

A definição materialista do amor é uma definição de comunidades, uma construção de relações afetivas que se estende através da generosidade e que produz agenciamentos sociais. O amor não pode ser algo que se fecha no casal ou na família; deve abrir-se para comunidades mais vastas. Deve construir, caso a caso, comunidades de saber e de desejo; deve tornar-se construtor do outro. O amor é hoje fundamentalmente a destruição de todas as tentativas de fechar-se na defesa de algo que não pertence a si. Creio que o amor é a chave essencial para transformar o próprio em comum (Negri, 2001, p. 52).

Tal compreensão de museologia “social” – mobilizada “a partir da” interação

21. Atividade de transformação das circunstâncias, que criam ideias, desejos, teorias, que, por sua vez, criam novas circunstâncias, indefinidamente (ver *Teses sobre Feuerbach*, de Karl Marx).

22. Ver o texto “Definição evolutiva de sociomuseologia: proposta de reflexão”, de Mário Moutinho (2014).

entre sujeitos e suas causas, alinhada com a antropologia e o método etnográfico, tributária da pedagogia da autonomia e da libertação paulofreiriana, herdeira das metodologias participativas da segunda metade do século XX, prática militante e produtora de conhecimento por parte dos próprios agentes – é, sobretudo, como bem apontou a ativista Maria da Penha na epígrafe deste trabalho, um instrumento de resistência, mais do que simplesmente de preservação da memória. Não é uma prestação de serviço a alguém, mas aquilo de que alguém se vale para se servir (e servir à própria vida), simplesmente à vida – pois museologia que não serve para a vida não serve para nada.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- CAMPOS, Maurício. O longo ano que começou em junho. *Das Lutas*. Disponível em: <<http://daslutas.wordpress.com/2013/12/30/o-longo-ano-que-comecou-em-junho/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- CHAGAS, Mario. Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 19, n. 19, 2002.
- COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. Do Bolsa Família ao levante da multidão. *Revista Global*, ed. 17, 17 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.revistaglobalbrasil.com.br/?p=1534>>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- CORRÊA, Murilo Duarte Costa. Indóceis e inúteis: o que podem os corpos? *A Navalha de Dalí*, 15 jun. 2013. Disponível em: <<http://murilocorrea.blogspot.com.br/2013/06/indoceis-e-inuteis-o-que-podem-os-corpos.html>>. Acesso em: 22 nov. 2017.
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- JB ONLINE. Paes afirma que sonho do Rio é ser como Barcelona. 23 out. 2009. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2009/10/23/paes-afirma-que-sonho-do-rio-e-ser-como-barcelona/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

LETIERI, Rebeca. Porto Maravilha: o fracasso de um projeto bilionário que excluiu os menos favorecidos. *Jornal do Brasil*, 4 jun. 2017. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/rio/noticias/2017/06/04/porto-maravilha-o-fracasso-de-um-projeto-bilionario-que-excluiu-os-menos-favorecidos/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

MARX, Karl. *Teses sobre Feuerbach*. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000081.pdf>>. Acesso em 22 nov. 2017.

MENDES, Alexandre. O que podem as máscaras e as bandeiras? Leitura do livro *The mask and the flag* (2017) de Paolo Gerbaudo. *UniNômade Brasil*, 22 nov. 2017. Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/o-que-podem-as-mascaras-e-as-bandeiras/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

MOUTINHO, Mário. Definição evolutiva de sociomuseologia: proposta de reflexão. *Cadernos do CEOM - Museologia Social*, v. 27, n. 41, 2014. Disponível em: <<https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2617/1516>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

NEGRI, Antonio. *Exílio: seguido de valor e afeto*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PILLATI, Adriano et al. Levante da multidão. *UniNômade Brasil*, 28 jun. 2013. Disponível em: <<http://uninomade.net/tenda/levante-da-multidao/>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

PIRES, Vladimir S. *Museu-monstro: insumos para uma museologia da monstruosidade*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. Reflexões sobre a Nova Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, v. 18, n. 18, 2002. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

TALBOT, Adam; REIST, Stephanie. Prefeitura demoliu casa de 'Mulher Cidadã' no Dia Internacional da Mulher. *RioOnWatch: relatos das favelas cariocas*, 11 mar. 2016. Disponível em: <<http://riononwatch.org.br/?p=18671>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

VILLALOBOS, Chloe. Museu Histórico Nacional recebe acervo documentando resistência da Vila Autódromo. *RioOnWatch: relatos das favelas cariocas*, 24 maio 2017. Disponível em: <<http://riononwatch.org.br/?p=25789>>. Acesso em: 22 nov. 2017.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Se tudo é humano, então tudo é perigoso. Entrevista concedida a Jean-Christophe Royoux. Trad. Iraci D. Poleti. In: SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008a. (Encontros).

_____O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em novos termos. Entrevista concedida a Luisa Elvira Belaunde. In: SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008b. (Encontros).

II. Museologia, museu e outras falas

O que fala através de nós?¹

Peter Pál Pelbart

Kakânia

O autor austríaco Robert Musil situa seu romance traduzido em português como *O homem sem qualidades* num país chamado Kakânia. É uma metáfora do império austro-húngaro em vias de desmoronamento. Blanchot nota, com fidelidade ao título em alemão,² que não se trata de um homem sem qualidades, mas antes, sem particularidades:

“É o homem qualquer, e mais profundamente, o homem sem essência, o homem que não aceita cristalizar-se num caráter, nem fixar-se numa personalidade estável: homem certamente privado de si, pois não quer acolher como sendo sua particularidade o conjunto de particularidades que lhe vêm de fora, e que quase todos os homens identificam ingenuamente como suas puras almas secretas, ao invés de nelas enxergar uma herança estrangeira, acidental e acabrunhante”.

O homem sem particularidades pode até ter muitas qualidades, mas elas não o definem. Como explica um “amigo” do personagem: “Hoje há milhões assim. É essa a raça que nossa época produziu! Olhe só para ele [Ulrich]! O que pensaria que ele é? Parece um médico, um comerciante, pintor, ou diplomata? [...] Ou um matemático? Não tem cara de nada”. E o narrador arremata: “Ulrich não significava senão essa substância dissolvida que hoje todos os fenômenos têm... Uma pessoa assim não é uma pessoa” (Musil, 2006, p. 85). Hermano Vianna nota que não se pode deixar de ver aí uma antecipação do homem pós-moderno, nqual o *self* perde toda substância. E assim, o romance, tradicionalmente centrado no indivíduo, mostra, nesse caso precisamente, o colapso da forma-romance, a sua dissolução (Vianna, 1988). Se Ulrich é aquele que fracassou em ser um grande homem, no exército, na engenharia, na matemática, para, por fim,

1. Este texto é a retomada de uma conferência proferida por ocasião do lançamento de meu livro *O avesso do nilismo: cartografias do esgotamento* (n-1 edições, 2013).

2. *Der Mann ohne Eigenschaften*.

renunciar mesmo a querer “ser uma esperança”, Blanchot nota que o esforço em associar um ideal de exatidão ao vazio da alma se repete tristemente com outros personagens e, de eco em eco, perdendo seu significado, até mesmo sua realidade, em vez de se encadear em uma história, os personagens designam antes “o campo movente onde os fatos dão lugar à incerteza das relações possíveis” (Blanchot, 2005, p. 203). Na verdade, o herói se vê num mundo de possibilidades, não mais de acontecimentos – daí ele nem sequer conseguir mais *contar* alguma coisa. O que se passa com um tal herói, pode ele ser “real”, ou apenas uma “possibilidade”? O fato é que ele se descobre pouco a pouco como tal, como um ser sem particularidade, e assume tal ausência, como que disso fazendo a investigação sobre o homem do futuro. O homem sem particularidades não é apenas, como o define Blanchot.

Herói livre que recusa toda limitação e, recusando a essência, presente que é preciso também recusar a existência, substituída pela possibilidade. É antes o homem qualquer das grandes cidades, o homem intercambiável, que não é nada e não parece nada, o ‘se’ (*on*) cotidiano, o indivíduo que já não é um particular, porém se confunde com a verdade congelada da existência impessoal (2005, pp. 205-6).

E Musil descobre aí “o princípio de uma moral nova e o começo de um homem novo” (Blanchot, 2005, p. 206). Ora, chama a atenção, nessa sequência, o seguinte: Parecíamos diante de uma descrição do homem terminal, o anônimo das grandes cidades, mas Musil insinua uma minúscula inversão. Pelo menos, é essa a pista que Deleuze prolonga, ao encontrar uma complementariedade, para não dizer uma equivalência, entre um Bartleby e um Ulrich, entre aquele escriturário inosso que diz ao seu patrão *I prefer not to* e este *I am not particular*:

Todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos: o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo. Num mesmo messianismo, ele ora é vislumbrado no Proletário, ora no Americano. O romance de Musil também seguirá essa busca e inventará a nova lógica

da qual *O homem sem particularidades* é ao mesmo tempo o pensador e o produto (Deleuze, 1997, p. 86).

Que lógica é essa? Esse anti-herói como o que Deleuze encontra em *O homem do subsolo* ou em *Moby Dick* são seres inexplicáveis, que nenhuma psicologia alcança. Na trilha de Melville, ele os designa de *originais*. “Cada original é uma poderosa Figura solitária que extravasa qualquer forma explicável: lança dardos de expressão flamejantes, que indicam a teimosia de um pensamento sem imagem, de uma questão sem resposta, de uma lógica extrema e sem racionalidade” (Deleuze, 1997, pp. 95-6). Com isso, mesmo na sua opacidade enigmática, e sobretudo através dela, revelam o vazio do entorno, “a imperfeição das leis, a mediocridade das criaturas particulares, o mundo como mascarada” (Deleuze, 1997, p. 96).

Se tais personagens parecem doentios, no fundo, apenas revelam as doenças dos que os rodeiam. Trata-se de uma ideia que Deleuze herda de Nietzsche, de que o pensamento tem por tarefa detectar os sintomas, constituir-se como sintomatologia, que retoma a pergunta de personagens de Shakespeare: afinal, como *vai* o mundo? Um sintoma, para Deleuze, é uma recaída, um encontro, um acontecimento, uma violência. Cabe, portanto, apreender tais sintomas do mundo, tratar o mundo como sintoma. Mas tal desafio não pode se dar buscando exclusivamente os signos de doença, sem buscar, ao mesmo tempo, os signos de vida, de cura ou de saúde, diz Deleuze. E nada disso pode ser feito “de fora” do mundo, do alto, do lugar de juiz, desde uma extraterritorialidade a partir da qual o artista ou o filósofo “condenariam” o mundo ou seu andamento – como Artaud o formulou, o desafio consiste precisamente em acabar de vez com qualquer tribunal, com o próprio juízo, com o Juízo de Deus. Pois não estamos fora dos sintomas que detectamos, eles nos atravessam, também nos constituem, se agarram a nós, e o desafio é guerreá-los em nós mesmos, ainda que com eles façamos obra, escrevamos livros – às vezes, assim, os precipitamos e até mesmo os intensificamos, mas, ao mesmo tempo, operamos sobre eles uma espécie de contragolpe.

Nilismo

Tomemos o caso do niilismo. Nietzsche o definiu como o mais sinistro dos hóspedes. “Há apenas neve, a vida emudeceu; as últimas gralhas que se fazem

ouvir dizem ‘Para quê?’, ‘Em vão!’, ‘Nada’” (1987, p. 178). É o pensamento mais paralisante, diz o filósofo. Ele nasce com aqueles que perderam a crença nos valores supremos e que não conseguem se conformar com essa derrocada de sentido. É o momento da grande descrença. Mas se a descrença parece indicar um esgotamento vital, Nietzsche vê aí também uma oportunidade, e até mesmo uma exigência: a de estar à altura dessa descrença, sustentá-la e levá-la às últimas consequências. Mas é como se faltasse uma “espécie superior”, como diz Nietzsche às vezes, que fosse capaz de desistir de vez da crença na verdade, essa expressão requintada da impotência da vontade, para poder enfim empreender atos criadores. Apenas uma espécie fatigada precisa, para viver, de crença, de verdade, de instâncias de autoridade que a legitimem e sancionem, em vez de ser ela mesma legisladora, instauradora, criadora. Apenas um homem cansado, quando já não encontra apoio nessas crenças ou instâncias, torna-se niilista num sentido que Nietzsche denomina de passivo, ou seja, aquele que fica paralisado e que conclui que não faz sentido agir, sofrer, querer, sentir, em suma – que tudo é em vão. É esse o *páthos* niilista que Nietzsche diagnostica, que ele trata de dissecar e combater, mas também, ao acompanhar sua inconsequência, perceber nele o ponto em que ele poderia se revirar em seu avesso. Pois a posição particularíssima de Nietzsche consiste em sustentar que o reconhecimento de um mundo desprovido de sentido nada tem de condenável, e só leva a uma paralisia do querer uma vontade depauperada, já que uma vida superabundante, ao contrário, suporta e até demanda esse esvaziamento para dar vazão à sua força de interpretação, aquela que não busca o sentido nas coisas, pois o impõe a elas. Mas nada disso está dado, é uma longa travessia, repleta de desmoronamentos e cataclismos.

Ninguém melhor do que Nietzsche para falar de descrença, ele que a viveu e formulou, e fez com seu próprio corpo e vida uma experimentação, uma vivisseção desses processos mais gerais que ele apreendia ao seu redor e aos quais ele mesmo se oferecia, quase ao modo de um laboratório vivo. Daí sua posição tão singular quando trata do niilismo. Ele parece condenar o niilismo, mas também se considera ele mesmo um niilista, talvez o último niilista, ou aquele que melhor o viveu, que mais fundo foi no niilismo, quite para largá-lo e o ter superado, a ponto de poder pensar essa travessia, que não é pessoal, obviamente, mas se estende para o conjunto da cultura. Assim, quando Deleuze aponta essa tarefa de detectar sintomas, de construir uma sintomatologia, é

talvez, em um sentido similar, levar a um termo aquilo que vem vindo, precipitá-lo, mas também, no meio do caminho, voltar contra o inimigo o movimento que vem dele, numa espécie de contraefetuação. Caberia, pois, “atualizar” essa noção de niilismo, relacionando-o com a noção de biopolítica, em que vejo um problema similar, de um poder que investe o corpo, os genes, a inteligência, a afetividade, a criatividade, a própria “alma”, e os expropria, mas no movimento mesmo de expropriação revela algo que ali estava desde o início, uma vitalidade da qual dependem os poderes, mas dos quais ela mesma não depende. Enfim, trata-se de entrelaçar dois fios maiores que têm me ocupado. Pois toda a questão é como fazê-lo *a partir* do nosso presente, de suas múltiplas energias e sua molecularidade enxameante, bem como de um contexto material e imaterial específico, maquínico e semiótico, que demanda ferramentas de abordagem inauditas. Em todo caso, não consigo esconder uma suspeita em relação às leituras excessivamente totalizadoras, mesmo as baseadas em Nietzsche, seja no arco histórico que remonta à Antiguidade, seja no alcance extensivo que abrange todo o espaço planetário, resultando às vezes em uma tonalidade de aversão *a priori* pela complexidade contemporânea – o que já é, diga-se de passagem, parte do sintoma a ser pensado. Como o diz Deleuze numa referência à análise de Kostas Axelos, que tentou conjugar Heidegger, Marx e Heráclito para pensar a era “planetária”: justamente quando tudo parece nivelado, quando a terra se tornou lisa, e todas as potências se deixam determinar pelo código da técnica, enfim, é nesse estado aparentemente unidimensional que o niilismo tem o mais bizarro dos efeitos, o “de restituir as forças elementares a elas mesmas no jogo bruto de todas as suas dimensões, de *liberar esse nihil impensado em uma contrapotência que é a do jogo multidimensional*. Do mais infeliz dos homens, não se dirá que ele é alienado ou trabalha para as potências, mas que ele é sacudido pelas forças” (Deleuze, 2006, p. 208).³ Essa frasesinha é para mim uma bússola – ela mostra a que ponto a irreverência diante do tom grave, solene e lapidar permite relançar o jogo mesmo nos momentos mais sombrios, evitando as capturas niilísticas. Essa capacidade de virar do avesso, de encontrar as contrapotências, os contragolpes e também as novas desordens que a suposta ordem totalizada encobria é decisiva. Ao referir-se à música de um contemporâneo, Deleuze nota a que ponto ela se torna particularmente apta a dizer “certa desordem, certo desequilíbrio, certa indiferença mesmo” e, além disso, uma “alegria estranha que seria quase felicidade” (Deleuze, 2006, p. 205).

3. A tradução desse texto para o português é de Hélio Rebello Cardoso Júnior. Cf. capítulo “O arqueiro zen”.

Não é outra a direção que adota um belo livro publicado recentemente por Didi-Huberman, inquieto com a predominância de um tom apocalíptico que impede precisamente de dar a ver aquilo que sobrevive nesse mesmo contexto, num estranho paradoxo, no qual o discurso de denúncia, por mais lúcido e “luminoso” que seja, ajuda a ofuscar justamente as existências que sobrevivem ou se reinventam, com sua discreta luminosidade. O autor sustenta, com razão, que:

Uma coisa é designar a máquina totalitária, outra é atribuir-lhe tão rapidamente uma vitória definitiva e sem partilha. Será que o mundo está a tal ponto totalmente escravizado quanto o sonharam – o projetam, o programam e querem nos impor – nossos atuais ‘conselheiros perversos’? Postulá-lo é justamente dar crédito àquilo que sua máquina quer nos fazer crer. É não ver senão a noite ou a ofuscante luz dos projetores. É agir como vencidos: é estar convencidos de que a máquina realizou seu trabalho sem resto nem resistência. É não ver senão o *todo*. É, portanto, não ver o espaço – seja intersticial, intermitente, nômade, improvavelmente situado – das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos *apesar de tudo* (Didi-Huberman, 2011, p.).

E ele acrescenta, inspirado em Pasolini:

Para saber dos vagalumes, é preciso vê-los no presente de sua sobrevivência: é preciso vê-los dançar vivos no coração da noite, ainda que essa noite fosse varrida por alguns projetores ferozes. [...] Assim como há uma literatura menor – como bem mostraram Gilles Deleuze e Félix Guattari a propósito de Kafka –, haveria uma *luz menor* com as mesmas características filosóficas (Didi-Huberman, 2011, p.).

Tudo indica que há mesmo um problema de “luz” no pensamento. Como não ofuscar a *luz menor* com o “holofote” da razão? Bergson dizia que a luz está no mundo, não no espírito que contempla. É possível que um regime de luminosidade obscena e pornográfica, tal como se desenha atualmente, tenha efeitos inéditos

de ofuscamento das “bioluminescências” – niilismo branco! Daí nossa menção mais detida a experimentos micropolíticos que dão disso um contratestemunho contundente.

Deligny

Um dos mais expressivos, para mim, é ainda um autor falecido há anos na França, que teve uma existência poética e radical ao lado de seus autistas, e seu nome é Deligny. Ele extraiu dessa convivência uma reflexão aguda sobre um modo de existência anônimo, assubjetivo, não assujeitado e refratário a toda domesticação simbólica. Buscava uma língua sem sujeito, ou uma existência sem linguagem, apoiada no corpo, no gesto, no rastro. Levou ao extremo uma meditação sobre o que é um mundo prévio à linguagem ou ao sujeito, não no sentido de uma anterioridade cronológica, mas de uma existência regida por outra coisa que não aquilo que a linguagem supõe, carrega e implica: a vontade e o objetivo, o rendimento e o sentido. Deligny contrapõe *agir* e *fazer*. Fazer é fruto da vontade dirigida a uma finalidade, por exemplo, fazer obra, fazer sentido, fazer comunicação, ao passo que agir, no sentido muito particular que lhe atribui o autor, é o gesto desinteressado, o movimento não representacional, sem intencionalidade... Nesse mundo, a linguagem “ainda não está”, ela que nos permite falar no lugar dos outros, pensar por eles, fazer com que sejam ou desapareçam, decidir o seu destino. Daí a necessidade de falar contra as palavras, suspender o privilégio do projeto pensado, colocar-se na posição de não querer, a fim de dar lugar ao intervalo, ao tácito, à irrupção, ao extravaragar, à “dessubjetivação”. Nenhuma passividade nem omissão; ao contrário, é preciso “limpar o terreno” constantemente, livrá-lo do que recorta o mundo em sujeito/objeto, vivo/inanimado, humano/animal, consciente/inconsciente. Só assim é possível traçar as linhas de errância e também estabelecer lugares. Contra a insistência de alguns em ler o humano sob o signo das estruturas de parentesco, Deligny tem a pachorra de querer lê-lo à luz da “estrutura da rede”, por assim dizer. Os trajetos dos autistas que ele traça nas inúmeras cartografias que chegaram a nós, algumas inclusive na Bienal passada, e que inspiraram Deleuze e Guattari na ideia de rizoma e até de cartografia, constituem redes. “A rede está desprovida de todo *para* (finalidade), e todo *excesso de para* reduz a rede a farrapos no exato momento em que a sobrecarga do projeto é nela depositada” (Deligny, 2015, p.). Da situação de guerra que Deligny viveu ao asilo em que ele

trabalhou, a lógica é a mesma: a rede tornou-se o modo de ser, de sobreviver, de “superviver”, modo de ser não propriamente dissidente, antes refratário, como diz ele, e refratário não só à guerra, mas ao próprio homem capaz dela... Como se justamente aí se devesse buscar o que ele chama de humano, de ser humano, que nós chamaríamos de humano-inumano, pois, justamente, contraria tudo aquilo que nós entendemos por humano, consciência, vontade, desejo, inconsciência etc. É nesse espírito e contexto que Deligny constituiu a rede com os autistas, e a pergunta que retorna por vezes na pena do autor, que está longe de ser um filósofo, é: o que significa o humano? E a resposta que lhe vem, ainda menos filosófica, é: nada. Humano é o nome de uma espécie, sendo a espécie justamente aquilo que desapareceu para que o homem, tal como ele se toma, pudesse aparecer. Somos descendentes das aranhas, mais do que dos macacos. A rede é como que uma necessidade vital. Quatro ou cinco adolescentes inertes, solitários, bestificados, internados num reformatório, de repente se revigoram – efeito de rede... Mesmo que o “projeto” comum fosse matar uma velha na casa de quem eles trabalharam alguns anos antes. Mas será que o que os revigora é mesmo a ideia de assassinar a velha? Ou, antes, o modo de ser que, no meio do tédio asilar, faz acontecimento? Seria preciso reler *Os demônios*, de Dostoievski, à luz dessa estranha teoria da rede... Em vez do ser de razão, o humano é o ser de rede (*non pas être de raison, être de réseau*). Donde a frase escandalosa: “Respeitar o ser autista não é respeitar o ser que ele seria na condição de outro; é fazer o necessário para que a rede se trame” (Deligny, 2015, p. 95). Portanto, nada pior do que o isolar da rede para focá-lo como uma “pessoa”, um “sujeito”, a quem faltaria, por exemplo, a linguagem. A rede, por sua vez, é mais do que um acidente social, é escapatória, intervalo, deserção, dissidência, guerrilha, comum. Nem socialização, nem inclusão, nem cura, mas distância daquilo que sufoca, lugar e evasão. Sempre “o espaço se torna concentracionário, a formação de uma rede cria uma espécie de fora que permite ao humano sobreviver” (Deligny, 2015, p. 14). Mas, justamente para que esse humano sobreviva, deve desprender-se da imagem unitária que o impregna, centrada em torno do sujeito. Eis uma antropologia reversa, que talvez fosse capaz de ler nossa saturação de sentido e de intenções, de subjetividade e de palavras, de ideais antropocêntricos.

Daí todo o trabalho de urdir com os autistas o que Deligny chama de uma tentativa – não é um projeto, não é uma instituição, não é um programa, não é uma doutrina, não é uma utopia, mas uma tentativa, diz ele – frágil e persistente

como um cogumelo no reino vegetal... Uma tentativa que esquiva as ideologias, os imperativos morais, as normas. Uma tentativa só sobrevive se não se fixar um objetivo, mesmo quando inevitavelmente é chamada a realizá-lo. Pois é preciso proteger os fios invisíveis que constituem a alma para os autistas, entre sons, coisas, fontes de água, e, para isso, é preciso inventar táticas de esquiva, esquivar-se de tudo o que solicita, tudo o que inclui, que obriga, que amarra, esquivar tudo aquilo que implica, naquele caso, claro, uma interação intersubjetiva que implica um *semblabiliser*, “semelhancear”, essa identificação incessante pela qual nos constituímos, essa macaquice, ainda mais quando ela é “amorosa” em excesso, isto é, aprisionante como só o amor o consegue ser.

Uma tentativa é comparável à jangada. Pedacos de madeira ligados entre si de maneira bastante solta, para que, quando venham as ondas do mar, a água atravesse os vãos entre os troncos e a jangada consiga continuar flutuando. É apenas assim, com essa estrutura rudimentar, que quem está sobre a jangada pode flutuar e sustentar-se. Portanto, “quando as questões se abatem, nós não apertamos as fileiras, não juntamos os troncos – para constituir uma plataforma concertada; ao contrário, não mantemos senão aquilo que do projeto nos liga”. Daí a importância primordial dos liames e do modo de ligação, e da distância mesma que os troncos podem tomar entre eles. “É preciso que o liame seja suficientemente solto e que ele não se solte” (Deligny, 2007, p. 1.128). Eu diria, abusando da fórmula, que é preciso que o liame seja suficientemente solto para que ele não se solte. A jangada, ainda diz Deligny, não é uma barricada, mas, “com o que sobrou das barricadas, se poderiam construir jangadas”.

Tudo isso parece frágil demais, minúsculo demais, ou metafórico demais e, no entanto, a meu ver, nada mais instrutivo hoje. Talvez ele tivesse entendido algo que nós temos dificuldade de formular, tomados do que Sloterdijk, mas já Jünger, tinha chamado de mobilização total. Recentemente Maurizio Lazzarato se referiu à necessidade de pensar, em termos políticos, na conjunção entre mobilização e desmobilização. A mobilização e a suspensão, a aceleração e a parada, a proliferação e a indeterminação. “O que querem os manifestantes?”, perguntam. E ninguém tem resposta, além daquelas mais triviais, saúde, educação, menos corrupção. Como se a linha do interesse, mais consciente, mais negociável, até mais quantificável, e a do desejo, mais involuntária, mais proliferante, mais indeterminada, não necessariamente coincidissem, abrindo um hiato, um espaço

de jogo, e o modo como se distanciam ou se interceptam suscita um estupor generalizado. Deligny, que a vida toda foi um comunista de carteirinha, dizia uma frase provocativa ao máximo, quando perguntado sobre a finalidade de seu empreendimento: “é para nada”. Ao arrepio de todos os que na época tinham intenções humanas, demasiado humanas em relação aos autistas, ele era um dos poucos que não os queria inserir, mas, a partir de certa lateralidade, colocar em xeque o nosso próprio modo de comunicar, agarrar, socializar, falar no lugar de, submeter, interpretar. Como se essa posição de base, o Para Nada, fosse imprescindível para que algo pudesse advir. Para Nada, ou seja, para preservar o Resto do Tudo, sabendo que o Tudo é desde sempre já uma truculência, e a totalização, violência. Vejo aqui acordes políticos da maior importância, um pouco como François Zourabichvili encontrou no texto *O esgotado*, de Deleuze. Eu me explico.

Esgotamento

Num dos últimos textos que escreveu sobre Beckett, Deleuze reconhece nesse autor uma meditação sobre o esgotamento. Ele sublinha a diferença entre o cansaço e o esgotamento, a partir da ideia de possível. O cansaço faz parte da dialética do trabalho e da produção: descansa-se para se retomar a atividade. Ele advém quando realizamos os possíveis que nos habitavam, realizando certos projetos, seguindo preferências claras. Ora, inteiramente outro é o esgotamento. O esgotado esgotou-se a si enquanto reservatório de possíveis e esgotou os possíveis da linguagem, bem como as potencialidades do espaço e a própria possibilidade da ação. Zourabichvili lembra que esse texto foi escrito pouco depois da queda do Muro de Berlim (Zourabichvili, 2000). Em certo sentido, com o fim do muro, desmoronou um modo de pensar o possível no domínio político. Foi varrido o possível *dado de antemão*, idealmente – as utopias, as ideologias, projetos de outro mundo. No entanto, não há em Deleuze sequer uma ponta de piedade ou lamentação ao descrever o personagem do esgotado. Como se o esgotamento do possível (dado de antemão) fosse a condição para alcançar outra modalidade de possível (o ainda não dado) – em outros termos, não a realização eventual de um possível previamente dado, mas a criação *necessária* de um possível sob um fundo de impossibilidade. O possível deixa de ficar confinado ao domínio da imaginação, ou do sonho, ou da idealidade. O possível se alarga em direção a um campo – o campo de possíveis. Como *abrir* um campo de

possíveis? Não serão os momentos de insurreição ou de revolução precisamente aqueles que deixam entrever a fulguração de um campo de possíveis? Inverte-se assim a relação entre o acontecimento e o possível. Não é mais o possível que dá lugar ao acontecimento, mas o acontecimento que cria um possível – assim como a crise, por vezes, não é o *resultado* de um processo, mas o acontecimento *a partir do qual* um processo pode desencadear-se. “O acontecimento cria uma nova existência, produz uma nova subjetividade (novas relações com o corpo, o tempo, a sexualidade, o meio, a cultura, o trabalho...)” (Deleuze e Guattari, 1968, p.). Tais momentos, sejam individuais ou coletivos (como Maio de 68, ou algo nos eventos recentes), correspondem a uma mutação subjetiva e coletiva em que aquilo que antes era cotidiano se torna intolerável e o inimaginável se torna pensável, desejável, visível. É quando surge a figura do vidente, à qual Deleuze retorna, sobretudo em seus livros sobre cinema. O vidente enxerga em uma situação determinada algo que a excede, que o transborda e que nada tem a ver com uma fantasia. A vidência tem por objeto a própria realidade em uma dimensão que extrapola seu contorno empírico, para nela apreender suas virtualidades, inteiramente reais, porém ainda não desdobradas. O que o vidente vê, como no caso do insone de Beckett, o esgotado, é a imagem pura, seu fulgor e apagamento, sua ascensão e queda, a consumação. Ele enxerga a intensidade. Não é o futuro, nem o sonho, nem o ideal, nem o projeto perfeito, porém as forças em vias de redesenharem o real.

Volto ao mês de junho. A multidão “viu” alguma coisa que estava sob os olhos de todos, desde há muito, e que subitamente apareceu como intolerável: o monopólio da representação pelos partidos, o monopólio da força pela polícia, o monopólio da informação pela mídia, o monopólio dos investimentos em espetáculos gigantescos, em suma, o sequestro do comum. Mas, em meio a isso, vislumbrou que o transporte deveria ser um bem comum, assim como o verde da praça Taksim, assim como a água, a terra, a internet, as informações, os códigos, os saberes, a cidade. Nesse contexto, toda apropriação é um atentado às condições da produção contemporânea, que requer cada vez mais o livre compartilhamento do comum. Tornar cada vez mais comum o que é comum – outrora alguns chamaram isso de comunismo. A expressão soa hoje como um atentado ao pudor, mas atentado é a expropriação do comum pelos mecanismos de poder que atacam e depauperam capilarmente aquilo que é a fonte e a matéria mesma do contemporâneo – a vida (em) comum.

Talvez a ocupação das ruas não visasse exclusivamente à elevação do *nível de vida*, foco principal dos últimos mandatos presidenciais, mas *formas de vida* que se impõem brutalmente nas últimas décadas, no nosso contexto, bem como no planeta como um todo: produtivismo desenfreado, precarização generalizada, endividamento generalizado, mobilização da existência em vista de finalidades cujo sentido escapa a todos, um poder farmacopornográfico, como o diz Preciado (nosso exemplo é insistência na cura gay, a Ritalina administrada em massa às crianças inquietas, e a lista é gigantesca), a capitalização de todas as esferas da existência, em suma, um niilismo biopolítico que não pode ter como revide senão justamente *a vida multitudinária posta em cena*. Algo da ordem do desejo, que nem sempre sabe o que quer nem para onde vai, mas às vezes sabe bem o que não tolera mais.

Afinal, uma vida não poderia ser definida justamente por esse critério, pelo que se deseja e pelo que se recusa, pelo que atrai e pelo que repugna? Por exemplo, o que no capitalismo se deseja, o que nele se abomina? E nos povos indígenas? E entre nós, será o mesmo entre idosos, poetas, transexuais? Por vezes temos a impressão de que todos almejam o mesmo, dinheiro, conforto, segurança, ascensão social, prestígio, prazer, felicidade. Ou será essa apenas uma miragem enganosa, disseminada pela cultura midiática e publicitária, por um suposto consenso capitalista que camufla formas de vida em luta, não apenas classes em luta? Ou seja, conflitos entre modos de existência que colidem, formas de vida distintas em embate flagrante, subjetividades em guerra, não só contra a dominação, mas contra modos de ser. É fácil constatar que modelos de vida majoritários – por exemplo, a da classe média, tomada como padrão, propagada como um imperativo político, econômico e cultural, de consumo desenfreado, e que se impôs ao planeta inteiro – dizimam cotidianamente modos de vida “menores”, minoritários, não apenas mais frágeis, precários, vulneráveis, mas também mais hesitantes, dissidentes, sejam tradicionais ou, ao contrário, ainda nascentes, tateantes, ou mesmo experimentais, e que por isso mesmo demandam outra hospitalidade.

Em todo caso, algo se esgotou, não apenas nos modelos da representação política, mas nas formas de vida que os sustentaram ou das quais derivam. O esgotamento pode ser uma categoria política, biopolítica, micropolítica, nanopolítica até. Sei que há aqui todo um jogo conceitual que deveria ser

retomado com mais vagar – e creio que no meu livro, embora não de maneira explícita, percorro tais figuras, desde o homem sem particularidades, que é um homem de possibilidades inertes, até aquele para quem justamente nada mais é possível e que, diante da impossibilidade, se vê forçado a limar o muro e abrir uma brecha ou rachar a cabeça – é ali onde a necessidade, num espaço rarefeito, se torna liberdade. Zourabichvili insistia: sempre que giramos em torno da mera possibilidade, estamos no domínio da pseudoexperiência. É preciso chegar a “respirar sem oxigênio”, em proveito de uma “energia mais elementar e de um ar rarefeito” – eis a perversão de Deleuze.

Já podemos retomar a questão desde um ponto de vista ampliado. O esgotamento não é um mero cansaço, nem uma renúncia do corpo e da mente, porém mais radicalmente, é fruto de uma descrença, é operação de desgarramento, consiste num descolamento – em relação às alternativas que nos rodeiam, às possibilidades que nos são apresentadas, aos possíveis que ainda subsistem, aos clichês que mediam e amortecem nossa relação com o mundo e o tornam tolerável, porém irreal e, por isso mesmo, intolerável e já não digno de crédito. O esgotamento desata aquilo que nos “liga” ao mundo, que nos “prende” a ele e aos outros, que nos “agarra” às suas palavras e imagens, que nos “conforta” no interior da ilusão de inteireza (do eu, do nós, do sentido, da liberdade, do futuro) na qual já desacreditamos há tempos, mesmo quando continuamos a eles apegados. Há nessa atitude de descolamento certa crueldade, sem dúvida, da qual os textos de Beckett não estão de modo algum desprovidos, mas essa crueldade carrega uma piedade outra.⁴ Apenas por meio de uma tal desaderência, despregamento, esvaziamento, bem como da impossibilidade que assim se instaura, e que Deleuze chamaria de rarefação (assim como ele reivindicava vacúolos de silêncio para que se pudesse, afinal, ter algo a dizer), advém a necessidade de outra coisa que, ainda pomposamente demais, chamamos de “criação de possível”. Não deveríamos abandonar essa fórmula aos publicitários, mas tampouco sobrecarregá-la de uma incumbência demasiadamente imperativa ou voluntariosa, repleta de “vontade”. Talvez caiba preservar, de Beckett, a dimensão trêmula que, em meio à mais calculada precisão, nos seus poemas visuais, aponta para o “estado indefinido” a que são alçados os seres e cujo correlato, mesmo nos contextos mais concretos, é a indefinição dos devires, ali onde eles atingem seu efeito de desterritorialização.

4. É como o deus guerreiro Indra: “Testemunha de uma outra justiça, às vezes de uma crueldade incompreensível, mas, por vezes, também de uma piedade desconhecida (visto que desata os liames...)” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 13).

Ao reconhecer a modéstia do empreendimento filosófico de Deleuze diante da pergunta militante, “mas, afinal, o que você propõe?”, Lapoujade responde que essa pergunta volta porque ainda não se fez o luto “da filosofia como aparelho de Estado” (Lapoujade, 2010, p. 167). É uma observação notável. Nesse sentido, particularmente importante para mim é a exploração de certos processos paradoxais que atravessam nosso contexto, através de pares tais como subjetivação/dessubjetivação, individuação/desindividuação, cuidado de si/desapego de si, desmedida da dor/desmedida do poder, obra/desobramento, vida nua/uma vida, crise/criação – eles me permitiriam mapear de maneira mais sutil essa fita de Moebius em que passamos da impossibilidade ao possível, do niilismo ao seu avesso, do biopoder à biopolítica menor, do esgotamento às imagens incandescentes.

Tudo é possível?

O psiquiatra catalão Tosquelles, mestre de toda uma geração da psiquiatria institucional francesa, escreveu um livro estranho, chamado *O vivido do fim do mundo na loucura*. Ali ele se refere às situações de colapso em que o paciente por vezes sente que já Nada é possível e, subitamente, é tomado pela euforia de que doravante Tudo é possível. Nada é possível, Tudo é possível, Nada é possível, Tudo é possível. Não é estranho que vivamos algo similar? Quando parece que Tudo é possível, revela-se a verdade de fundo: Nada é possível. Quando a desmedida do poder e a desmedida da dor, como o diz Negri no seu belo comentário sobre Jó, fazem com que o Tudo é possível seja uma expressão medonha, porque sempre pode ser pior, quando em Ulrich, em que Tudo é possível equivale ao Nada é possível, sentimos que os termos desse jogo merecem uma disposição outra, ou até mesmo um outro tabuleiro. É um momento em que a saturação vira pobreza e que essa pobreza impõe uma necessidade outra – desmobilização, rarefação, vacúolos de silêncio, para que se tenha por fim algo a dizer. O pavilhão romeno da Bienal de Veneza deste ano, ao contrário da maioria dos demais, abarrotados de todo tipo de obras, várias delas apoiadas em tecnologias sofisticadíssimas, estava totalmente vazio. Quatro *performers* mal vestidos impediam a entrada de quem não tivesse passaporte romeno. Depois liberavam o ingresso, e o visitante descobria que ali não havia nada. Em algum momento, os *performers* retomavam fragmentos do patrimônio imaterial das Bienais passadas, de um Beuys, por exemplo. O vazio imenso, a tosca rudeza dos corpos romenos, imagens parcas.

Deixo aos críticos a contextualização estética dessa situação, mas é como se fosse preciso recomeçar pelo mais despojado, desprovido, e de imagens fugidias. Eu diria que em vários âmbitos há um circuito que vai do extenuamento dos possíveis ao impossível, e dele à invenção do possível, sem qualquer linearidade, circularidade ou determinismo, mesmo que, no fundo, se assista ao jogo complexo e reversível entre o “Nada é possível” e o “Tudo é possível”.

Nesse contexto, a expressão “cartografias do esgotamento” deve ser entendida também no genitivo: o esgotamento ele mesmo é o cartógrafo, por assim dizer, indicando pontos de estrangulamento pelos quais se liberam outras energias, visões, noções. Não se trata de saber “quem fala” (daí a frase saborosa da militante que responde ao jornalista, “Anota aí: eu sou ninguém”), nem se trata de indicar “de qual lugar se fala”, talvez nem mesmo “do que” se fala, mas, como o sugeriu Guattari, “o que fala através de nós”.

Referências

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. “Falha e fogos locais”. In: _____. *A ilha deserta*. Org. D. Lapoujade. Trad. coord. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Iluminuras, 2006. *non pas être de raison, être de réseau*

_____; Guattari, F. “Mai 68 n’a pas eu lieu”. In: _____. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens (1975-1995)*. Org. D. Lapoujade. Paris: Minuit, 1968.

_____. *Tratado de nomadologia: a máquina de guerra*. Trad. Peter Pál Pelbart. In: _____. *Mil platôs*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 13.

DELIGNY, Fernand. *L’Arachnéen et autres textes*. Paris: L’Arachnéen, 2008, p. 20 [O aracniano e outros textos. Trad. Lara Christina de Malimpensa. São Paulo: n-1 edições, 2015.]

----- . *Oeuvres*. Ed. Sandra Alvarez Toledo. Paris: L'Arachnéen, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. *Survivance des lucioles*. Paris: Minuit, 2009, p. 36. [Sobrevivência dos vaga-lumes. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbax. Belo Horizonte, UFMG, 2011.]

LAPOUJADE, D. Deleuze: política e informação. *Cadernos de Subjetividade*, Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade – PUC-SP, São Paulo, 2010.

MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. Trad. Lya Luft e Carlos Abbenseth. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NIETZSCHE, F. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1987.

VIANNA, H. “Robert Musil, as qualidades do homem moderno”. *Comunicação*, n. 12, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/Museu Nacional/UFRJ, 1988.

ZOURABICHVILI, F. “Deleuze e o possível (sobre o involuntarismo na política)”. In: ALLIEZ, E. (org.). *Gilles Deleuze: uma vida filosófica*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

Museologia e o fenômeno urbano: reflexividade e recombinação para pensar o novo ciclo social

Pedro Cláudio Cunha Bocayuva

Apresentação

No ciclo de debates “Território, Museus e Sociedade” optei por pensar a relação entre a museologia e a cidade a partir do subtítulo do evento, que se referia ao conjunto de “práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade”, por isso, me orientei, na elaboração deste artigo, pelo eixo das *espacialidades*, com ênfase no tema do retorno do território. As práticas espaciais serão tomadas neste artigo enquanto formas de ação individual e coletiva capazes de situar a relação entre os sujeitos e os objetos, por sua importância na constituição dos lugares, dos territórios usados. Ligar urbanismo e museologia, relacionar semiótica e semiologia com as dimensões e conflitos da grande cidade é uma condição interessante para narrar e expor os movimentos dos corpos e das imagens, identificando e construindo o entendimento sobre os processos em curso, cuja intensidade e ritmo expressam a explosão dos conflitos contemporâneos. A ampliação da democracia pela construção do direito à cidade é sempre o resultado da capacidade de agenciar enunciados que permitam organizar as dimensões subjetivas do agir humano, da construção da liberdade e da igualdade pela sua inscrição no espaço.

A museologia crítica permite atuar reflexivamente para elaborar um quadro sempre em movimento do conjunto das experiências e conflitos coletivos que se manifestam como crise de representação e mal-estar na pós-modernidade, pela possibilidade que nos oferece de construir contranarrativas em relação aos agenciamentos dominantes. Os agenciamentos alternativos se apoiam no plano das esferas e tecnologias que permitem aos sujeitos sociais produzirem, desde lugares distintos, a modelização e o agenciamento de enunciados, fortalecendo

margens de autonomia da cidadania, permitindo apresentar contranarrativas para apoiar práticas espaciais de criação de territórios existenciais, com base na potência das subjetividades coletivas, interferindo para gerar outras leituras, que rompem com a cortina de fumaça em relação ao investimento simbólico que se projeta via uma certa semiologia do urbano, como ocorre nos momentos de megaspetáculos e nas políticas de *city marketing*.

As políticas urbanas contemporâneas mobilizam saberes e técnicas museológicas que se conectam aos aparelhos e dispositivos definidores de objetos e papéis que afetam os projetos de reestruturação neoliberal nas megacidades. Os territórios vividos e as implicações existenciais do urbano, os chamados territórios existenciais, só se estruturam na relação com as lutas pela produção social do espaço. Lutas essas que são mediadas pelas batalhas de sentido via linguagens que definem a legitimidade de modos de agir com suas trajetórias e códigos, que orientam e estruturam papéis para práticas sociais cuja dimensão espacial é decisiva.

Agenciamentos e economia dos bens simbólicos

Os espaços museais operam com destaque na função de formação das redes de sentido e na constituição de espaços de transmissão que investem potência simbólica para certos discursos, objetos e práticas que hierarquizam bens estéticos, culturais e científicos, conferindo-lhes *status* de patrimônio. A vida social é afetada por muitas operações de agenciamento urbano direcionadas aos mais variados públicos, em que poucas são as tecnologias de poder cultural reconhecidas pela mídia e pela Universidade como sendo capazes de incidir de maneira tão decisiva no gosto e valor atribuído a objetos e saberes, como aquelas operadas pelas atividades orientadas pelo conhecimento museológico, cuja produção incide de forma direta sobre os aparelhos de formação intelectual e organização da cultura, que vêm investindo na economia dos bens com poder simbólico, conferindo *status* a objetos e padrões de verdade.

A economia das trocas simbólicas se relaciona com o campo cultural com forte interferência nos modos e técnicas, que vão certificando e traduzindo, conferindo *status* a certos bens, lugares, personalidades e narrativas, interferindo

na formação da opinião e da mentalidade de uma certa faixa da população segmentos de classe e grupos sociais que frequentam e consomem com forte mediação dos vetores da hierarquização dos sistemas de objetos e ação que são descritos e organizados pela sua potência estética e cultural. O campo de produção museológica e os dispositivos museais constituem lugares e redes que influenciam os discursos e ações midiáticas dos *experts*, pela sua força orientada para hierarquizar e classificar os lugares de objetos e saberes, por meio do poder de atribuir *status* aos distintos signos e significados.

O campo museológico opera na rede das trocas simbólicas via poder de atribuição de valor aos bens que constituem o patrimônio cultural, artístico e científico. A publicidade e a propaganda, a moda e as redes de consumo operam sobre relações e sistemas que implicam a produção do desejo, a formação dos corpos e mentes, assim como a produção artística, cultural e midiática de uma forma geral. As linhas de força dos processos criativos estão ligadas a uma base de saberes e sistemas peritos de validação que vão da consulta aos *experts* ao uso dos laboratórios, do saber acadêmico ao saber forense. A presença do sistema de museus e do saber museológico se inscreve nesse campo de constituição dos aparelhos de hegemonia e poder dos discursos, mas seu poder como tecnologias de agenciamento de enunciação tem relação direta com o fenômeno urbano e a cotidianidade. A força de individuação e singularização da autoria nos sistemas de propriedade serve de força de legitimação, funcionando em analogia aos sistemas de certificação de conhecimentos, combinando os papéis de códigos e autoridade do discurso dos cientistas e acadêmicos. Esse movimento opera na validação de códigos proprietários e na constituição de capital simbólico, que operam e justificam um certo discurso possessivo e o padrão de consumo relacionados com a força de apropriação da riqueza imaterial e intangível que busca resolver o problema da força coercitiva e dos contratos pela chamada “propriedade intelectual”. A museologia se relaciona fortemente com o conflito sobre a propriedade intelectual no que se refere ao seu modo de abordar o lugar da autoria na cultura, que é obra coletiva.

Os processos de agenciamento para a revalorização do poder de disputa dos modos de reprodução social e das tecnologias de poder se dão via moldagem das subjetividades. O museu é uma máquina de produção de capital simbólico e a museologia, uma arte e técnica capaz de lidar com essas moldagens, narrativas e

mecanismos que possuem função central na economia simbólica que se hipertrofia e intensifica na relação com o *design* urbano e seu impacto no imaginário coletivo. Dessa forma, práticas museais conectam os elos que imprimem valor e sentido aos distintos patrimônios tangíveis e intangíveis, que precisam ou usam o selo da arte, da ciência e da cultura como motor de valorização nas trocas simbólicas, implicando contatos decisivos para compreendermos os processos urbanos mediados pelas produções e projetos em que se destacam o saber e a prática sustentada pela arquitetura.

O lugar das práticas do campo museológico opera nos circuitos da luta pela direção ou hegemonia dos processos de modelização das percepções elaboradas que ordenam as distinções e a dignidade conferida a saberes e objetos. No campo da museologia são travadas batalhas pela posição nos sistemas de legitimação de saberes, no âmbito do infundável exercício da tradução para a afirmação das redes de sentidos, pelos distintos discursos e recortes, tais como o histórico, o geográfico, o antropológico, o tecnológico, o militar e o estético. As práticas museológicas articulam as mais diversas disciplinas para maximizar o alcance das artes e técnicas expressivas, dos mecanismos sensoriais e do alcance cognitivo das classificações, pela elaboração da curadoria e pela organização da exposição. O museu se define pelos seus modos de exposição e classificação e sua relação com as dinâmicas espaciais e com o saber urbanístico e arquitetônico deve ser destacada quando implica a questão decisiva das megacidades.

Leitura dos lugares da megacidade

O retorno aos territórios, conforme sugere a geografia crítica, nos serve de elo condutor para estabelecermos uma aproximação em relação aos modos de registrar e apresentar, sem representar, os fenômenos culturais contemporâneos. A abordagem espacial permite o tratamento reflexivo dos problemas postos pela velocidade e intensidade dos processos de desterritorialização promovidos pelo capitalismo globalizado. Interpretar o ciclo social emergente para além das noções de crise ou de caos implica contextualizar a questão museológica do registro das tendências e forças que agem na megacidade brasileira, em especial no Rio de Janeiro. A oportunidade única de pensar o urbano desde a museologia social e crítica na sua relação com as disciplinas espaciais, em especial a partir do planejamento urbano e regional, permite o fortalecimento da metodologia da

cartografia da ação social, desde uma sociologia do presente enquanto um campo teórico e metodológico capaz de produzir e traduzir os sentidos da experiência coletiva nas grandes cidades, decifrando os discursos, objetos e imagens das rebeliões e dos processos moleculares de protesto social no século XXI.

Ler o quadro dos lugares, dar espaço para outras narrativas e vozes, identificar as zonas e pontos de conflito, situar as correlações entre as forças sociais presentes nos distintos recortes e escalas da vida urbana é parte do movimento de construção das linhas de força, dos digramas em que a cartografia social se desenha por sob a superfície rugosa dos espaços vividos. A cartografia social enquanto metodologia de pesquisa dá visibilidade e força explicativa para a dimensão subjetiva das forças que produzem e definem os usos dos territórios a partir de práticas espaciais, de ações coletivas ou táticas cotidianas que se tornam visíveis pela confluência dos saberes e vontades críticas em que as redes sociais se apropriam do poder propiciado pelas técnicas.

Os esquemas de leitura de lugar permitem romper com a naturalização dos processos espaciais de segregação e desenvolvimento desigual do espaço, o que exige construir a análise crítica nos termos da sociologia do presente, conforme a proposta de Ana Clara Torres Ribeiro. A construção das cartografias sociais que incorpora o plano das subjetividades coletivas parte do estudo das táticas e movimentos cotidianos, a partir das falas e práticas espaciais dos subalternos, dos seres humanos “banais”. O trabalho dessa abordagem permite relacionar as dinâmicas de territorialização pela construção dos mapas e cartas de navegação que mostram os pontos e linhas de força, indicando o potencial de autonomia das classes populares desde as possibilidades da contra-hegemonia pela via da revolução cultural a partir da periferia.

O construto metodológico orientado pela ótica espacial interfere na batalha conjuntural pela acumulação de capital simbólico. Interfere reflexivamente quando seus resultados de leitura e registro cartográfico se relacionam com as práxis das classes populares, lembrando que o contexto reflexivo produzido pelos regimes e máquinas de enunciação ou produção de referentes funciona de modo sobredeterminado pelo campo de lutas, afetado pelas contradições nascidas dos projetos de empreendedorismo urbano ao sabor do capitalismo global.

As cartografias da ação permitem destacar as resistências, os territórios existenciais (experimentações de práticas de autonomia na organização do espaço) e os circuitos populares que se colocam na disputa da mobilização e uso do território. Dessa forma, podemos destacar a dimensão produtiva da cidade (do espaço urbano) enquanto nova fábrica, enquanto espaço produtivo que combina o controle social, o controle da informação e o controle das redes. Na produção ampliada dos modos de controle do território é preciso indicar a localização das fronteiras e muros materiais e simbólicos, que conferem um papel decisivo à demarcação da posse e à propriedade. O excedente – a mais-valia social – resulta na hipertrofia dos mecanismos de circulação e consumo como parte das estratégias de dominação, definindo os modos de apropriação da riqueza que vêm gerando novos falsos consensos e necessidades de um novo ciclo de destruição criativa (pelos megaeventos e pelos projetos de revitalização).

A conjuntura do novo ciclo de lutas

Os atuais movimentos de juventude nos forçam a pensar na importância das formas e dos jogos que resultam da leitura dos esquemas e narrativas dos sujeitos que se projetam nas ruas e pelas redes. As ações coletivas se desdobram na dupla superfície do real e do virtual que atravessa e desenha os modos de ocupação dos espaços enquanto territórios usados pelos subalternos, ou seja, pelas mulheres e pelos homens com seus ritmos próprios. A cartografia dessas práticas espaciais se relaciona com os diagramas que se escrevem nas narrativas, nos planos e dimensões da cotidianidade. Os territórios existenciais são temporários e quase sempre se manifestam pelas formas poéticas, pela criação e pela inovação nos modos de mobilização e solidariedade. “Por um mundo sem catracas” foi (e perdura) a palavra de ordem que galvanizou a entrada dos jovens da periferia na cena pública brasileira. As sucessivas dinâmicas caóticas engendradas nas lutas de tipo molecular acabaram por perder intensidade, o que se deu mediante uma ampla variedade de processos repressivos e do uso da violência policial e do arbítrio judicial.

Em junho de 2013 os novíssimos atores da era celular/digital entraram em cena, um amplo espectro de forças compostas por uma miríade de grupos e movimentos irrompeu nas ruas de nossas grandes megalópoles e em centenas de outras cidades brasileiras. A ação, por meio de múltiplos movimentos, começou

por questionar as políticas de mobilidade urbana, denunciando a má qualidade dos governos, a corrupção das elites, a segregação de jovens negros e pobres, assim como os custos das decisões dos nossos governantes. Um amplo conjunto de demandas fez a enchente humana aumentar até o impasse gerado pelas muitas escaramuças e pelas formas mais violentas de enfrentamento, expondo rapidamente os limites da capacidade atual de singularização e interrompendo a disputa de significados. As forças da sujeição, da criminalização, da judicialização e de uma certa estetização midiática levaram água ao moinho da repressão.

A força das ações molares de segurança impôs os agenciamentos de sujeição política e policial. O quadro de “empate” e paralisia dos ciclos curtos da Copa e das eleições modificou os ritmos do protesto. Outros jogos foram travados, e os tabuleiros passaram a exigir apostas mais encorpadas dos contendores. Apesar da valorização dos novos movimentos, essas diferentes práticas de ação direta apresentam limites em termos de “guerra de posição”, de escala e de enunciado para mudar a correlação de forças. Apesar da retomada das lutas por movimentos sociais, os grupos não formaram coordenações de lutas com plataformas capazes de deslocar blocos históricos de dominação ainda sólidos, que são sustentados por máquinas repressivas e midiáticas muito bem instituídas, alimentadas pelas formas culturais do medo e do consumismo.

O museu como instrumento da disputa

As intensidades e ritmos dos ciclos de acumulação e das projeções das intervenções de apropriação do espaço visam atrair o capital que comprime as várias periferias. Nas zonas de exclusão, sujeitos e objetos revertem, invertem e, até mesmo, pervertem a disputa, que aparece como crise e explosão das metrópoles que se fragmentam. O novo ciclo de conflitos é captado pelas câmeras onipresentes e está relacionado com as lutas simbólicas que acompanham as montagens e narrativas das mídias enquanto máquinas de agenciamento e enunciação, máquinas de naturalização das formas de sujeição. Aparelhos ideológicos fazem as vezes de máquinas repressivas de captura e subjetivação, que definem os novos inimigos, que buscam apoiar as ações estratégicas e a guerra cibernética travada nas cidades em todos os continentes, onde a hipertrofia da imagem intensifica o poder de uma certa crueldade sobre as periferias, como se repete na “ocupação do Complexo do Alemão”, forma atual da “guerra do fim do mundo”.

As tecnologias de poder se exercem via dispositivos e modalidades flexíveis de destruição e reconversão de territórios marcados pelo estigma da segregação, mas que são funcionalmente revalorizados por força dos deslocamentos de revitalização, pacificação e empreendedorismo. Os elementos intangíveis, os bens simbólicos enquanto recursos táticos da ação cotidiana dos sujeitos se relacionam com as paisagens reconstituídas das megacidades, diante de modos de subjetivação nos quais o museu aparece como objeto de disputa.

O saber museológico está implicado nas novas interpenetrações que combinam signos e significados em contextos de valorização do capital simbólico do bloco no poder. A batalha simbólica e as suas narrativas de sustentação se materializam nas formas arquitetônicas da pós-modernidade. O estilo híbrido, os grandes e pequenos objetos são os portadores e suportes de uma operação de redefinição dos valores, de reorganização do patrimônio cultural, o que se sustenta pela difusão dos modos de exposição, em nome de uma poética de valorização que cruza forças e desejos contraditórios com toda a retórica de falsas necessidades e de má consciência, como a que se expressa na noção de “pacificação”.

Jogos de guerra e crueldade sobre a periferia

Na cena contemporânea, povoada por artefatos e máquinas, torres e heliportos, o ruído das balas e a proliferação de incidentes ainda encobrem a nitidez da emergência da voz dos subalternos. A força da periferia apenas se esboça no início do novo ciclo de lutas como espaço produtivo virtual da elaboração de saberes contra-hegemônicos, o que permite pensar em espaços de esperança ou territórios existenciais temporários, como ocorreu com a Vila Autódromo. Os processos moleculares de luta são atravessados e aplastados pelas forças de segurança e controle, pelas formas aterradoras das máquinas de criminalização e aniquilamento, que aparecem como recurso único e último quando prevalece a gramática sempre reelaborada do estado de guerra de longa duração contra as classes populares. Os regimes de segurança se legitimam no jogo entre máquinas difusas de consumo e publicidade e máquinas jurídico-repressivas ligadas por fluxos de informação que alimentam a crueldade como espetáculo.

Vemos uma enorme máquina de aniquilamento e encarceramento em função da qual se promove a repetição das taxas de homicídio e dos crimes violentos

contra as pessoas. Os jogos de guerra continuam a se repetir, ao lado do espetáculo dos conflitos difusos que se intensificam e, agora, justificam uma elevação de tom que separa a nossa humanidade da banalidade da violência dos que supostamente nada mais temem. Mesmo como vítima, o inimigo é expressão da irracionalidade violenta e armada, mesmo culpados, somos obrigados a combatê-los sem trégua. No discurso oficial, nada mais nos restou de nossa humanidade e caridade por força dos “marginais”. A queda do véu que mascarava a vontade de poder se desdobra na forma descarada como vamos ocupar os espaços ditos vazios, reestabelecendo uma visão da ordem pela autoridade policial do Estado.

O poder de subjetivação e a narrativa que define os valores éticos se tornam parte da retórica de segurança à sombra da qual a máquina de guerra continua a nos devorar. A naturalização desse duplo se coloca na reprodução do modelo colombiano, na experiência-piloto da ocupação do chamado Complexo do Alemão, onde o jogo do empreendedorismo urbano se fez acompanhar da pacificação, sem que a voz dos subalternos tenha conseguido se expressar, apesar das migalhas de esperança nos momentos de trégua e do impacto contraditório e inconcluso dos programas urbanos. O provisório é condição permanente para a cidade dos subalternos na era de transição marcada pelas performances e pelas quase políticas das cidades geridas por projetos de curto prazo.

A busca de mediação pelo consumo com a formação de subculturas de acesso ao crédito nos bolsões da nova e precária classe média completa o quadro do projeto da cidade neoliberal. A formação de verdadeiras ilhas de afluência social exige colocar esse processo em conexão com práticas sociais alternativas de resistência. Cabe a análise dos modos de interpretação crítica dos processos de mobilidade social e espacial que são experimentados como suportes da nova ordem emergente na megacidade. O fato é que tudo que é sólido parece desmanchar no ar, como ocorre com a fragilidade dos arranjos locais nos condomínios fechados, atingidos pela mesma destituição da potência da mobilidade social que atinge a periferia, cuja expressão corpórea e estética se reduz ao pó das dinâmicas temporárias de consumo pela curta duração do ciclo de crescimento e pela longa duração do endividamento.

Linhas de fuga e resistência

O aprendizado social convida ao uso das técnicas, saberes e artes museais para navegarmos na decifração do hibridismo desses espaços desarticulados do

arquipélago urbano em cujas vielas e passarelas a cidadania precisa aprender a trafegar. Os novos e velhos atores sociais aprendem as artes da ocupação e os movimentos de circulação pelas ruas divididas e recortadas por forças de todo tipo. A conjuntura sugere a necessidade de aprender a registrar, diagramar e cartografar os espaços, usando as linhas de fuga e as resistências. No meio da fumaça dos conflitos uma profusão de imagens e mensagens duplica as intensidades do real pelo virtual. Os grupos de manifestantes se movem nos territórios tendo em conta a fragmentação resultante da reestruturação. Os efeitos caóticos das práticas singulares fazem proliferar ações coletivas nessas mesmas linhas de resistência e fuga.

O fenômeno da multidão é ainda uma promessa, mas, se o novo ciclo social de lutas começou, é preciso saber elaborar os modos de melhor expor o cenário turbilhonar. O analista da conjuntura do ciclo social emergente deve buscar as melhores formas de trabalhar, com os recursos museológicos críticos, na direção da produção de uma leitura na qual a “curadoria” seja implicada com as dimensões imanentes das forças sociais. A visão crítica deve destacar o registro da diversidade das formações subjetivas coletivas, dando visibilidade para os arranjos e combinações de leituras dessa diversidade de zonas de contato geradas pelas subjetividades coletivas em movimento nas cidades. A cartografia social das práticas coletivas serve para detectar os espaços, desde onde as novas fronteiras lançam luz sobre as demandas dos sujeitos por acesso ao poder de decidir, que vão se opondo aos modos hegemônicos de modelar subjetividades e lugares.

As cartografias subjetivas e as cartografias sociais se cruzam nos diagramas traçados pelo curador imaginário dessa exposição sem fim, que tem na gramática e no ritmo celular o seu modo de processar o molecular. As aspirações mais sólidas se projetaram sobre os territórios e seus usos, os sistemas de transporte e as condições e direitos de acesso, em meio ao caldo distinto de protestos e interpretações em que se mesclam vozes e corpos com vontades coletivas distintas. Vão se contrapondo ao fascismo social e à lógica do capital: o contraespetáculo de movimentos como o do Passe Livre (MPL), o Movimento dos Sem Teto (MTST) e os protestos dos moradores de favela, que também apresentaram clareza sobre como deveria ser o projeto urbano (caso da Rocinha).

O museu e as tecnologias de poder

O museu nasceu como espaço de exposição de artes e ciências, da relação entre coleções e de construção de narrativas de fundação, de instituição e do engendramento dos mitos e formas da tradição das distintas culturas nacionais. A centralidade do museu como espaço de valorização de sistemas de objetos, referências, saberes e artes alavanca o capital simbólico das forças dominantes. O museu, tradicionalmente, apoia a construção do imaginário, da língua, da escrita e da soberania do Estado-nação, pela função política da memória e da força subjetiva da conservação. O museu se articula na modernidade como um conjunto de espaços e modos de conservação e de transmissão dos saberes reconhecidos, mas foi atravessado pela dinâmica das vanguardas, foi bombardeado pelas armas das novas tecnologias e, agora, é arrebatado pelos impulsos do turbilhão social e ambiental, histórico, geográfico, multicultural e tecnológico que se manifesta de maneira concentrada na forma urbana planetária do século XXI.

Máquina semiótica e semiológica de dispositivo, de registro e certificação, que age como meio de produção de bens simbólicos e é suporte de economias turísticas e culturais, o museu segue tipologias engendradas na esfera da economia política da cultura, que se metamorfoseia nos mais diversos segmentos, com ênfases discursivas e temáticas ordenadas pelas mais diversas disciplinas e artes. A relação entre o museu e o processo urbano e a relação entre o museu e a sociedade de massas seguem em paralelo com a narrativa dos processos urbanísticos e arquitetônicos, na linha das grandes máquinas e aparelhos molares que fazem os territórios do poder a partir da relação entre subjetivação e práticas espacializadas.

A museologia se relaciona com os modos de produção do espaço dos saberes, ao mesmo tempo em que se relaciona com o ordenamento e qualificação dos espaços específicos onde se realizam as relações produtivas que moldam a cultura e combinam significados e signos. O espaço subjetivo e o espaço urbano se engendram por mecanismo de retroalimentação, por isso é necessário localizar os pontos em que as máquinas e agenciamentos se cruzam, atualizando e intensificando os ritmos de produção da condição humana. A tarefa do campo exige traduzir, narrar, dispor e expor os modos de subjetivação como expressão de criação do humano, como linguagem, como arte e como técnica. A cidade

como espaço semiológico e semiótico é um objeto que nasce do encontro entre a arquitetura e a museologia, cujo foco está em buscar os nexos entre a produção do espaço e o potencial de engendramento do agir humano em todas as esferas da existência.

O fenômeno urbano e os agenciamentos de enunciação

No espaço urbano a potência criativa do poder de enunciação das linguagens segue uma linha de força e jogos tão variáveis como aqueles em se que definem as diferenças e relações entre língua, linguagem, fala e escrita. As relações entre o processo urbano, as práticas espaciais e a desterritorialização capitalista da era global colocam grandes desafios para a expressão, a exposição e a narrativa da experiência coletiva. O poder das especialidades e das mídias interage com as inquietudes e demandas das subjetividades coletivas. A arte de convencer, explicar, narrar e questionar as trajetórias encontra nas práticas ligadas ao campo disciplinar da museologia um suporte semiótico e semiológico capaz de reinventar espaços de convivência e leitura coletiva, experiências compartilhadas que podem ser apresentadas enquanto cartas de navegação dos sujeitos contemporâneos. A museologia pode ajudar a produção de esferas públicas, as técnicas e as artes nos dão instrumentos que facilitam o percorrer as cidades, o navegar no ciberespaço, usando as exposições e os museus de forma reflexiva, com suas mostras e recombinações, capazes de oferecer modelagens de novos possíveis para a ação humana, para a abertura de territórios existenciais e a criação de incontáveis vivências sensoriais.

Nas metrópoles a gramática da diferença remete ao jogo de forças que se realiza na relação com o cotidiano e o trabalho vivo, sendo este uma potência que se busca recuperar, apropriar e agenciar pelos diferentes aparelhos de hegemonia ou máquinas e agenciamentos de enunciação. Na modernidade capitalista espaços e brechas de inovação e criatividade dependem de processos sociais nos quais o imaginário, o simbólico e o real são investidos pelas práticas e pela vontade movida pelas máquinas desejanter, pelas máquinas produtivas, pelas máquinas de guerra e pela produção da mais-valia social, pelo excesso negativo. O trabalho vivo pode e deve engendrar novas trajetórias. O fenômeno urbano aparece como repetição ampliada da convergência das múltiplas máquinas, dos movimentos

e lutas que produzem densidades nas formas de habitar e constituir as relações sociais enquanto dispositivos de socialização.

Os modos de disposição dos fluxos e dos fixos resultam de interações e jogos dependentes da recombinação tecnológica dos modos de subjetivação, em que corpo e linguagem sustentam as megamáquinas urbanas. As práticas espaciais e o movimento das máquinas que produzem o espaço se entrelaçam como rizomas, turbilhões, profusões com polifonias caóticas que constituem os espaços como resultado de vetores verticais e vetores horizontais de sistemas de ações e de sistemas de objetos.

Como articular as leituras?

O museu é dispositivo (de produção cultural) sobre o qual nos interessa falar, é um aparelho e instituição dotado da capacidade de conservar, ordenar, classificar, narrar, expor com os mais diversos meios e sistemas, que definem as redes de valor simbólico dos objetos e das criações humanas, do mundo físico, cósmico, artístico e, mesmo, do fantástico, do virtual, do paisagístico, do arqueológico, com variadas configurações técnicas e arquitetônicas. O alcance e o objeto museológico fazem parte de uma enorme cadeia de relações da economia das trocas simbólicas, da transmissão e reprodução dos saberes, assim como da capacidade de relacionar as intensidades sensíveis com o poder de gerar criatividade e espanto. A oportunidade de pensar a relação entre museu e cidade no século XXI abre um vasto campo de observação na conjuntura gerada pelos planos estratégicos, que fazem parte dos modos de governar adequados ao processo de mundialização na era da acumulação flexível e das tecnologias de informação e comunicação.

Pensar os novos processos sociais urbanos a partir de uma certa tentativa de traçar um mapa cognitivo dos eventos explosivos de junho de 2013, com seu impacto para as construções e produções de caráter museológico, é um desafio que pode se aproximar dos esforços de leitura espaciais, das cartografias subjetivas que têm servido de suporte para identificar os agenciamentos, as experiências, as táticas e as trajetórias dos grupos e dos indivíduos nas formações sociais urbanas. Como articular as leituras espaciais, as percepções das práticas coletivas e as observações empíricas sobre os conflitos com as

condições de produção das formas de exposição, de construção, de registro de acervo, de certificação de relevância, das disciplinas e das técnicas que lidam com transmissão, interpretação e organização dos sistemas de objetos? Como desvendar os aparelhos de significação, as cadeias de valores que organizam, simbolizam e narram os distintos patrimônios materiais e imateriais? Essas são questões que colocam a atividade museológica na relação direta com a história da expansão do poder como saber.

Na modernidade ocidental a constituição do espaço da cultura dominante foi deslocando o foco do olhar cínico, que já percebia a destruição promovida pela colonialidade do capital, a qual buscava a criatividade na degradação do poder simbólico da obra de arte (no Modernismo) na medida da sua apropriação pela indústria cultural (de massas) até a autorrepresentação atual do espetáculo do poder do gozo estético na sociedade do espetáculo, com o chamado “fim da história”. Na era da profusão hipermídia, mais do que ruínas e escombros, temos novos cenários de desmedida, propícios para situar “o avesso do niilismo” e manejar “cartografias do esgotamento”, com todas as ambivalências geradas por esse modo de lidar com as dinâmicas caóticas e traumáticas.

Poder, valoração, validação e legitimação

O capital simbólico e o poder narrativo e educativo da atividade, dos espaços e do campo museológico se ligam a todo o percurso de construção do imaginário coletivo, na definição da forma de exposição, na curadoria e na classificação do valor dos bens. Os signos e os símbolos dos objetos povoam os circuitos de agenciamento dos capitais culturais, dando maleabilidade e flexibilidade aos discursos de poder, assim como garantindo a dialética das formas de apresentar e validar o patrimônio, o acervo e as narrativas que definem um conjunto de lugares que interpretam os sentidos das práticas e criações do gênio humano. Ao lado de sua presença na estrutura clássica da montagem das máquinas de legitimação do saber e do poder, os museus e as diversas práticas que dele se desdobram têm uma larga interface formal e estrutural com tudo que se articula por meio dos processos de produção de hegemonia. A direção intelectual e moral no âmbito das elites e grupos dominantes se constitui pela definição do estético e do ético pelo saber instituído com centralidade na organização da cultura.

O saber científico interage com o campo cultural mais amplo por meio das técnicas que determinam o valor dos objetos e a variedade das formas que definem a significação e a hierarquia do sistema de objetos e sua relação com a criação. Lugar, autor e valor se relacionam na economia das trocas simbólicas com efeitos e interações que constituem as sensibilidades e atributos necessários para classificar o patrimônio, a qualidade artística e o mérito científico, os quais se relacionam na formação do campo cultural e do discurso universitário, que interagem com os saberes especializados acionados pela mídia para explicar aos consumidores-espectadores-usuários e educá-los. As mutações tecnológicas e as transformações da vida cotidiana ampliam e explodem as fronteiras das práticas do campo museológico, cuja sensibilidade e technicalidade são pressionadas pelas novas dinâmicas produtivas e midiáticas.

As novas espacialidades e configurações das formas se relacionam com as intensidades inscritas na vida cotidiana e a releitura das articulações e camadas de saber estabelecidas, que são mobilizadas em novos contextos e regimes de enunciação ou modos de agenciamento. Na qualidade de gestora e dirigente dos lugares, equipamentos e práticas de enunciação e classificação, com poder de expor e narrar, a área museológica lida com as formas mais acuradas e atuais de trabalhar as diversas linguagens e objetos, com uma força de mediação e de mediação que articula a arte, a ciência e a técnica. O campo das práticas e das técnicas museais se define sob a pressão dos poderes, com as limitações dos contextos e recursos, com a força dos materiais e das técnicas de expressão e criação que manejam o excesso e o resíduo. As técnicas de combinação e narração se implementam lidando com o tangível desde o intangível, a partir da potência de subjetivação das exigências e limites para relacionar o visível e o invisível, desde a dialética das formas e da sua variedade funcional e expressiva.

As novas fronteiras

A megacidade é o terreno em que a dimensão de produção polifônica, com diversidade e proliferação, ganha corpo e exige reflexividade, fazendo o convite para a capacidade de lidarmos com a abertura para a experiência, lidar com os fenômenos urbanos sem se perder no brilho fácil das fantasias, sem se enredar nas fantasmagorias que rondam o real, ajudando a perceber a potência da falha, o lugar do excesso, o espaço da exceção e a abertura do que falta. Estabelecer

pontes entre a capacidade genealógica e a mirada sobre o evento se torna um recurso que depende da superação das técnicas de montagem, de colagem, para a *recombinação*, com atenção para a proliferação de objetos e de sentidos que definem as totalizações parciais e se expressam nas formas que insistem em se manifestar na contemporaneidade: a dos conflitos moleculares, a dos excessos negativos e a da proliferação de novas divisões e fronteiras. Os estudiosos do campo cultural/artístico e museológico são observadores atentos das permanências, técnicos da narração da diversidade, das rupturas e da desterritorialização que precisam das novas capacidades e competências, as quais buscam materializar a reflexividade dos aparelhos de hegemonia dentro de novas lógicas de reterritorização e espacialização. A megacidade brasileira se tornou ela mesma um objeto de disputa e produção do novo espaço global, lugar que reflexivamente se articula como “modernidade líquida”, espaço de afirmação das novas configurações subjetivas, gerando novos espaços e práticas que implodem as fronteiras e reconstituem os usos e protagonismos nos territórios. O urbano como o conjunto dos lugares onde a disputa da economia criativa e do espaço dos museus se coloca diretamente na inscrição dos novos objetos e aparelhos que definem os contornos do “Amanhã”, do sistema e das relações entre as maravilhas da cidade portuária, das novas navegações e inscrições, na direção de novas portas para o “Mar”.

No Brasil e, em especial, no Rio de Janeiro, a circularidade e articulação produtiva entre cultura e o traçado das espacialidades se inscrevem na disputa dos vários territórios e tendências da nova economia em tensão e disputa quanto ao uso da nova centralidade da periferia. A questão da periferia que se constitui como um motor produtivo e espaço de lutas mostra que, para podermos pensar o urbano, as leituras devem se deixar atravessar pelos e se relacionar com os diversos atores ditos subalternos que povoam a cena contemporânea, destacando os contextos e as forças de produção que incidem em todos os territórios afetados pela produção do espaço com toda a diversidade de forças e agendas que se chocam.

Enquanto máquina ou aparelho de exposição, o campo de estudos museológicos opera sobre o espaço de narração e construção de modos de expressão e sensibilização que têm efeito sobre os corpos e mentes, opera na relação com os objetos estéticos, os espetáculos, as performances, em que as artes, as técnicas, os objetos e as formas de escrita são práticas de produção e curadoria orientadas

pela nova implicação dos processos técnicos e das espacialidades, sob o condicionamento das redes e da dinâmica urbana. Na articulação da comunicação com as disciplinas técnicas, as ciências sociais, a arquitetura e a mídia, vemos uma incidência especial que parte da espacialidade, condicionando as práticas museais em contextos de transformação e conflito urbano. As intensidades e as espacialidades convergem de forma intensificada na disputa da produção dos espaços e formas urbanas em que a importância da museologia já se inscreve na própria disputa sobre a definição do futuro da cidade.

Capitalismo e o campo museológico

Novos museus de reforço das artes, das ciências, da economia criativa e turística são construídos ao gosto do urbanismo de negócios. A produção do espaço global, com suas novas arquiteturas locais, novos museus e espaços de narrativa, com a valorização, a interpretação e a captura das potências de resistência e criatividade, barra a produção de alternativas de práticas culturais e sociais que se definem como territórios existenciais emergentes. Os processos experimentais nos quais se abrigam potencialidades criativas de defesa contra a sujeição são barrados, contidos pelos regimes de segurança e controle, que tanto aniquilam como capturam o potencial de produção e criação de outros modos de vida, de outros valores e obras.

Hoje a museologia já se inclina para além do fetichismo da mercadoria, e tenta ir além dos cânones interpretativos da noção de capitalismo organizado ou de sociedade de consumo programada. Os instrumentos tecnológicos de poder decifrados pela leitura genealógica sugerem que, mais do que passagens, temos combinações e variações sobrepostas de disciplina, de regulação e de controle. O pós-moderno é mais do que a forma cultural do capitalismo tardio, já que é um modo de funcionamento das máquinas de produção semióticas e semiológicas que integram o mundo dos fluxos, que produzem novas territorialidades por meio de capturas. A produção social do espaço e as novas centralidades e polaridades fazem do retorno do espaço uma questão decisiva para compreender as intensidades e os conflitos que delimitam as fronteiras e a luta cotidiana nos territórios, na tentativa de alongamento da duração dos ciclos de acumulação de capital. Algumas das explosões e conflitos atuais se colocam nas zonas de exclusão e nas áreas de fronteira, outros já se dão no coração das novas centralidades

emergentes, precários e periféricos se colocam dentro das correntes de fluxo de mobilidade, a forma urbana na grande escala é o palco em que se articulam os movimentos dos corpos com as mensagens que circulam pelas infovias.

Os deslocamentos da cena, do palco e dos atores se tornam um fator produtivo propagado pelas máquinas comunicativas, conduzido pelas estratégias de poder cibernético, as categorias sociológicas emergentes e o pensamento filosófico tencionam as disciplinas estabelecidas desde lugares de vocalização de novas demandas e protestos. A museologia e as disciplinas espaciais podem trabalhar juntas para desvendar as linhas de força, os desvios, os estratagemas e as dimensões semióticas, apoiando a construção das cartas de navegação necessárias para o esforço autorreflexivo necessário para lidar com as intensidades próprias a uma sociologia das emergências. O diagrama dos ritmos aparece nos esquemas e esboços de articulação de objetos e imagens nas novas relações sociais. Os sentidos das práticas ficam ligados pela construção do público que interage com as novas arquiteturas e espaços que nascem em ligação com as forças emergentes, dos precários e dos periféricos.

A cartografia social e o urbanismo crítico dialogam com a capacidade de construção dos modos de exposição, dos modos de colecionar, das maneiras de narrar, a questão estética da obra de arte se liga com essa preocupação de experimentar em que a *ritmologia* é o ponto de encontro entre a sociologia e a filosofia. O caráter agonístico e trágico retorna com a energia dos processos caóticos na vida social, cuja inventividade e criatividade podem ser, ao menos, destacadas, registradas, escutadas, como uma espécie de experimentação da memória em ato. A reflexão sobre as ações leva em conta o sentido das dinâmicas imanentes, da teoria e da prática, que se constitui pela combinação de técnicas de composição com trabalhos de tradução. A política é uma arte de traduzir que opera no espaço ampliado do campo da cultura, atravessando o Estado como palco e espaço de condensação de processos delimitados pelos jogos do poder dos distintos segmentos de classe que operam de dentro pelo controle das suas grandes máquinas de reprodução.

Agenciamento maquínico capitalista e sinais de barbárie

A teoria crítica impactada pelo silêncio dos vencidos e pela era da reprodução técnica impulsiona os estudos museológicos que rompem com fronteiras e

amarras institucionais, acompanhando os vetores das cadeias e sistemas de desterritorialização, sinalizando os componentes de poder tecnocientífico, corporativo e militar que comprimem os espaços e as populações. Por meio do exercício e do trabalho crítico se desenvolve o esforço de encontrar os modos de narrar e transmitir as formas das relações sociais, dos processos de agenciamento, de resistência e de captura das subjetividades coletivas. O trabalho de pesquisa busca desvendar os regimes de saber e poder no terreno variado e acidentado das manifestações da produção da civilização material, decifrando a relação entre a escrita, a estética e a cultura no processo de destruição criativa que se afirma na era do espetáculo.

As massas são convocadas por distintas economias do capital do entretenimento, turístico e simbólico para ir aos museus, ali onde a forma de exposição e o poder curatorial se fazem soberanos. Mas a museologia crítica rompe com o caráter estático e acompanha a *performance* e o movimento dos corpos, desconstruindo os lugares, ampliando o campo e o enfoque antropológico, introduzindo a complexidade e o caos na narrativa sobre os vetores da chamada economia criativa. A força do “mais de gozar” e da mais-valia se projeta na força da narrativa da era nuclear, no jogo do mundo que lança na cena novos ciclos de agenciamento e produção de subjetividade. A globalização cibernética substitui os aparelhos clássicos e as modalidades fixas que definem o lugar e o valor das coisas.

Mas aquilo que foi descartado – o espaço e os corpos rejeitados – se torna produtor de outras narrativas, ganha intensidade nas dinâmicas dos processos moleculares que acompanham a crise das vanguardas. Ondas de desamparo, desespero e resistência apostam em e promovem a morte do sujeito moderno como resultado da vitória do indivíduo consumidor e da financeirização, que penetra o coração dos objetos e formata as imagens pela força do monopólio, pela propriedade intelectual, pelo jogo da mundialização dos fluxos. Mas é somente quando a megamáquina de domínio vertical atravessa as ondas e se faz espaço, se cristaliza nos lugares e perpassa os corpos que a força subjetiva se manifesta como potência de espoliação de energias e desejos. Quando os sujeitos que se movem na precariedade se sentem sem direito de se mover na megacidade e entre as fronteiras, quando os sujeitos que vislumbraram os sinais da morada se vêm expelidos do mundo dos hipotecados, os homens e mulheres endividados e sem futuro acionam suas pequenas e potentes máquinas de resistência.

As ondas e corpúsculos flutuam pelas mensagens que exigem mobilidade e lugar, que reclamam dos custos e do acesso aos lugares de decisão. Os novos direitos ainda não têm uma única cara, uma só plataforma. O múltiplo e a singularidade do mundo dos objetos e das imagens se tornam um convergir ruidoso de protestos, de rebeldias. Os sinais trocados e as mensagens regressistas ganham a mesma tonalidade e ritmo do protesto que define um fio. Aparece uma narrativa composta de muitas vontades, num jogo que contrapõe velhas identidades e novas demandas, que se tornam ruidosas.

Os sinais de barbárie e de violência fazem com que o realismo instrumental ganhe força, sabres e punhais, bombas caseiras e tanques, tropas encapuçadas e bandos mascarados disputam o imaginário. Uma certa estética tenta ganhar os contornos de afirmar e tamponar o processo, no qual intensidade e ritmo são afetados por extremismos e pancadaria. Como ver, como interpretar os eventos em meio às brumas do lacrimogênio, nas chamas dos coquetéis molotov, nos carros queimados e monumentos pichados, como uma grande ameaça, um novo ciclo de emancipação ou um ponto extremo da insegurança das novas guerras sociais que legitimam os novos regimes de segurança? As cenas de horror se amplificam, colocando a cultura do medo como um catalizador de sentimentos de ódio, rancor e racismo.

Os sentidos dos movimentos

Multidões religiosas, multidões precárias, multidões de deslocados, multidões de imigrantes, multidões de grupos, grupos de muitas cores. Caos ou catástrofe, na explosão localizada, a reflexividade imagética brota por todas as plataformas, por todas as mídias. As forças comunicativas se difundem na explosão informática, nas leituras de bazar que ameaçam as catedrais. Como registrar na esfera museológica as narrativas do emergente, como ajudar na decifração do que se manifesta? O caminho do resgate do antagonismo como potência constituinte procura afirmar as virtudes polifônicas pela via do carnaval das máscaras, da explosão das resistências. Muitos são os que fazem a apologia de um novo chamado para a imagem da primavera, pois um novo espectro de revolta multitudinária estaria brotando com a morte dos velhos sujeitos históricos. Do outro lado, temos o temor da barbárie, que reagrupa uma inteligência que já singra a via do discurso da ordem. Mas o que devemos temer é a ampliação da

base do fascismo social de tipo racista que se manifesta na defesa de valores identificados com as suas certezas e seu modo de vida (branco, masculino, familiar, ocidental e cristão), combinando as imagens do passado com a vontade de poder de aniquilação no presente, que aquece uma certa combinação de luta contra a mobilidade dos outros, que também podem se agarrar aos delírios integristas. Enquanto a privatização degrada o público e a corrupção aprofunda a crise da representação na forma da pequena política, a criminalização dos pobres e a liquidação das liberdades aparecem como a face menos bestial do ovo da serpente.

Retratar esse mundo do planeta urbano, saber combinar narrativas e linguagens, percorrendo e ressignificando os lugares, agora as técnicas da museologia entram em contato com as forças de agenciamento das subjetividades pela via da decifração das tendências que indicam a possibilidade do novo ciclo social emergente. O eixo mobilizador e produtivo das formas de combinar objetos, imagens, práticas e corpos em movimento faz do “turbilhão” e das interfaces expressivos recursos criativos e poéticos na arte de recombinar, de distribuir, de acompanhar as ondas, de ocupar os lugares, de escutar os ruídos, de lidar com a proliferação de mensagens, nem sempre definidas pelo significado. A crise de representação lida com um excesso de expressão e proliferação produtiva que destituiu as formas clássicas da consciência como profundidade da continuidade da narrativa histórica. O imaginário que ganhou as ruas em 1968 já é um recurso limitado para atender aos novos desejos de encontro, cooperação e solidariedade. As redes, em vez de se entrelaçarem, podem se chocar em meio aos processos de captura e ao fluxo e refluxo que marcam microconjunturas das explosões moleculares.

Hegemonia e dominação

A máquina do tempo é caótica, se processa por emergências e em turbilhão, para logo depois se impor como reprodução, repouso, uma espécie de eterno retorno niilista que expressa a fadiga dos seres. Na atualidade, a máquina hipermidiática se projeta em intensidades, com sobreposições de camadas de processos que se apresentam num jogo em rede, entre fragmentos que às vezes se encontram, mas muitas vezes colidem. Mas quando é que fazem interface, quando é que se tornam produtivos, quando é que o excesso e o excedente viram

resíduo que se torna força ativa de mudança, quando é que fica bloqueada a dominação? As forças da circulação e dos fluxos operados pelas máquinas molares da sociedade de controle encontram obstáculos, barricadas de contramovimentos que atravessam a megacidade, o espaço público emerge caoticamente pelo movimento de ocupação de lugares, de pontos de convergência, em zonas temporárias de ocupação.

Hoje precisamos saber observar e acompanhar os corpos em movimento que se chocam na lógica improvisada e celular dos pequenos grupos, forças de captura e estratégias desordenadas tentam circunscrever os movimentos desses corpúsculos, desde onde se expressa o sujeito coletivo que insiste em não se constituir. Na multidão dos precários aparece o segredo do resíduo explosivo da nova era, a dinâmica temporal da desterritorialização se manifesta pela materialidade do virtual, da potência semiótica que se projeta nas ruas. Seu alcance e escala são amplificados pela intensidade da produção subjetiva caótica que vira turbilhão na máquina comunicacional, gerando uma força de disputa potencial no terreno da informação. O evento multitudinário tem um elo mais forte no que ele gera materialmente, pois, de forma descontínua, ondas de informações de todo tipo explodem em enxame pela galáxia internet.

Como expressar e apresentar o quadro de precariedade e recomposição social e técnica do trabalho? Como lidar com mitos mobilizadores da construção das narrativas que sustentam um certo modo de produção da cidade, deformados para atender aos projetos da produção da atração para o capital globalizado? A pergunta principal é: quem entrou em cena? Quais tipos de capital simbólico estruturam os saberes que disputam o agenciamento maquínico e a produção semiótica e semiológica para definir os contornos da megacidade ou suas aberturas para outros possíveis?

A cartografia social desse quadro será um modo de responder ao questionamento sobre o novo ciclo. O processo de conhecimento parte da identificação das máquinas, do registro dos enunciados e do desvendamento dos agenciamentos que buscam definir a reconfiguração semiológica e a dimensão semiótica do espaço urbano em disputa na megacidade, um movimento que é interno e externo ao campo museológico, já que as práticas museais se inscrevem nas reconfigurações dos territórios da cidade, na mudança engendrada pelas forças e aparelhos engajados na produção de novas espacialidades.

Os lugares e modos de produção e dominação dos territórios pelo capital devem surgir como espaço e agenciamento de captura, pacificados, flexíveis e valorizáveis para a acumulação. O *ethos* hegemônico é orientado pelo paradigma da cidade neoliberal, da cidade entendida como espaço de atração e acumulação para as redes corporativas globais (do espetáculo, das finanças, das comunicações, das corporações imobiliárias, dos serviços logísticos, de transportes e do turismo). A mobilidade produtiva exige uma releitura dos lugares e das suas funções que precisa articular as imagens das passagens e amortecer a destruição e destituição, lidando com os resíduos, iludindo pelo excesso, escamoteando a exceção.

No urbanismo e na arquitetura movidos pelo empreendedorismo urbano a sensação de segurança é obtida na atratividade para o capital, que se projeta na legitimação promovida por meio do espaço dos novos museus, que permitem combinar e recombinar as estratégias reflexivas para gerar os novos contextos de sensibilidades e gostos adequados aos espaços globais. Nas suas salas e galerias vemos as mediações simbólicas necessárias entre as passagens do tempo e os ciclos de experiências que se inscrevem nas várias projeções de novos equipamentos. Os espaços de exposição são dotados de recursos materiais e virtuais que nos aproximam da passagem para o futuro, sem deixar de organizar algumas ruínas e objetos dos territórios existenciais destruídos.

O museu e a reestruturação urbana no Rio de Janeiro

No novo espaço museal construído para reestruturar a vida urbana carioca, para agenciamento de tipo neoliberal, vemos a tentativa de mediar e projetar nosso futuro desde a abertura do espaço portuário, renovado como objeto e meio de valorização. O projeto de revitalização do centro histórico a partir da zona portuária é emblemático do paradigma urbanístico hegemônico da pós-modernidade neoliberal no Rio de Janeiro. A abertura e ocupação de territórios usados se dão com o uso da memória da abertura dos portos, com a memória e releitura do transplante da colônia para a metrópole, aí é onde tudo sempre recomeça, como se nada antes existisse, como se outras possibilidades e caminhos não existissem desde o ponto de vista do interesse social popular para reconfigurar o centro e a região portuária. O Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR) nos traz o “amanhã” (Museu do Amanhã), pontuando um projeto que se articula entre uma área que vai da arquitetura em torre até o MAM, no Aterro do Flamengo.

Os museus pontuam e permitem ressignificar a paisagem urbana por meio de vetores da reestruturação da face do moderno como combinação de processos de valorização que articulam os vários tipos de bens, de capitais mobilizados pelo empreendedorismo do global, em aliança com as forças do bloco governante local. Os resíduos históricos se conectam com as novas torres, os novos veículos, a nova classe de consumidores e a porta de entrada pela nova abertura dos portos. A museologia é usada como parte da operação, máquina de produção de novos consensos que mobilizam a nova classe média, agora entendida como a nossa *gentry*. O espaço dos museus tem poder de sensibilização para que sejamos capazes de ler, ver, experimentar o atravessamento gerado pelas forças que comandam os novos agenciamentos. O novo padrão estético e o bom gosto precisam de bases arquitetônicas que se combinam, de espaços de exposição e de coleções que sustentem os argumentos da projeção do futuro desejado pelas forças globalistas.

Vemos construídos os ícones, os pontos e as referências para a releitura e tradução de espacialidades que se territorializam, buscando povoar adequadamente a parte da cidade recuperada que deve ser colonizada, resgatada com recursos estéticos e educativos articulados pelos novos espaços. A força do poder curatorial e expositivo dos novos equipamentos funciona nas várias economias de bens, serviços e imagens. A força dos lugares e dispositivos de arte e cultura está em radicalizar e conectar, destruir e reciclar, na direção de formas institucionais de fruição. A operação visa à educação das sensibilidades e do olhar, voltado para valorizar os modos de recuperação e renovação próprios de adequação simbólica à linguagem da atração fatal pelo global, orientada pelo ciclo de acumulação via espoliação, via desterritorialização.

A museologia serve de maneira variada para a construção dessas espacialidades, para a emergência dessa urbanidade, dando-lhe muitos recursos de inventividade, de criatividade, mas também se relaciona nas suas correntes críticas com a busca de outra leitura, próxima da cartografia social e das demandas dos subalternos. As favelas e as ocupações, os barracos e os sons da periferia aparecem nos projetos de governo, nas várias camadas de reconstrução de sentidos e de acervos que traduzem vetores de valorização e de luta na relação entre os vários objetos e exposições colocados na abertura das obras dos megaeventos. Na abertura do MAR vimos expostos fragmentos de leitura da cidade, a exposição inaugural anunciava uma intenção de dialogar com a cidade, inclusive com a favela, desde a arquitetura e o urbanismo. Vimos nas salas objetos e imagens que iam conectando tempos, olhares e escritas, uma recombinação da arquitetura

inscrita no desenho do próprio museu, com seus espaços de passagem, pleno de resíduos, forte na sua intenção de produzir e organizar o modo de ler a arte em conexão com a cidade, o museu enquanto instituição relacionada ao mundo midiático e ao mundo imobiliário.

O MAR contrasta com os outros espaços que ambicionou a política cultural recente com seus pontos nas periferias, com seus museus localizados como parte de uma construção de contranarrativas, de escrita ao contrapelo, de territórios existenciais internos a dispositivos e redes emergentes de resistência, como no Museu da Maré. A temporalidade dessas estratégias e escritas na arquitetura, no urbanismo e na construção de espaços institucionais específicos indica a importância dos modos de ver, interpretar e perceber as possibilidades de configurar a agenda da cidade, confrontando o modo comum público com os modos privados e utilitários. O darwinismo social e o neoschumpeterianismo convergem para a zona oeste da cidade. A revitalização gentrificadora se coloca como vetor de reorganização do velho centro e da zona portuária. As grandes rotas e vias de fluxo rodoviário redefinem as estratégias de pacificação e a intervenção pacificadora recoberta por novos objetos e vetores de mobilidade, acentuando as tensões que incidem pela política de segurança como crueldade sobre a periferia, repetindo a lógica e o discurso da “guerra interna”.

Referências

CADERNO DE DIRETRIZES MUSEOLÓGICAS 1. 2. ed. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/Departamento de Museus e Centros Culturais; Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, 2006. Disponível em: <http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_1%20Completo.pdf>.

BARATTA, Giorgio. *Antonio Gramsci em contraponto: diálogos com o presente*. São Paulo: Ed-UNESP, 2011.

BERARDI (BIFO), Franco. *Félix: Narración del encuentro con el pensamiento de Guattari: cartografía visionaria del tiempo que viene*. Buenos Aires: Cactus, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *As razões práticas: sobre a teoria da ação*. 9. ed. Campinas: Papirus, 2008.

BRENNER, Neil et al. *Cities for people, not for profit: critical urban theory and right to the city*. Londres; Nova York: Routledge, 2012.

GIORGI, Alessandro de. *A miséria governada através do sistema penal*. Trad. Sérgio Lamarão. Rio de Janeiro: Revan; ICC, 2006. (Pensamento Criminológico).

GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que l'écosophie? Textes presentes et agencés par Stéphane Nadaud*. Paris: Lignes; Imec, 2013.

HARVEY, David. *Spaces of hope*. Berkeley: University of California Press, 2000.

LAZZARATO, Maurizio. *Signos, máquinas, subjetividades*. São Paulo: Edições SESC; n-1 edições, 2014.

LEFEBVRE, Henri. *Critique of everyday life: from Modernity to Modernism*, v. 3. *Towards of metaphilosophy of a daily life*. Trad. Gregory Elliott. Londres; Nova York: Verso, 2008.

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

MALINI, Fábio; ANTOUN, Henrique. *A internet e a rua: ciberativismo e mobilização nas redes sociais*. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MAR. Disponível em: <<http://www.museudeartedorio.org.br/>>.

MUSEU DA MARÉ. Disponível em: <<http://museudamare.tumblr.com/institucional>>.

PELBART, Peter Pál. *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. *Por uma sociologia do presente: ação, técnica e espaço*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2012.

TOLEDO, Luiz Carlos et al. *Repensando as habitações de interesse social*. Rio de Janeiro: Letra Capital; FINEP; CNPq, 2014.

VILA AUTÓDROMO. Disponível em: <<http://www.portalpopulardacopa.org.br/vivaavila/index.php/manifesto>>.

III. Museologia social e poéticas contemporâneas

Cinema e museu: produção de imagem e mediação de discursos

Aparecida Rangel

Considerações iniciais

O amplo espectro de possibilidades interpretativas gerado por uma imagem a transformou em objeto cobiçado de estudo por diferentes áreas do conhecimento. Sobretudo a partir do surgimento da fotografia e do cinema, novos elementos passam a mediar a relação entre a realidade e a imagem, cuja aparência estática simbolizada, por exemplo, em uma pintura é suplantada pela ideia de movimento, identificado num primeiro momento como fiel representação do real. As noções de espaço e tempo, realidade e ficção, movimento e estagnação, real e representação são redefinidas num contexto no qual tudo é passível de questionamento e dúvida, pois o que está diante dos nossos olhos não é mais uma simples imagem, mas uma representação do que se pretende mostrar. Ao apontar que “descobrir é aprender que os objetos não são aquilo que acreditávamos ser, pois conhecer é, antes de tudo, abandonar o mais evidente e o mais certo do conhecimento”, Jean Epstein (apud Eckert, 2001) nos alerta para a necessidade de retirada do véu da ingenuidade e da certeza presentes no primeiro contato com uma imagem. A intencionalidade daquele que produz um acervo imagético é um dos elementos constituintes desses objetos. Uma exposição apresentada em um museu pode ser um caminho interessante para explorar o processo de construção das imagens reproduzidas a partir da disposição dos objetos no espaço. Elementos objetivos como a iluminação, os textos, a forma de apresentação, as cores, entre outros recursos, direcionam o circuito de visitação de forma subjetiva e podem mexer com a emoção, despertando sentimentos diversos no público.

A produção e reprodução de imagens desencadearam um processo de massificação de produtos e pessoas, eternizada na obra das figuras policromáticas seriadas de Andy Warhol. Em anos anteriores, esse fenômeno também foi alvo de análise de Paul Valéry, cuja afirmação profética sinaliza que “tal como a água, o gás e a corrente elétrica vêm de longe para as nossas casas atender às nossas necessidades por meio de um esforço quase nulo, assim seremos alimentados de

imagens visuais e auditivas, passíveis de surgir e desaparecer ao menor gesto, quase um sinal” (Valéry, 1980, p. 6). A reflexão sobre essas imagens lança luzes em diversos processos de produção imagética. As construções discursivas derivadas das linguagens que se apropriam de imagens estão permeadas de sentidos que podem ser ressignificados a cada nova análise. Assim, uma única imagem pode assumir novos papéis em contextos diferentes, tal como é apontado por Bernadet (2004, p. 71), em artigo que aborda a questão da migração das imagens. Ainda que afirme que à mais perfeita reprodução sempre faltará o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra, Walter Benjamin (1980, p. 7) concorda que a técnica da reprodução permite a aproximação do original com o espectador ou o ouvinte. E, nesse sentido, o cinema desempenha um papel preponderante, marcado pela possibilidade da reprodutibilidade de imagens, que, contudo, não se apresentam de forma autônoma, são acompanhadas por histórias que exercem uma mediação direta com o público, tal como ocorre nos museus que, entretanto, lidam com imagens em geral originais e, nesse sentido, preservam o *hic et nunc* da obra de arte. A memória é um fator importante nesse processo na medida em que:

Essa operação coletiva dos acontecimentos e das interpretações do passado que se quer salvaguardar se integra, como vimos, em tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes: partidos, sindicatos, igrejas, aldeias, regiões, clãs, famílias, nações etc. A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementaridade, mas também as oposições irreduzíveis (Pollak, 1989, p. 7).

O cinema e o museu, embora em perspectivas distintas, contribuem para a construção e divulgação de personagens transformados em mitos, mas essa afirmação não se traduz em nenhuma grande descoberta. Da mesma forma, se está posto que a intencionalidade se faz presente nos processos de construção de exposições, roteiros de filmes e documentários, pesquisas, enfim, onde quer que haja a necessidade de escolha de algo em detrimento de outras opções, não haverá nenhum avanço conceitual se nos restringirmos a apontar e denunciar

a falsa neutralidade declarada por alguns pesquisadores. A busca que devemos empreender é alcançar o cerne da interpretação desses fatos e compreender as relações que eles estabelecem com as questões sociais. O estudo de dois casos, que serão analisados a seguir, pode contribuir para esclarecer essas reflexões.

Personal Che¹



Figura 1. Che Guevara. Imagem produzida por Jim Fitzpatrick.

A figura de Ernesto Rafael Guevara de la Serna, conhecido mundialmente por Che Guevara, há muito faz parte do *hall* da fama. Segundo alguns autores, a sua imagem, produzida pelo fotógrafo cubano Alberto Korda, intitulada *Guerrillero heroico*, é a segunda mais difundida em todo o mundo, perdendo apenas para a imagem de Jesus Cristo. Essa popularização se deve, em grande parte, a Jim Fitzpatrick, artista plástico que, a partir da foto original de Korda, criou uma estampa usando a técnica de monotipia e a colocou em domínio público.

E, assim, por uma situação irônica, contrariando toda a ideologia “guevariana”, o mercado foi invadido por um número quase incontável de produtos, que vão de camiseta a bolsa, passando por boné, tatuagens, capas de materiais impressos, entre outros itens que trazem a imagem de Che estampada, bordada, serigrafada, explorando comercialmente a figura de alguém que morreu lutando contra o imperialismo e almejava fazer uma revolução socialista nos países da América Latina. A morte de Che o eleva à categoria de mito, ainda que não seja uma aceitação unânime, suas ideias se propagam com rapidez, tornando-o objeto de adoração.

1. Che Guevara, imagem em monotipia criada pelo artista plástico Jim Fitzpatrick, a partir da fotografia do cubano Alberto Korda. A imagem em monotipia se encontra em domínio público, conforme relatado em https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Che_por_Jim_Fitzpatrick.svg

O documentário *Personal Che*, produzido em 2007 pelos diretores Douglas Duarte (brasileiro) e Adriana Mariño (Colombiana), apresenta, em cerca de noventa minutos, as diversas apropriações que foram feitas do emblemático personagem Che Guevara em distintos países. De Cuba à Alemanha são revelados fatos que corroboram a sua figura mítica. Compreender a formação dessa espetacular teia de histórias que giram ao seu redor é uma tarefa desafiadora. Não se trata apenas de uma relação de admiração por alguém que está inserido na memória coletiva como um homem que fez de um ideal a sua vida. Existem, entre os casos apresentados, pessoas que sequer conhecem a sua trajetória, mas, ainda assim, o comparam a um santo. Nas falas de Juana Ocinaga, enfermeira boliviana, e de sua conterrânea anônima, ambas depoentes do documentário, ficam nítidas a crença e fé depositadas no ex-guerrilheiro:

– A alma dele está viva. Por isso os milagres acontecem. Ele faz milagres.

– Não sei nada de história. Só sei que sua alma é milagrosa, nem sei por quê. Já ouvi muita gente dizer que a alma do Che é milagrosa, por isso acendo velas, pedi e senti que me ajudou.

Esses depoimentos se tornam ainda mais contundentes pela presença em cena de um pequeno quadro que mostra a imagem de Che com traços semelhantes a Jesus Cristo. Quando o interlocutor questiona uma camponesa boliviana, acompanhada do seu neto, sobre essa devoção e esclarece que a figura venerada é a de um guerrilheiro, que não acreditava em Deus e desconfiava das religiões, o constrangimento e a perturbação se instalam e ambos afirmam categoricamente que jamais tiveram acesso a qualquer informação desse tipo, deixando claro que não acreditam no que está sendo dito. Para essas pessoas, a figura de Che é intocável, não importa a fonte da qual provenham os dados que possam denegrir a sua imagem, a fé no “Santo Che” é inabalável. A sua transformação em ícone da luta armada numa figura de amor, justiça e paz é interessante, afirma o historiador da arte David Kunzle, o próprio Che teria se surpreendido com essa situação, continua o historiador, em sua análise apresentada em *Personal Che*. Ao ser questionado no documentário sobre a razão pela qual a figura de Che se tornou tão popular, o escritor Paul Berman conclui que “a imagem dele se encaixou naturalmente num clique perfeito em séculos de mitologia”. Seguindo

a mesma linha, John Lee Anderson, um de seus biógrafos, acredita que Che “é um Cristo moderno, ele ressoa mitos humanos que permeiam todas as sociedades”. “Qualquer pessoa pode pegá-lo”, continua Lee Anderson, “e o interpretar como quiser; essa é uma necessidade que ultrapassa as ideologias”.

Personal Che reúne depoimentos, entrevistas e histórias espalhadas pelo mundo nos quais o personagem ganha destaque em papéis diversos. É uma releitura da sua figura mítica, apropriada de forma livre e extrema, muitas vezes contraditória às ideias defendidas por Che, afastando completamente o mito do homem. Em Hong Kong, ele aparece como inspiração para um político; na Bolívia, é um santo venerado por uma comunidade que acende velas em seu nome, reza missa, realiza procissão, com a sua imagem guiando o cortejo; para outro grupo de neonazistas alemães, ele é um ídolo que se assemelha a Hitler; no Líbano, ele surge como tema do roteiro de uma peça teatral no estilo ópera-rock; em Cuba, é um herói; um dos depoentes possui um vasto acervo de mercadorias que ele denomina “museu do Che” – ao mesmo tempo em que ele explora comercialmente a figura, ele a idolatra e acumula de tudo um pouco, desde que haja uma alusão à imagem de Che. Dentre todos os depoentes e entrevistados, muito me intrigou a figura de um taxista cubano que transmitiu aos seus filhos o amor por esse personagem como uma herança genética. Ele se orgulha de os filhos idolatrem a figura de Che e os estimula a apresentar seus depoimentos carregados de admiração e emoção. O álbum de fotografias da família guarda muitas imagens das crianças caracterizadas de Che Guevara: uniforme militar, boina, postura, enfim, representações mirins do mito.

O documentário, em muitos pontos, nos leva a refletir sobre a ideia de realidade que está presente; o que afinal é real nesses depoimentos? A desconstrução e construção da figura de Che são reais para cada um dos entrevistados, ainda que não haja nenhuma semelhança com o Che que a história dita oficial apresenta. O filme, nas palavras de Marc Piau,² “é a realidade, não é sobre a realidade, é um ponto de vista sobre algo; a realidade do filme nunca está acabada”, e isso fica evidente em *Personal Che*. Ao se encontrar com o mundo, esse personagem se abre a inúmeras interpretações que passam a ser consideradas reais. Não importa, para a camponesa boliviana, se Che era ateu, a imagem que ela construiu possui outra dimensão. Ao refletir sobre a imagem de Korda e Fitzpatrick, Oliviero Toscani, fotógrafo e publicitário entrevistado pelos idealizadores do documentário, afirma

que ela “é fantástica na medida em que explica a sua teoria de que uma imagem é mais real que a realidade”, pois, para ele, “a realidade não é o que aconteceu, o que Che era não era a verdadeira personalidade de Che, ele foi o que está naquela foto”. O que está naquela foto, entretanto, será sempre uma interpretação.

Os idealizadores do documentário em questão não se posicionam claramente em relação aos depoentes ou situações apresentadas. Embora haja algumas entradas pontuais, como a descrita no caso da camponesa, na qual é possível perceber um questionamento irônico, a cronologia das cenas não busca contradição ou conflito, mas sim demonstrar o devir do personagem Che, como a sua figura vem sendo apropriada e reconfigurada. Nesse sentido, esse gênero pode ser enquadrado na categoria de cinema-verdade, conforme proposição de Deleuze, “porque desloca com a função de fabulação, a ficção como modelo e ela como potência, desse modo desconstruindo qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema” (Teixeira, 2004, p. 51). A passagem do personagem da fronteira entre real e fictício como uma das características desse gênero é muito presente em *Personal Che*, originando outros “Ches”.

O documentário permite ainda perceber que o processo de construção da identidade é diferenciado e local, na medida em que ele é perpassado por muitos elementos presentes no mundo social. Os processos são autônomos e singulares, mas, ao mesmo tempo, estão relacionados a outros processos, e essa complexa teia, que se assemelha à imagem de um fractal, garante a dinâmica da memória coletiva. Para Santos, “o que recordamos não é exatamente igual ao que já aconteceu, uma vez que, ao mesmo tempo em que construímos o passado, ele também nos constrói” (Santos, 2003, p. 93). Dessa forma, os diversos olhares sobre o passado, como percebemos em exposições museológicas, ou sobre um personagem, como é o caso de Che Guevara, se constroem num fluxo que articula espaço e tempo. A memória, nos alerta Santos, embasado ainda em Marcuse e Benjamin, “é algo mais que uma pura construção social, é uma forma de conhecimento do mundo que a constitui”. E, nessa perspectiva, conclui a autora, “a memória deixa de ser objeto para tornar-se sujeito do conhecimento” (Santos, 2003, p. 93). (Santos, 2003, p. 93). Essa premissa se faz presente, como apontado anteriormente, em processos diferentes, seja na construção de um documentário ou de um museu, como abordaremos a seguir.

2. Apontamentos registrados em aula.

Museu Casa de Rui Barbosa

Em *Personal Che* encontramos explicitamente a releitura de um mito em diversas perspectivas; a apropriação e interpretação desse personagem pelo mundo social foi o viés condutor das narrativas apresentadas. Embora numa dimensão diferenciada, mas numa linha conceitual semelhante, é possível fazer um paralelo entre *Personal Che* e a criação do Museu Casa de Rui Barbosa. Um espaço dedicado à preservação da memória de alguém pode se constituir em um objeto privilegiado de análise por congregarem inúmeros elementos que se relacionam, mas, ao mesmo tempo, são autônomos; por eles perpassam variadas possibilidades de interpretação. Poderíamos privilegiar a casa como foco da nossa abordagem; ou direcionarmos a atenção para o museu; ou, ainda, analisar o personagem; além disso, poderíamos, a partir de cada um desses elementos, desenvolver temáticas paralelas ou entrecruzadas. Neste ensaio, entretanto, proponho, a partir das narrativas de visitantes,³ tentar compreender a dimensão mítica do homem Rui Barbosa e o papel desempenhado pelo museu na construção desse fato.

Sua concentração foi interrompida pelo barulho dos meus passos nas tábuas de madeira que revestem o chão. Quando percebeu a minha presença, perguntou se eu trabalhava ali e, após a minha afirmativa, passou a narrar o motivo do seu choro:

Estou aqui rezando e pedindo ao maior advogado que este país já teve que me ajude na educação dos meus filhos. Eu desejo de todo o meu coração que pelo menos um dos meus três filhos siga a advocacia. Brilhante como ele, sei que será impossível, mas que pelo menos seja um bom advogado!



Figura 2. Rui Barbosa. Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC.

É difícil esquecer a imagem sofrida daquele homem diante do quadro de Rui Barbosa, exposto na Sala Constituição, ou “Biblioteca”, como normalmente o espaço é denominado. Cercado pelas estantes que abrigam a imensa coleção de livros, favorecendo a atmosfera intimista e silenciosa do lugar, o visitante anônimo chorava e olhava para a imagem de Rui com as mãos cruzadas, como num gesto de oração.

Durante o pouco tempo em que conversamos ficou clara, para mim, a obsessão daquele homem por Rui Barbosa; ele citava trechos de discursos, conhecia dados históricos, informações pessoais, disse ter lido o livro *Oração aos moços* inúmeras vezes e que, com frequência, repetia aos filhos a famosa frase de Rui, pronunciada em discurso no Senado Federal: “De tanto ver triunfar as nulidades, de tanto ver prosperar a desonra, de tanto ver crescer a injustiça, de tanto ver agigantarem-se os poderes nas mãos dos maus, o homem chega a desanimar da virtude, a rir-se da honra, a ter vergonha de ser honesto” (Barbosa, 1914, p. 86). Quando nos despedimos, ele perguntou se poderia voltar outras vezes para continuar os seus pedidos até que eles fossem atendidos.

Tal qual uma das personagens que aparecem em *Personal Che*, para esse visitante, Rui Barbosa se assemelha a um santo, ele é capaz de intermediar a relação entre os planos material e espiritual. O museu, naquele momento, é um templo de oração, guarda a energia do seu ilustre morador e, para o visitante em questão, a imagem em exposição está lá para ser venerada como um objeto religioso, de culto. Essa conexão que ele estabeleceu com Rui Barbosa só foi possível pela mediação propiciada pela Casa de Rui Barbosa e pelos objetos que ela abriga. Como afirma Geertz:

3. As narrativas apresentadas foram coletadas no espaço do museu por mim, em situação de atendimento aos visitantes ou ao “público em geral” por motivações diferenciadas da visitação. Para esclarecer a minha relação com esse objeto de pesquisa, ressalto que sou museóloga da Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC desde agosto de 2002 e, desde então, venho aprofundando o interesse pelo campo dos museus-casas, em especial os biográficos.

A religião nunca é apenas metafísica. Em todos os povos, as formas, os veículos e os objetos de culto são rodeados por uma aura de profunda seriedade moral. Em todo lugar, o sagrado contém em si mesmo um sentido de obrigação intrínseca: ele não apenas encoraja a devoção como a exige; não apenas induz a aceitação intelectual como reforça o compromisso emocional (Geertz, 1989, p. 142).

Nesse sentido, não bastava ao visitante estar em qualquer lugar para fazer os seus pedidos. Ele não se sentiria conectado ao seu “santo” se não estivesse num lugar privilegiado que propiciasse essa ligação.

A figura de Rui Barbosa também está presente no universo onírico do público, como descrito nesta segunda experiência: eu estava em minha sala de trabalho quando entra um cidadão trazido pelo vigilante do jardim, que me explica que o senhor desejava algumas informações e insistia para ser atendido por um funcionário do museu. Quando o vigilante se retirou, o cidadão perguntou em qual banco do jardim Rui Barbosa costumava sentar-se. Sem entender exatamente o teor daquele questionamento, eu disse que não saberia responder com precisão, pois desconhecia o fato de ele ter predileção por um banco específico. Então, vem a explicação:

Eu tive um sonho que estou tentando decifrar; nele, Rui Barbosa me deu umas pistas importantes. Em primeiro lugar, ele me deu umas informações que eu já entendi, que se trata dos leões da escadaria principal da casa que ele morou; esses leões remetem para o banco preferido de Rui Barbosa, embaixo do qual ele enterrou um baú de libras esterlinas que ele trouxe da Inglaterra.

Num misto de espanto e perturbação diante da história que acabava de ouvir, fiquei por um longo tempo conversando com aquele homem, tentando demovê-lo da busca. Ao mesmo tempo, meu pensamento caminhava em outra direção e fiquei refletindo sobre a capacidade do museu-casa de estimular a curiosidade, a imaginação e a emoção do visitante. Estar em um espaço que foi a residência de alguém nos leva a querer saber mais do que está dito, conhecer não apenas

o que é apresentado ao público, mas o que fazia parte do universo privado, os segredos que as paredes abrigam, as histórias que não foram contadas, mas apenas vivenciadas pela família, as brigas, as confusões, a intimidade.

As narrativas que envolvem os visitantes de um museu-casa não são conhecidas somente pelos seus funcionários, outras pessoas contribuem para esse acervo de histórias interessantes. Durante o XXXV Encontro Anual da ANPOCS (2011), tive a oportunidade de ouvir do Professor José de Souza Martins ⁴ uma história que ele vivenciou, da qual eu tomara conhecimento dois anos antes, lendo sua narrativa no jornal *O Estado de S. Paulo*. Para não correr o risco de esquecer nenhum detalhe dessa fantástica história, achei por bem reproduzi-la na íntegra, como consta no jornal mencionado:

Eu fora convidado para dar um seminário a estudantes de pós-graduação no Rio de Janeiro, naquele dia, à tarde. Seria um bate-papo informal sobre a pesquisa que estava fazendo na Amazônia. Fui vestido informalmente: calça jeans, camisa de manga curta, sandálias e uma velha bolsa de couro que costumava levar nas viagens e no trabalho de campo com as coisas de que necessitava.

Durante a pesquisa no Mato Grosso, primeiro, e no Pará, depois, muitos dos meus entrevistados, migrantes do Nordeste, diziam que estavam à procura das Bandeiras Verdes, terra mítica anunciada numa das profecias atribuídas ao Padre Cícero. Diziam-me que haviam lido sobre elas num dos romances sobre o “Padim”. Conversei com especialistas e, finalmente, o escritor Orígenes Lessa sugeriu-me que procurasse o folheto na biblioteca da Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, que tem a nossa maior biblioteca de literatura de cordel. Aquela ida ao Rio era providencial, pois aproveitaria para fazer a sondagem preliminar em busca do tal folheto. Desembarquei no aeroporto Santos Dumont ainda cedo. Naquela época, eu

4. Professor Emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

tinha uma cabeleira densa, desalinhada. Tomei um táxi, sentei-me ao lado do motorista e pedi-lhe que me levasse “à Casa de Rui Barbosa, na Rua São Clemente nº 134”. Ele saiu dirigindo e de vez em quando me olhava de soslaio, a expressão indignada. Até que, finalmente, desabafou: “Olha aqui, cara! Quer saber de uma coisa? Eu acho que ele não vai te receber, não!”. Achando que era gozação, entrei no jogo e respondi: “Você acha? Por quê?”. “Pô, você está todo esculhambado, sem paletó nem gravata! Você sabe quem ele é?”. Eu quis, então, saber quem era Rui Barbosa (1849-1923). “Bem se vê que tu é paulista. Não sabe quem é Rui Barbosa?! O maior jogador de futebol do mundo? O famoso Águia de Haia?”. Fiquei pasmo. Era 1981 e estávamos na culta Rio de Janeiro. Em face de minha notória ignorância e da humildade que tive a prudência de mostrar, ele foi me explicando quem era Rui Barbosa. Ele me descrevia um Pelé branco. Todos os atributos e habilidades eram os do competente e insuperável Pelé. Um jogador de futebol culto, dizia-me ele, que em campo xingava os outros jogadores em tupi-guarani. A isso fora reduzida a lenda de que Rui Barbosa, na Conferência de Haia (1907), ao fazer seu primeiro discurso, perguntou ao presidente em que língua queria que falasse. Ao que ele lhe concedeu que falasse em sua própria língua, Rui teria então pronunciado denso discurso jurídico em língua tupi. Chegamos à Rua São Clemente pouco depois das 9 horas, quando a casa-museu e a biblioteca já estavam abertas, janelas abertas, portão aberto. “É, cara! Tu tá com sorte. Ele tá em casa!” (2009, p. C8).

No imaginário popular, o personagem Rui Barbosa ainda está muito presente, e essa presença é alimentada pela existência do museu instalado no espaço que outrora fora a sua residência. As narrativas acima nos permitem perceber a variedade de papéis exercidos por esse personagem, mas não importa se ele pode ser um santo, uma assombração que surge num sonho, ou mesmo um jogador de futebol; o que garante a sua permanência e atualidade é o devir do personagem. Como aponta Michael Pollack:

Numa perspectiva construtivista, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Aplicada à memória coletiva, essa abordagem vai se interessar, portanto, pelos processos e atores que intervêm no trabalho de constituição e de formalização das memórias (1989, p. 2).

Considerações finais

A imbricada e complexa teia de narrativas que vão constituindo os mitos é entremeadada por outros elementos que reforçam essa construção. Em *Personal Che*, percebemos que a apropriação se dá em diferentes níveis, e a produção de imagens em torno da figura de Che Guevara contribuiu para a sua construção mítica. A sua trajetória percorreu caminhos inesperados, para além das fronteiras físicas. Che não se tornou simplesmente um personagem da história, mas, definitivamente, compõe a memória coletiva. É possível pensar em outros “Ches”, que não necessariamente se assemelham entre si.

A figura de Rui Barbosa também foi apropriada e mitificada. A transformação da sua residência em museu talvez tenha sido um elemento crucial nesse processo. Ela materializa a presença dessa figura; mesmo que fisicamente ele não esteja mais no plano material, o museu-casa possibilita a mediação do público com o personagem. A criação desse espaço biográfico, na medida em que permitiu a exposição pública da privacidade de um sujeito, viabilizou a sua consagração na memória coletiva. O espaço possibilita atualizar a leitura do personagem Rui Barbosa, tornando-o sujeito e objeto da sua própria história.

Che Guevara e Rui Barbosa existem em si mesmos, mas as suas imagens extrapolam a fronteira do humano e, ainda que em dimensões diferentes, fazem parte do Olimpo das figuras míticas. Segundo consta, Che era ateu, mas hoje ele também é um santo; Che era socialista, mas hoje ele também virou uma mercadoria; Che foi um guerrilheiro, mas hoje também é tema de uma peça teatral. Rui Barbosa não gostava de futebol, mas dizem por aí que ele foi o maior jogador do mundo; Rui foi um consagrado orador, mas hoje parece que ele faz discursos em sonhos; Rui foi um grande jurista e acreditava que o caminho do sucesso era o estudo

contínuo e incansável, mas hoje ele virou santo milagreiro. Carvalho esclarece que, “embora os heróis possam ser figuras totalmente mitológicas, nos tempos modernos são pessoas reais” (Carvalho, 1990, p. 14). O fato de esses sujeitos terem tido uma “vida real” possibilita uma livre interpretação da “vida pós-morte”, pois, em algum momento, eles tiveram uma existência humana tal como a nossa, diferentemente dos seres originalmente mitológicos. A construção desses mitos modernos é o cerne da questão: por que esse personagem específico foi eleito? Quais os fatores que concorrem para a definição de um mito? Como se propaga e se reconstrói o mito? Carvalho enfatiza que “os símbolos e os mitos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada, tornar-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos” (Carvalho, 1990, p. 10). A permanência e o devir desses símbolos e mitos são reforçados por uma série de aparatos políticos e culturais, tais como os museus, o cinema, os monumentos, as praças, ruas e escolas personalizadas que contribuem para a elaboração de um imaginário em torno dessas pessoas/mitos.

Referências

- ANPOCS. XXXV Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais. Caxambu, 24-28 out. 2011.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Trad. Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- BERNADET, Jean-Claude. A migração das imagens. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.
- CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- ECKERT, Cornelia. Resenha. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 16, dez. 2001. Resenha de: PIAULT, Marc Henri. *Anthropologie et cinéma*. Paris: Editions Nathan/HER, 2000. 285 p. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/ha/v7n16/v7n16a18.pdf>.

FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA. Setor Ruiano (org.). *Obras completas*, v. 41, t. 3. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura/ Fundação Casa de Rui Barbosa/ Departamento de Imprensa Nacional, 1974.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

O ESTADO DE S. PAULO. O famoso Águia de Haia, “Metrópole”, 11 maio 2009.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, 1989.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e teoria social*. São Paulo: Annablume, 2003.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. Eu é outro: documentário e narrativa indireta livre. In: _____. *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

Museologia social / MINOM 30 anos¹

Maria Célia Teixeira Moura Santos

As experiências museológicas afetivas e não normativas são a efetivação de propostas que outras áreas discutiram, mas nunca conseguiram colocar em prática. Nesse sentido, essas vivências autóctones dessa museologia, com todos os elementos sensitivos, afetivos, comunitários, locais, simbólicos, provisórios, interpretativos, são concretizações de anseios que estão para além da museologia e que antecipam o lócus de onde serão sistematizadas as sabedorias desse milênio (Dell, 2013).

Introdução

Inicialmente, registro a minha satisfação por estar nesta Universidade, ambiente que me faz lembrar momentos de trocas, de encontros prazerosos com colegas e alunos e de esforços conjuntos no sentido de criar oportunidades de interação entre os Cursos de Museologia da UNIRIO e o da Universidade Federal da Bahia, período em que existiam em nosso país somente dois cursos de graduação e um de especialização em Museologia. Hoje, são quinze cursos de graduação, quatro de mestrado e um de doutorado, o que nos deixa orgulhosos e cheios de contentamento com os avanços do nosso campo de atuação.²

Esse tema me motiva, em especial por ter encontrado no Movimento da Nova Museologia referenciais importantes que contribuíram para que eu pudesse avançar em meu percurso profissional e, o que é mais importante, de forma compartilhada, com diferentes atores sociais. Em texto de minha autoria intitulado “Reflexões sobre a Nova Museologia”, preparado para a aula inaugural do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), em setembro de 1994,³ busquei realizar

1. Texto apresentado no Ciclo de Debates “Território, Museus e Sociedade”, organizado pela Escola de Museologia da UNIRIO, realizado no período de 13 a 16 de outubro de 2014, na cidade do Rio de Janeiro.

2. Cursos existentes no Brasil – quinze de graduação: UNIRIO, UFBA, UFRB, UFPEL, UFS, UFPA, UFPE, UFG, UnB, UFRGS, UFOP, UFMG, UFSC, UNIBAVE e FAECA Dom Bosco; quatro de mestrado: UNIRIO/MAST, UFBA, USP e UFPI; e um de doutorado: UNIRIO/MAST (dados fornecidos pela Rede de Professores e Pesquisadores do Campo da Museologia em 28 de julho de 2014).

3. Texto publicado pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, nos *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 18, 2002.

uma reflexão a partir dos documentos básicos produzidos pelo ICOM/UNESCO, bem como de trabalhos produzidos por profissionais engajados no Movimento da Nova Museologia. Decorridos doze anos desde o evento da USP, já podemos identificar ações que se aproximam dos princípios e das diretrizes da Nova Museologia.

O convite a mim feito para participar da mesa-redonda me faz reconhecer as minhas limitações e, ao mesmo tempo, me estimula a enfrentar o desafio de tentar fazer uma releitura, embora rápida, desse caminhar. Buscarei, portanto, discutir sobre o lugar que a sociedade passa a ocupar nos museus, contribuindo para a redefinição da instituição e para a melhoria da qualidade de vida, sobre o papel do técnico, sobre a atuação dos cursos de Museologia e sobre a produção do conhecimento, decorrente da aplicação de novos processos museológicos, como a musealização dos territórios, dos espaços urbanos e da dinâmica da vida, e sobre a política pública para o setor museológico. Esclareço também que este texto traz uma visão muito pessoal, a partir das minhas vivências; é o resultado de um longo processo de ação-reflexão construído no exercício de uma práxis multidimensional e pluriparticipativa. Penso que outras releituras sobre o tema preencherão lacunas e estimularão novos questionamentos.

Agradeço o convite da comissão organizadora por este momento de troca e espero que as reflexões que trago possam, de alguma forma, contribuir para as discussões em torno do tema e para uma melhor percepção das contribuições trazidas por esse rico movimento denominado de Nova Museologia.

O movimento nunca é o mesmo: antecedentes e contextos

Considero que as reflexões em torno do papel social dos museus e da sua relação com os usuários foram acontecendo em um processo gradual, provocadas pelas mudanças na sociedade como um todo, refletindo-se no interior das instituições. Em 1997, Tenório já registrava que “a maior novidade na história recente é a crescente intervenção da sociedade civil, que, de forma organizada, tenta ocupar espaços e propor que os aspectos sociais do desenvolvimento passem ao primeiro plano” (1997, p. 11). Em um espaço de tempo muito curto, o mundo se viu diante de problemas globais cujas soluções dependem da capacidade de articulação de um espectro mais amplo de agentes sociais.

Falar da Nova Museologia, portanto, é falar de conflitos, contradições, de épocas marcadas por repressão e, ao mesmo tempo, por um acentuado processo criativo. Os anos 1960 foram marcados pelo movimento artístico-cultural, que destaca o novo, com a participação da juventude, a recusa aos modelos estabelecidos, e prepara o terreno, lança as sementes. Talvez possamos apontar o “maio francês” como um vetor, no sentido de que tenha lançado as bases necessárias para se repensarem o museu e a sua relação com a sociedade de maneira mais efetiva, por meio de ações concretas (Santos, 2002, p. 87).

Comentando sobre o Maio de 68 e sobre a revisão do conceito de patrimônio, Rivard questiona: “seria a primeira batalha organizada contra a instituição museal?” (1984, p. 2). Salienta o autor que, na França e em outros países, houve uma contestação maciça de todas as instituições, abalando valores, ameaçando posições estabelecidas e, ao mesmo tempo, forçando os responsáveis por essas instituições a olhar com novos olhos suas ações e repercussão sobre a sociedade. Nesse contexto, o conceito de patrimônio é revisto e ampliado, considerando-se o meio ambiente, o saber e o artefato – o patrimônio integral. Rivard (1984) destaca que essa ampliação da noção de patrimônio terá como consequência direta uma revisão dos poderes que assumem a gestão e a valorização de monumentos, sítios, museus e de todo lugar considerado patrimônio público. Os contextos dos anos 1960 e 1970 propiciaram, portanto, uma avaliação das instituições provocada pelo movimento social, atingindo também organismos como a UNESCO e o ICOM.⁴

Nem sempre, entretanto, as diretrizes e metas registradas nos documentos oficiais se transformam em ações concretas. O que se observa é que, no início dos anos 1980, apesar da existência de um bom número de ecomuseus, museus comunitários, museus locais e museus ao ar livre, os profissionais que desenvolviam ações museológicas comprometidas com o desenvolvimento social e com a participação encontravam resistências no sentido de que seus projetos fossem reconhecidos no universo museológico.

No campo museal, pode-se constatar que os movimentos iniciados nos anos 1970, com a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, os encontros

4. As reflexões sobre os cenários e contextos que tiveram influência sobre a redefinição do conceito de patrimônio cultural e sobre os processos que deflagraram o Movimento da Nova Museologia, bem como sobre os diversos encontros realizados pelo ICOM/UNESCO que antecederam a criação do MINOM, estão registradas no texto de minha autoria intitulado “Reflexões sobre a Nova Museologia”, já citado neste texto. Desse modo, não pretendo me alongar nesse item, pontuando apenas alguns aspectos.

realizados em Quebec – I Atelier Internacional dos Ecomuseus/Nova Museologia (1984), a Reunião de Oaxtepec (1984) e a Reunião de Caracas (1992), deflagraram um valioso processo de discussão, não só sobre o lugar que a sociedade ocupava nos museus como sobre a redefinição da instituição, o papel do técnico, o sentido da preservação e o uso das coleções. Também é colocada em pauta a discussão sobre a produção do conhecimento, decorrente da aplicação de novos processos museológicos, como a musealização dos territórios, dos espaços urbanos e da dinâmica da vida.

No Brasil, o contexto não favorecia o pensamento crítico, as transformações e o trabalho criativo. Vivíamos o período mais duro da ditadura militar, implantada em 1964. É a fase do memorial, do culto ao herói e à personalidade, condizentes com o regime. Busca-se, por meio das atividades de preservação, autenticar a nação, como uma realidade nacional. As instituições são cristalizadas, percebidas como independentes dos indivíduos que as concebem (Santos, 1993, p. 39).

Quando tomo conhecimento do Movimento da Nova Museologia, me identifico com ele e sinto uma grande satisfação ao perceber que colegas, em distintas partes do mundo, manifestavam o seu descontentamento com o fazer museológico vigente, o que os motivava para a realização de novas experiências. Considero que, na realidade brasileira, o Movimento da Nova Museologia não ocorreu em um processo formal, com trabalhadores de museus agregados em uma associação. Os projetos voltados para uma aproximação dos museus com as comunidades nas quais estavam inseridos foram ocorrendo de forma gradual, a partir do compromisso social de alguns profissionais, em especial de alguns professores dos cursos de Museologia existentes no país.

Penso que a aproximação entre museus e sociedade se deu inicialmente por meio das ações educativas. Em minha experiência, desde os primeiros contatos com as disciplinas específicas do Curso de Museologia, senti uma grande vontade de tornar úteis à sociedade as coleções existentes nos museus. Entre as minhas obras de referência naquele período para o desenvolvimento das atividades, tanto no museu como na sala de aula, estava o livro *Extensão ou comunicação?*, de autoria do mestre Paulo Freire. Identificava-me com suas reflexões quando ele fazia a crítica do conceito de extensão como invasão cultural, como atitude contrária ao diálogo, que ele considerava como a base de uma educação autêntica, sendo a

educação compreendida em sua perspectiva verdadeira, que não é outra senão a de humanizar o homem na ação consciente que ele deve fazer para transformar o mundo. Em sua dissertação de mestrado, Costa (2006) faz uma aproximação entre o pensamento de Paulo Freire e o Movimento da Nova Museologia que considero um ponto de partida importante para futuras pesquisas sobre esse tema, ainda carente de reflexões mais aprofundadas.

As reflexões sobre esse rico caminhar museológico permite-nos, portanto, apontar alguns marcos, que apresentaremos a seguir, resultado da nossa inquietação e da busca da construção do conhecimento, tendo como referencial a diversidade museal, tanto no plano acadêmico quanto no reconhecimento de que é possível construí-lo também fora do ambiente da academia, para a qual, em nossa compreensão, o Movimento da Nova Museologia trouxe contribuições significativas.

Há algo de novo no processo de musealização: resultados, produtos, problemas

Os resultados apresentados a seguir, produtos e problemas por mim considerados como bem-vindos e salutares, nos estimulam a superar algumas “cegueiras museológicas” – paradigmas, conceitos chave – que fomos assumindo como verdades absolutas e nos estimulam a repensar a atuação dos museus, sua relação com a sociedade e a formação dos profissionais que vão operar com os museus e com o patrimônio cultural na atualidade. Desse modo, eu os convido a me acompanhar nesse “balanço museal” gratificante e desafiador,⁵ para o qual o Movimento da Nova Museologia trouxe contribuições significativas:

- Reconhecemos o museu como um fenômeno social, um espaço relacional e, como tal, resultado da ação de muitos sujeitos sociais, que estão no interior da instituição e fora dela, e o constroem e reconstroem a cada dia.
- Desmistificamos valores e concepções, reconhecendo que memória e poder andam juntos e que é necessário “colocar as cartas na

5. Reflexões apresentadas no II Encontro Nacional da Rede de Professores Universitários do Campo da Museologia, realizado em Salvador e Cachoeira, na Bahia, de 24 a 26 de agosto de 2009.

mesa”, deixando claras as nossas concepções de museu e de museologia, explicitadas em nossas missões, objetivos e metas, em nossas exposições, nos programas e projetos delas decorrentes, bem como nas ações de pesquisa, preservação e comunicação.

- Rompemos com as dicotomias passado/presente, velho/novo, cultural/natural, material/imaterial e passamos a musealizar a dinâmica da vida, concebendo a memória articulada com a subjetividade, produzida no tecido social. Buscamos uma relação de integridade na qual homem e natureza não se opõem, mas se entendem reciprocamente.

- Incluímos os museus na pauta por uma ordem planetária fundada no humanismo, na luta por uma sociedade mais justa e democrática. Democratizamos as ações museológicas. A pesquisa, a preservação e a comunicação deixam de ser domínio somente dos técnicos dos museus e passam a ser ações museológicas aplicadas em interação com diferentes grupos sociais.

- Criamos museus mais flexíveis e informais, capazes de tornar conhecidos os problemas e as demandas de diferentes grupos sociais, que até então eram alijados dos processos de criação, de implantação dos museus e da preservação da memória.

- Redimensionamos a museologia e os museus. Ambos passaram a ser referenciais e suportes importantes para a cidadania, para a inclusão social e para outras áreas e campos do conhecimento.

- Reconhecemos a importância das novas tecnologias para a aplicação das ações museológicas e usamos a tecnologia a nosso favor, criando redes de memória, divulgando acervos e museus já existentes e criando museus virtuais.

- Agregamos valor às coleções, ao compreendermos que são as teias de relações que definem o objeto museológico, sendo a historicidade definidora do espaço-tempo, contendo cada uma a sua contradição. Do mesmo modo, passamos a considerar que os objetos são sinais indicadores

de ações que devem ser executadas.

- Do ponto de vista filosófico, a aplicação dos processos museais participativos trouxe dados importantes, no sentido de compreendermos que, ao paradigma do sujeito conhecedor e transformador, é agregada agora a possibilidade de entendimento entre sujeitos, capazes de linguagem e ação.

- Diminuímos as distâncias entre centro e periferia, tanto nos âmbitos internacional e nacional quanto no estadual e federal, e aumentamos a nossa autoestima. Superamos os ranços colonialistas, tanto nas relações com outros países e continentes como entre os estados e as diferentes regiões do país. A museologia brasileira, hoje, tem reconhecimento internacional. Os pequenos museus, os museus comunitários, os museus de regiões menos favorecidas economicamente não são mais vistos como não museus ou como museus de “fundo de quintal”. Reconhece-se o valor dessas instituições pela coragem de ousar, pela resistência, pela criatividade, pela inovação e pelos ensinamentos.

- Do ponto de vista da organização e da gestão, compreendemos que os museus necessitam ser avaliados e organizados. Os nossos diagnósticos agora são realizados contando com os diversos atores envolvidos no processo de musealização – museólogos, profissionais de diferentes áreas, trabalhadores de museus e membros de diferentes comunidades – e, o que é mais importante, produzem indicadores importantes para a elaboração de projetos e planos de ação, com o envolvimento de todos e com comprometimento social.

- Passamos a nos preocupar não somente com a quantidade do público que frequenta os nossos museus, mas com a qualidade da interação que pode haver entre o indivíduo e seu patrimônio cultural. Os movimentos sociais estão nos mostrando que é possível a construção de uma nova cultura política, que reconhece o direito à memória e que nos instiga e nos desafia a aplicar ações museológicas em diferentes contextos, contribuindo para a realização de novas práticas sociais, bem como para a construção de novos patrimônios culturais.

- Buscamos a articulação entre os saberes científico e popular, o diálogo entre as linguagens erudita e popular, o encontro do saber popular com o acadêmico, tendo como objetivo a construção de um conhecimento adequado à solução dos problemas do homem, buscando uma articulação constante entre os desenvolvimentos tecnológico e científico, tendo como referencial o patrimônio cultural. Operamos com ciência, cultura e tecnologia de forma integrada.

- Reconhecemos a importância dos processos museológicos aplicados nos museus regionais, nos museus de bairro, nos museus indígenas, nos ecomuseus, nos museus comunitários e nos museus escolares. E, sobretudo, estimulamos o repensar dos grandes museus situados nas metrópoles, contribuindo para a compreensão de que no processo de musealização há espaço para as diferenças e para o respeito mútuo.

- Transformamos a extensão em ação e acreditamos que é possível a revisão dos métodos a serem utilizados na aplicação das ações de pesquisa, preservação e comunicação e na interação do técnico com os atores sociais. Compreendemos que os métodos e técnicas não estão embasados somente na competência formal do técnico, mas também em seu compromisso ético e social.

- Passamos a operar não somente com as coleções, mas também com o acervo operacional, ferramenta importante de aproximação com todo o corpo social. Musealizar temas e problemas que estão latentes na sociedade nos instigou a desenvolver novas metodologias de aplicação das ações museológicas, buscando, com a nossa criatividade, soluções para problemas que não aprendemos a enfrentar e solucionar com os conhecimentos adquiridos na academia.

- Inserimos os museus na pauta das lutas das minorias e contra os preconceitos. Adaptamos seus espaços, permitindo a acessibilidade e a participação de milhares de atores sociais que estavam impossibilitados de contribuir com o processo de fruição dos nossos acervos e das nossas programações e buscamos a interlocução com lideranças e membros de

vários segmentos da sociedade que, anteriormente, não eram contemplados em nossos programas e projetos.

- Ampliamos a nossa lente, no sentido de perceber que a ação educativa dos museus não pode ser reduzida a uma metodologia, a determinadas técnicas a serem aplicadas com alunos e professores. Consideramos que ela é a essência do trabalho museológico e da instituição-museu. É o movimento de ação e reflexão que estimula a produção do conhecimento e amplia as dimensões de valor e de sentido das ações de pesquisa, preservação e comunicação, bem como do patrimônio cultural de cada indivíduo e da coletividade.

- Passamos a compreender a abrangência do campo museal e deixamos de acentuar as dicotomias entre a “velha” e a “nova museologia”, entre o novo museu e o museu tradicional. Estamos buscando uma visão mais integrada, percebendo a contribuição dos muitos movimentos que marcaram a museologia nos últimos anos.

- Reconhecemos a necessidade do equilíbrio entre a teoria e a prática. Ampliamos o campo de aplicação das ações museológicas e constatamos que é possível a sua implementação fora da instituição-museu, em interação com os sujeitos sociais, na dinâmica da vida.

- Estimulamos e criamos uma ética de confiança em busca do trabalho em parcerias, somando esforços, dividindo recursos e trabalhando de forma cooperativa. Criamos redes de integração com cursos, instituições e organizações sociais, nacionais e internacionais.

Há algo de novo na museologia brasileira

No Brasil, com a consolidação do projeto democrático, os museus estão sendo considerados agências de inclusão social e cultural, de desenvolvimento, de reconhecimento e de afirmação das identidades e da diversidade. As políticas públicas construídas para o setor, com o envolvimento de vários segmentos da sociedade e implantadas de acordo com as demandas dos trabalhadores de museus e dos grupos sociais, começam a dar frutos em diferentes regiões do país,

não somente nos aspectos relacionados com a normatização e o funcionamento do setor, como também no apoio e incentivo aos cidadãos que se mobilizam para a construção de seus espaços de memória, com criatividade e uma vitalidade até então desconhecida.

Em março de 2003 fomos convocados pelo MinC/IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais para participar da formatação de uma política museológica para o país. Estive envolvida como coordenadora do Eixo 3 – Formação e capacitação. Considero um dos pontos mais marcantes desse grande movimento museológico o fato de termos uma política pública para o setor que tem como referencial os documentos básicos da museologia contemporânea. A PNM está embasada nos referenciais desse grande movimento iniciado em 1972, com a Mesa-Redonda de Santiago. Esses referenciais, ao longo dos anos, vêm sendo atualizados e recriados em diferentes contextos. O que é mais novo nesse processo é a adoção desses princípios pelo poder público. Entretanto, nunca é demais lembrar que os avanços e as conquistas são resultado da persistência, do empenho e da atuação de um grupo de profissionais comprometidos. Compreendo que o nosso grande desafio é torná-los realidade, comprometendo-nos com as suas aplicações, dispostos a avaliá-los e enriquecê-los. Estar atento e disposto a realizar uma militância constante não só é necessário como urgente. Considero que as nossas conquistas têm de ser renovadas, jamais esquecidas.

Em evento promovido pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do IPHAN, realizado no Rio de Janeiro, no Museu Histórico Nacional, com o objetivo de avaliar os resultados da Política Nacional, tive a felicidade de assistir a uma sessão de trabalho de cuja mesa participavam representantes de dois museus de favelas e de uma tribo indígena do norte do nosso país. Naquele momento, tomada pela emoção, não pude deixar de me lembrar dos pioneiros do Movimento da Nova Museologia e de tantos outros profissionais que sonharam, como eu, em ver as experiências dos museus comunitários, dos museus de bairro, dos núcleos de memória localizados em diferentes regiões e nas periferias dos grandes centros serem apresentadas, discutidas, sem preconceitos, com respeito, reconhecimento e como oportunidade de aprendizado. Com certeza, esse novo caminhar e as conquistas dele advindas nos conduzem urgentemente à necessidade de repensar o perfil do profissional museólogo, tanto no aspecto formal como no aspecto político. Nesse sentido, considero que o Movimento da Nova Museologia, bem

como o caminhar museológico que o sucedeu, fornece dados importantes para se repensarem tanto os currículos dos cursos de Museologia como o papel que as universidades devem desempenhar junto à sociedade.

Reinvenção e compromisso social: considerações finais

Esse rico caminhar, enriquecido com o crescimento da produção do conhecimento na área da Museologia ao longo dos anos, nos faz hoje considerar que é necessário reconhecer que há diferentes formas de aplicar o processo museológico, assim como há diferentes formas de organizar e gerir museus, e que, a partir da nossa concepção de museologia, podemos retirar de cada um os recursos potenciais para a consecução dos nossos objetivos. Considero, entretanto, que, em qualquer das circunstâncias, o que não podemos perder de vista é o nosso compromisso social com a museologia.⁶

Desse modo, teoria e prática devem ser vividas como militância, não somente nas ações denominadas de museologia social, mas em qualquer ação museológica, independentemente da tipologia de museu. O que está em jogo, em nossa compreensão, é o sentido que estamos dando à museologia. Entendemos que a museologia propriamente dita implica ação social. Penso também que essa discussão extrapola o campo da museologia, pois entendemos que as questões relativas à democratização e ao uso do conhecimento estão intrinsecamente relacionadas com a nossa postura diante do mundo, como pesquisadores e educadores de todas as áreas que atuam em todos os campos de conhecimento.

Enfim, acho que o movimento da Nova Museologia não foi uma panaceia capaz de resolver todos os nossos problemas, mas nos apontou os caminhos do respeito à diferença e à pluralidade, da construção de uma museologia que está aberta às múltiplas realidades, que lança um olhar diferenciado sobre a cidade, sobre os territórios e sobre os movimentos sociais.

6. No texto intitulado “Um compromisso social com a museologia”, publicado em 2014, nos Cadernos do CEOM, v. 27, nº 41, a partir da narrativa de minha história de vida, apresento aspectos que considero que tenham sido importantes para a formação do meu compromisso social, destacando os cenários, os contextos e os percursos que contribuíram para sua operacionalização. Apresento também processos que considero que tenham sido úteis para a aplicação de ações museológicas comprometidas com a transformação e com a melhoria da qualidade de vida, dando ênfase à formação do profissional museólogo, bem como ao sentido e ao uso que tem sido dado à museologia.

Essa Nova Museologia contribui para o crescimento do técnico, que passa a reconhecer seus limites e abre-se para o crescimento conjunto, para a interação com as comunidades e com profissionais de outras áreas de atuação, assumindo o seu compromisso social, por meio de uma práxis multidimensional e pluriparticipativa, exercida com excelência criativa, estimulando a formação de comunidades de aprendizagem, na busca da construção conjunta de uma cultura cidadã, de museus mais inclusivos e da melhoria da qualidade de vida. No nosso entender, esse é o seu maior mérito: a sua contemporaneidade.

Referências

ADOTEVI, Stanislas S. Le Musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. *Ninth General Conference of ICOM: The museum in the service of man today and tomorrow - the museum's educational and cultural role*. Reino Unido: ICOM; BCA, 1971.

ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, Cristina (orgs.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: ICOM/Brasil, 1995.

BOCK, Ana Mercês Bahia et al. Sílvia Lane e o projeto do “compromisso social da psicologia”. *Revista Psicologia e Sociedade*, v. 19, n. esp. 2, 2007.

BRUNO, Cristina; CHAGAS, Mario e MOUTINHO, Mário. SOCIOMUSEOLOGY / AAVV. *Cadernos de Sociomuseologia, Revista Lusófona de Museologia*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2007.

CARVALHO, Nanci Valadares. *Autogestão: o governo pela autonomia*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAGAS, Mario de Souza. A radiosa aventura dos museus. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini. *Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento: propostas e reflexões museológicas*. São Cristóvão: Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.

_____. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.

COMITÊ BRASILEIRO DO ICOM. *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. 1995. Mimeo.

COSTA, Marcela da Silva. *Uma análise do contributo da ação teatral para a função educativa dos museus da Região Autónoma de Madeira (dissertação)*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, 2006.

DECLARAÇÃO MINOM RIO 2013. XV Conferência Internacional do Movimento Internacional para uma Nova Museologia. Rio de Janeiro, 10 ago. 2013. Disponível em: <<http://golparaoplaneta.wordpress.com/2013/09/02/a-declaracao-do-rio-minom-2013/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

DELL, Delambre. *A Declaração do Rio MINOM 2013 – para além dela mesma*. 2 set. 2013. Disponível em: <<http://golparaoplaneta.wordpress.com/2013/09/02/a-declaracao-do-rio-minom-2013/>>. Acesso em: 29 jul. 2014.

DEMO, Pedro. *Avaliação qualitativa*. Campinas: Autores Associados, 1995.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

HABERT, Nadine. *A década de 70: apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. São Paulo: Ática, 1992.

MERIDIES: Revista de Antropologia e de Sociologia Rural da Europa do Sul – textos de museologia social, Museu Etnológico de Monte Redondo, Monte Redondo, n. 17/18, jan.-dez., 1993.

MOUTINHO, Mário Canova. A Declaração de Quebec de 1984. In: ARAUJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira. *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. Comitê Brasileiro do ICOM, 1995. Mimeo.

RIVARD, René. *Que le musée s'ouvre... ou vers une nouvelle muséologie: les écomusées et les musées "ouverts"*. Québec, 1984. Mimeo.

SANTOS, Maria Célia T. Moura (org.) *Política Nacional de Museus: Programa de Formação e Capacitação em Museologia – Eixo 3*. Salvador: MINC/IPHAN/DEMU, 2005 (relatório 2003-2005).

_____. *Museu, escola e comunidade: uma integração necessária*. Salvador: Bureau, 1987.

_____. *Reflexões sobre a Nova Museologia – reflexões museológicas: caminhos de vida*. Lisboa: ISMAG/UHLT, 2002.

_____. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1990.

_____. *Integrando a escola ao bairro*. Salvador: Instituto Anísio Teixeira; Secretaria de Educação. 1990.

_____. *Repensando a ação cultural e educativa dos museus*. 2. ed. ampl. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1993.

_____. *Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário*. Lisboa: ISMAG/UHLT, 1996.

_____. *Reflexões museológicas: caminhos de vida*. Lisboa: ISMAG/UHLT, 2002.

_____. *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: Minc/IPHAN/DEMU, 2008. (Museu, Memória e Cidadania, v. 4).

SANTOS, Paula Assunção dos. *Museology and communit development in the XXI century*. Lisboa: ISMAG/UHLT, 2008.

TOURAINÉ, Alain. Como entender as barricadas nas ruas de Paris. In: OLIVEIRA, Maria Lúcia de (coord.). *A conquista do espaço político*. São Paulo: Jornal da Tarde, 1983.

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

Território, práticas poéticas e políticas no Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba

Carmen Maya

O conhecimento da proposta deste colóquio envolvendo os conceitos de criatividade e cidade e a experiência do *flâneur* (Baudelaire, 1996, p. 18), que torna a cidade cenário, realçou um cartaz que me tornou consciente de já estar mentalmente imersa na ambiência do seminário “Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade”. Tudo parecia convergir. De fato, a publicidade se referia à criatividade, mas ligada à obtenção de resultados. Nesse momento, já estava feita a escolha para um estudo de caso.

A pesquisa em andamento sobre os acervos de arte contemporânea no Brasil vem sendo acompanhada de várias visitas técnicas às instituições com acervos. Extremamente atuante no final dos anos 1970 e hoje em agonia institucional, o Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) ilumina preciosas questões relacionadas às interações entre as instâncias museológicas e as práticas poéticas em contextos urbanos em processo de massificação incipiente. O percurso histórico desse espaço expositivo expõe indagações de ordem territorial, museológica e política de extrema atualidade.

Na última década, João Pessoa atravessou um processo de explosão urbana. Cresceu na linha do mar e abandonou o centro histórico da cidade, onde se situa o NAC. Capital com cerca de um milhão de habitantes, possui três instituições com acervo de arte moderna e contemporânea e um espaço expositivo sem acervo. Em nosso levantamento, constatamos que todas as instituições na cidade têm entre cem e quinhentas obras, o que faz com que galerias pequenas, em torno de quatro, tenham a mesma quantidade de obras que instituições com dez ou cem vezes mais área expositiva.

Projeto de vanguarda, o NAC se norteou por um conceito de criatividade que sublinhava a importância dos processos, e não os resultados, como hoje. Ligado

à Universidade Federal da Paraíba (UFPB), o NAC surgiu como braço da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários. A ideia de sua fundação surgiu no final da década de 1970, quando de um seminário promovido pelo Museu de Arte Assis Chateaubriand, localizado em Campina Grande. O estabelecimento do NAC se relaciona a desejos de mudança, à disparidade entre o avanço tecnológico e científico alcançado pela universidade e pela área cultural, ao currículo do curso de Artes, ainda preso ao universo acadêmico dos séculos XVIII e XIX, e à distância entre a universidade e o ensino de arte e a cultura popular.

Dez anos depois, o estabelecimento do NAC comemoraria a Campanha Nacional de Museus Regionais. Visando à formação de acervos geográfica e politicamente descentralizadores, esse movimento teve impulso realizador com Assis Chateaubriand, paraibano de Umbuzeiro. Além do Masp nos anos 1950, Chatô constituiu o acervo do museu de arte de Campina Grande, que leva seu nome. A ideia do NAC era comemorar os dez anos desse museu. Pensado em 1977 e inaugurado em 1978, o NAC foi implantado num prédio de arquitetura eclética. O casarão do final do século XIX foi palacete e moradia de governadores e abrigou a Escola de Odontologia da UFPB. Somente por volta de 1978, reformado, passou a se chamar Núcleo de Arte Contemporânea. Sua difícil tarefa: projetar uma nova dimensão no campo das artes visuais envolvendo a cidade.

Esquivando-se de formatações expositivas tradicionais, o NAC evitou associar-se ao conceito de museu como coleção museológica, além de fugir do universo acadêmico. Parte da UFPB, sua implantação ocorreu por meio de colaboração entre a Pró-Reitoria, encabeçada por Iveraldo Lucena, e a Reitoria, ocupada por Lynaldo Cavalcanti. Sua inauguração, documentada no *Almanac* – primeiro catálogo da instituição –, já trazia referência à produção dadaísta. Nessa época não havia internet nem computador. A produção dos eventos era de ordem coletiva e praticamente artesanal. Não havia firma de produtores nem divulgadores. No calor do trabalho, o material de divulgação foi irremediavelmente extraviado. Foi, no entanto, exatamente o “tudo perdido” que emprestou uma feição contemporânea ao catálogo, o qual inicialmente teria uma formatação acadêmica. Nas fotos de caráter contraposto dos principais integrantes do NAC mal se evidencia a criatividade em face da adversidade: Paulo Sérgio Duarte, coordenador, Antonio Dias, cuja proposta curatorial formatou o trabalho inicial do grupo, Mário Pedrosa e Roberto Pontual, como convidados,

Raul Córdula Filho, Silvino Espínola, Francisco Pereira Junior, cada um olhando para uma direção diferente, numa metáfora do caráter já multifacetado dos eventos que ali se realizariam.

O NAC vinha a ser um laboratório de pesquisa de linguagens e atuaria de forma interdisciplinar. A prioridade não era fazer exposições, muito menos constituir acervo. Reunindo professores de ciências sociais, filosofia e artes, atuando de modo integrado, a intenção do NAC era a pesquisa de linguagens. Sempre buscando o sentido contemporâneo do pensamento artístico, proviesse ele da rua, do ateliê ou da própria universidade, o NAC significava um míssil aglutinador de forças. Essa interdisciplinaridade efetivamente nunca aconteceu, e tais equipes nunca se entenderam, o que não chega a ser um privilégio do NAC, nem do universo de trabalho brasileiro.

Como todo fenômeno humano, criação e condições sociais agem reciprocamente: assim, se, de um lado, certos meios técnicos são colocados à disposição do criador, por outro lado, há exigências da época. De fato, o NAC trouxe artistas e críticos de arte que naquele momento viviam fora do Brasil. Feito de pessoas? Sim, o NAC, embora uma instituição, foi sobretudo um evento que, diferentemente da noção historicista de fato histórico, possui um caráter fenomenológico.

Paraibanos, Antonio Dias e Paulo Sérgio Duarte retornam da Europa e dão o formato do NAC. Chico Pereira, outro integrante, percebe o núcleo como um momento de magnetismo. Coalização de forças que não pretendia substituir as estruturas locais, mas sim torná-las efetivamente plurais, num período em que inexistia o conceito de curadoria de arte no Nordeste, o núcleo visava fazer do Departamento de Artes um laboratório de experiências: montagens, oficinas e escritos (Córdula, 2004, p. 13).

O conceito de laboratório merece atenção: inversamente à consolidação da ciência moderna, ocorrida durante os séculos XVIII e XIX, as práticas artísticas do NAC não estavam referidas à noção de progresso. Em sua atuação prevaleciam os processos. O trabalho de apoio educativo do NAC percebia que a transformação do mundo sensível estava ligada às tomadas de consciência. Assim, as práticas educativas e os planos de trabalho do núcleo não partiam do pressuposto de

que todo conhecimento verdadeiro, como na ciência, se repete. O pensamento educador pressupunha experimentação e observação que não contrapunha vida ativa e vida contemplativa. Os exercícios criativos tampouco designavam o que era útil ou eficaz, não eram imediatistas, não prescreviam procedimentos ou regras apriorísticos. O momento de decisão que exige objetividade deve também buscar o reconhecimento do sujeito na ação. O grupo compreendia que toda atividade humana é *logos*: nossos alicerces técnicos – instrumentos e técnicas construtivas – tanto quanto nossas escolhas culturais e artísticas – modos de viver – são dimensões laborais e laboratoriais.

Naquele momento, criatividade era participação, e esta tinha dimensão ética e moral, pois, margeando escolhas, há liberdade, e é ela que renova e atualiza objetos e situações. Nesse ponto, a ética se encontra com a concepção de *energeia*: encontro de pessoas em situação, com um possível projeto em comum, suas ações transitórias podem gerar um efeito conservador ou transformador, de longa ou de curta duração.

No entanto, no final dos anos 1970, o NAC não teve boa receptividade por parte dos artistas e críticos dominantes na cidade. Suas ações colidiram com o grupo mais oficial de artistas da cidade, que tinha outra concepção de arte e de cultura. Sentindo-se incomodado, tal grupo publicou artigos em jornais, sobretudo no *Norte*, afirmando que o NAC destruiria o território da arte paraibana. A noção de território, mesmo a animal, implica a multiplicação de contatos e relações de cooperação que somam forças na obtenção de abrigo, condições de reprodução, alimentos e até mesmo para que se assegure o nível da população. Já na Modernidade, permeada por uma complexidade de relações, a ideia de território põe crescentemente em conexão áreas diferentes do globo. Acresce que, dominadas pela presença e por atividades localizadas, as dimensões espaciais da vida social pré-moderna não são móveis como as que caracterizam a Modernidade. Nesta, espaço e imagem se separaram e até mesmo interações face a face se transformaram. Todavia, essas mutações no tempo e no espaço que desalojam relações sociais ainda não eram uma realidade na cidade de João Pessoa nos idos de 1970, embora já o fosse para vários artistas.

O trabalho do NAC pressupunha processos de identificação que eram deslizantes. Segundo Stuart Hall, outrora vividos como identidade unificada

e estável, os sujeitos fragmentados das sociedades modernas entram em discordância com as “paisagens sociais” e a conformidade com as “necessidades objetivas” da cultura entra em colapso (Hall, 2011, pp. 12-3). Dessa forma, as práticas artísticas vão deixando de se definir como experiências de convivência, e por isso mesmo o processo criador deve ser repensado: ateliê e espaço expositivo devem atuar como membranas e espaços de problematização.

Vencedor do prêmio de jovem artista na Bienal de Paris, Antonio Dias era contra a ideia tradicional de museu. Em 1968 já eram realidade na França as *Maisons de la Culture*, que intencionavam acabar com a ideia de obra única e com a passividade do público. O desejo de explorar de modo mais dinâmico as coleções fazia parte da nova realidade dos espaços de arte, mas queria-se, sobretudo, a inserção dos museus em dinâmicas sociais mais amplas e mutantes. No entanto, somente a partir dos anos 1980, aponta Germain Bazin (2010), os princípios da Nova Museologia, ligados à experimentação social, se organizaram. O NAC na Paraíba dos anos 1970 já fomentava essa transformação. Para Antonio Dias, a ideia diretriz do NAC era trazer a contemporaneidade para a Paraíba e também, inversamente, revelar o que nela já se fazia de contemporâneo: convidar conferencistas, misturar produções, abrir mercado e mentalidades, e não um museu, comprovar que havia arte contemporânea fora do eixo Rio-São Paulo, esse era o móvel do NAC.

O museu tradicional estava referido a um prédio, a uma coleção e a um público. Algumas décadas depois, a ideia de museu substituiu a noção de prédio pela noção de território: todos os lugares, específicos ou não, construídos ou não, podem ser utilizados em razão de seus valores intrínsecos ou em razão de seu enquadramento cultural. As coleções, caso existam, vão se encontrar permeadas por tudo o que comporta esse território e por tudo que disser respeito a seus habitantes. Esse patrimônio vivo – material e imaterial – pode estar enredado em concepções ideológicas ultrapassadas, já que frequentemente planejadas por políticas públicas que evitam dúvidas, questionamentos e mesmo diferenças. Já a proposta do NAC era desvelar o aspecto democrático, libertário e identitário da arte contemporânea: construtiva e dialógica, feita a partir de qualquer material e suporte, ao abrir-se para as questões populares ou minoritárias, estas assumiriam um significado mais pleno e autônomo. O que não quer dizer, entretanto, que essa autonomia pudesse se cercar de anteparos de neutralidade.

A arte contemporânea, um campo de possibilidades, infelizmente, pode ser rejeitada pelo senso comum, principalmente quando ela mesma, por outro lado, não se der conta dos limites de suas ações.

Tendo em conta que a ideia do NAC era alargar e ultrapassar o campo museológico e a noção de público, sempre fomentando um pensamento crítico, chamou-me a atenção um dos trabalhos realizados pelo grupo. Trata-se de um evento chamado *Um dia de sol*. Inserção crítica no circuito de lazer, a performance, concebida por Francisco Pereira Júnior, partiu da observação crítica da relação das pessoas com a natureza, a desinformação e, segundo o próprio artista, a pressão de consumo exercida sobre os frequentadores da praia em dias de domingo. *Um dia de sol*: a natureza como bem de consumo. Diferentemente das atuais performances, amplamente divulgadas pelas mídias com antecedência, a ação foi realizada em segredo. Ainda que tenha sido coletiva e que envolvesse o órgão responsável pela limpeza urbana, essa linha de produção encontra paralelo no conceito de *Crelazer*, de Hélio Oiticica. No modo de entender de Oiticica, o lazer seria permanente invenção. Na “Bólido-praia”, nos espaços abertos da areia e do mar de Tambaú estava presente também a relação com o tempo livre na sociedade de consumo e de massa. Tornada bem de consumo, a natureza regurgitava lixo. Silenciosamente, em Tambaú, separaram-se lixo orgânico, plástico e também sargaço, plantas marinhas que se desprendem em busca de renovação, existentes em águas ainda saudáveis, e que eram consideradas lixo pela população. O projeto, que não pretendia ser uma denúncia contra a depredação do ambiente, apresentava uma prática artística em nítido contraste com a estética, dimensão relacionada ao belo. Semelhante às práticas domésticas que evitam ratos, o lixo foi pendurado num varal. Sacos de lixo grandes, especialmente fabricados para o evento, foram instalados em frente ao Hotel Tambaú, um hotel cinco estrelas construído na própria faixa de areia do mar. O ápice da ação teve a noite como cenário: espetáculos de canto e danças circundaram o lixo amontoado.



Figura 1. *Um dia de sol.* Foto: Chico Pereira.

Deslocado, esse lixo inserido num local turístico foi jogado de volta à fruição. E qual foi a recepção da obra? Tocaram fogo nos sacos, jogaram o lixo no chão e perguntaram: “E isso é arte?”. O evento, que questionava não apenas práticas cotidianas e culturais, mas também a noção de obra de arte, além das ideias de espaço museal e das práticas expositivas usuais, teve sua resposta, que ressoou também na imprensa local.

Além da absorção dos deslocamentos de circuitos e valores já correntes nas escandalosas vanguardas dadaístas, o NAC discutia o alcance das linguagens contemporâneas e seus vínculos com a arte popular: clichês, cartuns e charges foram incorporados ao campo contemporâneo de valores, sendo um exemplo as ilustrações à Borjalo, de fato também designer. Também a fotografia, hoje considerada inegável suporte artístico, mas que na época não era unanimemente aceita como tal, foi absorvida. São exemplos as fotografias de Miguel Rio Branco, nas quais se vê forte aspecto conceitual nos títulos, como *Negativo sujo* (1979). A pele curtida do animal morto no varal revela o lado avesso e cru da plácida cultura litorânea. Fim da ditadura, a foto do animal estirado no varal parece afirmar que a moral até pode ser abstrata, mas que não o são a prática de vida e as políticas cotidianas. As dicotomias políticas se manifestam ainda nas fotografias de Roberto Coura sobre feiras. Contundente, nosso patrimônio cultural coletivo tem sua dimensão folclórica extirpada e ali externa a luta pela sobrevivência. Lado a lado com frutas e verduras, na violência da feira não há espaço para tropicalismos. Em sua foto, troca medieval, a feira apresenta seu lado brusco e sem *glamour*.

A imagem de um porco morto sobre uma bancada de feira no interior do mercado de carnes faz parte de um ensaio fotográfico mais amplo denominado “A Feira de Campina Grande” (1978), apresentado em várias cidades do país. Esse ensaio, em 1980, obteve o prêmio projeto Marc Ferrez de Fotografia (Funarte/Infoto) e foi publicado em forma de livro, em 2007, pelo governo do Estado da Paraíba/Universidade Federal de Campina Grande. Em 2014, durante as comemorações do Sesquicentenário de Campina Grande a obra foi reeditada, revisada e redesenhada pela prefeitura de Campina Grande.



Figura 2. Feira de Campina Grande. Foto: Roberto Coura.

Artur Barrio envia Áreas sangrentas ao NAC. Realizada em 1975, em Viana do Castelo, registra-se ação que também é situação “feira”. Investindo contra o conceito de arte como sinônimo de beleza, Barrio insistia no caráter processual presente nas feiras e no trabalho artístico contemporâneo. Fora do circuito tradicional, suas intervenções podem ser materiais ou imateriais. O universo da feira coadunava-se com as propostas museais da instituição. Realizada por Paulo Sérgio Duarte, outra série de fotografias refere-se à mescla entre o patrimônio material da arquitetura de praia e porto de Cabedelo e a tonalidade da pintura

local. Paulo Sérgio sublinha a invenção cromática arquitetônica e o uso de cores fortes da arquitetura em contraste com as cores sépias e melancólicas da pintura. Ao insistir na necessidade de se ultrapassar a cor local, as séries fotográficas indicam a ultrapassagem do panorama psicológico familiar ainda predominante.

ONAC também organizou uma inovadora mostra expositiva de livros de artistas. Silvino Espínola e Sérgio Castro Pinto foram os organizadores. Misturando arte e documentação, a série de livros de artistas – *Ele não acha mais graça no público de suas próprias graças* (Antonio Dias), *Ciclo* (Vera Barcellos), *Caixa preta* (Julio Plaza e Augusto de Campos) – propunha exercícios lúdicos, sonoros e visuais. Como os infláveis de Marcel Nietsche, os livros pediam uma conexão forte entre arte e educação, aspecto para o qual Paulo Sérgio Duarte chama muito a atenção: a necessidade de fomentar a sensibilidade e o pensamento crítico das crianças, de efeito mais efetivo e rápido que entre adultos. Urgia estimular um novo modelo de arte e de educação que incitasse o campo criativo e perceptivo de crianças. A produção de Tunga, intitulada *Sistema dinâmico de construção e exercício de trabalho* (1979), era um projeto interativo no qual o público construiria e reconstruiria a obra. Artista pernambucano, com estratégias metafóricas obsedantes de caráter surrealista, Tunga lidava com a noção de escultura contemporânea, que era plena de referências à noção de escultura social de Joseph Beuys. Assim, o NAC adiantava-se à ação anestesiante e repetidora da cultura de massa, hoje fortemente dirigida ao público infantil. Acreditava-se haver maiores chances de se estabelecer uma sociedade mais participativa.

Na arte, “o discurso anticolonialista e anti-imperialista” fazia-se presente nas manifestações artísticas. Mesclados à defesa de uma identidade nacional, os que não se enquadrassem corriam o risco de ser excluídos do mercado. Movidos pela busca de espaços alternativos para suas práticas experimentais, tais instituições teriam contribuído para a institucionalização da área. É possível. Porém, a afirmação de que a Funarte, assim como a implantação do NAC, serviu como instrumento de poder dos militares (Jordão, 2011, p. 150) é reducionista. Um maior controle sobre as práticas experimentais artísticas da época? É possível, mas considerar o NAC uma estratégia do regime militar para melhorar sua imagem e conter a hegemonia cultural da esquerda é minimizar a atuação e o trabalho do grupo, além de desconsiderar a força da sociedade civil e dos próprios artistas como instrumento de pressão, algo que, com ou sem

engajamento político, é cabalmente demonstrado pela própria história da arte (Jordão, 2011, pp. 145-58).

Em 1978, o NAC estabeleceu um importante convênio com a Funarte. O acordo, por meio da promoção de atividades artísticas não eventuais para comunidades, tinha como objetivo tornar as universidades polos irradiadores de cultura. Assim, as ações do NAC, via Funarte, estavam inseridas nas demandas da Política Nacional de Cultura. Criada num momento em que o Estado buscava legitimar sua presença no setor cultural, a própria Funarte pode ter contribuído para a institucionalização das práticas artísticas e culturais. Momento da presidência do general Geisel, discute-se ainda se a Funarte não representou um aumento do controle do Estado, não só nas instituições, mas no universo cultural de um modo geral.

Trajetórias extremamente nômades, na experiência do NAC, o retorno ao e o reencontro com o país, a volta do exílio voluntário ou involuntário, foi um momento no qual redescobrimos suas qualidades e logo nos propomos a alterar suas deficiências. O NAC não foi uma alternativa inteligente para exilados desempregados (Jordão, 2011, pp. 150). Ainda que passageiro, foi um momento muito fértil de convergência de forças. Nesse feixe de radiação, foram frequentes os protestos contra a nova imposição da sociedade em acordo com o modelo norte-americano de consumo. Envolvido com questões surgidas na Nova Objetividade Brasileira, no MAM-RJ (1967), o NAC também reivindicava não só a volta da figuração, mas o embate sociopolítico. Vivendo um contexto de (dis) tensão política, mesmo quando fez uso de práticas conceituais que buscavam circuitos alternativos de exibição, o NAC foi contestador e político.

A produção do Núcleo propunha articulações abertas: fundir o novo com o antigo, investir na ambiência cotidiana, misturar tradição e experimentação, afastar a materialidade da obra, sublinhar sua condição de evento e, finalmente, construir uma história que não ficasse fechada em si mesma. Foi frequente em suas atividades a absorção dos meios de comunicação de massa (jornais, *outdoors*, revistas) e de espaços públicos (praças, ruas, pontes). Semelhantemente aos processos xerográficos ao quais se refere o filme pernambucano *A febre do rato*, de Cláudio de Assis, Hudínilson Júnior usou meios tipográficos e xerox, suporte do distanciamento, para realizar trabalhos de grande força pulsional.

Paulista, especializado em interferências urbanas, o artista ministrou um curso de criatividade em xerox. Mídia de fácil divulgação, xerox e meios tipográficos podem registrar texturas e formas que se aproximem da abstração. Já Claudio Tozzi, trabalhando com apropriação de imagens, trouxe ao NAC serigrafias de aspecto pop. Com imagens petrificadas, registros de grandes cidades que ainda não eram a realidade local da Paraíba, Tozzi já apontava para a dicotomia entre imagens produzidas e imagens apropriadas e, efetivamente, essa contradição entre o que produzimos e o que apropriamos é hoje uma realidade.

Já a chamada “volta da figuração” na região Nordeste significava, de certa forma, continuidade, pois permanece até hoje o apego a uma figuração que oscila entre o narrativo e a poética surrealista. Todavia, nos anos 1970, o retorno à figuração tinha um diferencial: o engajamento sociopolítico. Dimensão política que não apagava a autonomia da arte, nela se fizeram práticas de teor conceitual. Questionadores da natureza da arte e do objeto artístico, aspectos políticos apareciam comprometidos com a inserção de novas mídias. Percorrendo uma leitura crítica nos mais variados níveis de presença, o NAC exigia modalidades de ação que fossem da contemplação à ação. As *Armaduras* de Paulo Roberto Leal – meio caminho entre tela e instalação – foram montadas tanto no NAC como no Museu de Arte Assis Chateaubriand. Com uma obra impregnada de questões sociais, mas livre de classificações, Antonio Dias não se limitou aos aspectos formais. Ao pesquisar o redimensionamento dos suportes, ele foi ao Nepal. As possibilidades criativas e técnicas do papel ali produzido acabam, inversamente, influenciando a própria produção local, pois os artesãos acabaram assimilando o exame do artista às próprias linhas de produção da folha de papel. Essa reversibilidade se evidencia na fala do artista a respeito do conceito de caráter nacional na arte:

Quando me colocam esse problema – isso não é brasileiro – não sei o que estão dizendo. [...] Não tem que ser brasileira, italiana ou alemã, tem que ser sua. [...] Uma boa formação para arte é tão importante quanto para engenharia, química etc. e isso passa por boas exposições, bons museus e boas escolas de arte (Dias, 2006, p. 281).

A representação da identidade nacional – comunidade simbólica – na atualidade se dirige às minorias, movimento oposto, mas coetâneo das tendências à globalização. Esse seria um fogo cruzado: foco de ativação cultural e artística que aliava atualidade internacional e peculiaridade regional, o NAC buscou antropofagicamente a brasilidade, é fato; mas evitou o puro vanguardismo e a comodidade folclórica. É evidente que “cultura nacional” é sobretudo discurso, e que no Brasil essa fala se apresentava permeada pelo temor da descaracterização embutida no projeto de modernização do país. Nem sempre corretamente dimensionada, toda cultura, principalmente a moderna, é atravessada por diferenças e por conflitos de naturezas variadas, sendo convergentes por meio de diferentes formas de poder cultural. Contraparte do processo de integração global, assistem-se a identidades nacionais se desintegrando ou se fortalecendo, seja por meio da pressão de grupos minoritários, seja por meio das novas identidades híbridas que vão surgindo (Hall, 2011, p. 69).

Se o NAC não queria atuar como mero repetidor do conceito e das práticas de galeria, comerciais ou não, procurou inovações. Uma delas foi a prática de residência para artistas convidados. Quando isso era uma novidade no país, a permanência temporária significava ambiente aberto à investigação. Assim, Paulo Bruscky, pernambucano filho de fotógrafo imigrante polonês, trouxe a desmaterialização dos objetos artísticos para o NAC. O *Projeto 4*, realizado em 1980, concretizava o cruzamento entre performance e o espaço das ruas como espaço artístico e campo expositivo. Alguns trabalhos do artista não ocultavam relações distanciadas, características do “mailing” arte, “Super-8”, “fac-símiles”, cinema e fotografias. Misturando suporte e ação, nos vãos que correm entre os trens e as palavras, Bruscky admitia o intervalo entre a materialidade do trabalho e sua recepção. Ocorre que, nas ruas, tempos geográficos e outras culturas são confrontados. Orientado por processos, em detrimento de resultados, na rua o artista referendava mais perguntas.



Figura 3. Projeto *Excala : Aquila*. Cildo Meireles. Acervo do Arquivo NAC).

Alterando pontos de vista e escalas, no trabalho de Cildo Meireles, a dimensão urbana seria o *locus* da política por excelência. Em 1978, *Excala : Aquila* seria montado na Praça da Independência, no centro de João Pessoa. O artista apontava para a questão das densidades nas cidades. Projeto não realizado por falta de licença da prefeitura em tempo hábil, a escultura pública em forma de trapézio explorava questões mais tarde reelaboradas pelo artista na instalação *Eureka-Blindhotland* (1979). Expressa na relação entre volume e massa na escultura, a materialidade do trabalho artístico pode tornar-se um fato político, pois as cidades são sistemas de trocas e de circulação de informações. Existem controles nos mecanismos e contornos da produção citadina. Não obstante, o campo da arte contemporânea privilegia o ato de recepção, que é tão mais denso e poroso quanto mais aberto à participação. Para Meireles, o grau político das práticas artísticas é aferido nas circunstâncias que regem o binômio produção/recepção,

em que, de fato, se revela a dimensão conservadora ou inovadora do projeto. Na concepção de Cildo Meireles, a oposição entre consciência – que ele denomina como inserções – e anestésias – que ele chama de circuitos – é que fornece coeficiente às práticas artísticas. No cenário e campo ampliado das cidades, a noção de público é substituída pela de consumidor, percebe Cildo. Dessa forma, torna-se essencial mostrar como as práticas artísticas afetam as esferas públicas. Para serem efetivos e críticos, reflete ainda o artista, os trabalhos realizados nas cidades têm que questionar e propor mudanças no modo como a própria cidade opera, pois nem sempre as experiências coletivas correspondem às do Estado (Meireles, 2004, p. 80).

Cabe perguntar como a expressão “inserção” se coadunava com a prática educativa do NAC, que considerava fundamental formar público de arte. E, nesse sentido, a motivação é importante, é o estímulo que quebra anestésias. O próprio circuito, nesse caso, e também a instituição, compreendida como evento, retroalimentariam o campo artístico. Por meio de perguntas suscitadas a partir do contato com as obras, da atualização dos que ficavam à margem das informações culturais, da fuga da estética tradicional e da criatividade sem imposições elitistas (Córdula, 2004, p. 15), buscava-se, no NAC e naquela época, a construção de uma cidade melhor. Resíduo de trajetões, o NAC não construiu arte refrescante para o olhar ou palco para emoções e afetos. Segue-se a fala de Paulo Sérgio Duarte:

Não pensar é a condição dominante para certo modo de fruição estética. [...] Todo mundo sabe que as obras de arte – como qualquer outro produto da cultura – só tomam corpo através de linguagens. Mas são exatamente essas linguagens que não podem ser pensadas, não podem ser discutidas e, finalmente, não podem ser vistas. Pensá-las, discuti-las e, simplesmente, vê-las implica arruinar todo um edifício de valores que mediatizam as relações com a obra de arte, tornando impossível que venham à tona as questões reais. [...] Essas questões não são paraibanas, brasileiras, francesas ou seja o que for; elas atravessam uma época histórica, cujos problemas há muito não respeitam a superfície de fronteiras regionais ou nacionais (Duarte, 2004, p. 130).

A partir de 1986, o Ministério da Cultura entende que as atividades de extensão universitária devam ser assumidas pelo próprio Ministério da Educação; a

Funarte tem uma diminuição progressiva de verbas; e, no Patrimônio Histórico, Aloísio Magalhães, designer pernambucano, enfatiza a vertente patrimonial, mas as culturas populares se apresentam desligadas da produção contemporânea. Os repasses de recursos para o NAC diminuem. De 1985 a 1986, a restrição orçamentária aumenta, onde passa a predominar a preocupação com arte regional e com arte popular. Paulatinamente, o NAC deixa de explorar novas mídias. No mesmo ano de 1986 é publicado o *Manifesto da Precariedade do NAC*. Fechado para obras que não se realizam, sem recursos, o NAC é reaberto com uma exposição intitulada *FotoNordeste*. A respeito, afirma Raul Córdula:

O NAC, como sua equipe inicial concebeu, nasceu, cresceu e morreu entre 1978 e 1984, quando foi fechado para reforma e, ao reabrir, [...] suas ideias renovadoras e contemporâneas do futuro estavam desgastadas pela falta de apoio (2004, p. 13).

Diante da expansão do capital mercantil, o pequeno NAC pode ser uma útil reflexão. As dinâmicas de gestão dos eventos culturais, que podem descentralizar as ações dos lugares legitimados pelos investimentos públicos hegemônicos e conduzir a universos mais plurais, também podem abandonar pequenos empreendimentos.



Figura 4. Arte postal. *Higienizado*. Paulo Bruscky.

Organizadas em redes e ligadas às políticas de democratização cultural, tendências em aparente desacordo são, na verdade, faces reversas da economia que podem reestruturar dispositivos, auxiliar em processos de ressignificação e, inversamente, construir vitrines para plataformas políticas, mesmo a partir de espaços negativos. Em meio a outras modalidades “criativas” de agenciamento de forças, a gestão cultural do Estado pode operar por meio de projetos arquitetônicos, por vezes faraônicos, ou via megaeventos.

Já trabalhada antes no campo da arte contemporânea, e de modo efetivo pelo NAC dos anos 1970, é importante observar que a substituição da concepção universalista de patrimônio e de identidade nacional por identidade cultural trouxe a infinita multiplicação dos objetos patrimoniais. Há perigo da diluição do presente em formas de consumo variadas. Ligada às paixões identitárias, a explosão patrimonial apresenta-se multifacetada. Conota aspectos democráticos, mas faz parte da cultura de massa. A criação de museus-espetáculos, com inúmeras exposições temporárias nas quais o frequentador, acompanhado ou não de educadores, obedece a cronogramas e percursos restritos para atender a demandas e quantidade de público, apresenta vocações midiáticas sem compromisso com os termos local ou universal. Eventos que buscam resultados imediatos, com foco em públicos numericamente expressivos, têm estratégias pedagógicas que não podem lidar com processos lentos ou fenomenológicos. Em tais espetáculos atraentes, a participação do público não é processual; muito ao contrário, é devoradora e rápida. Visando à democratização e ao acesso à cultura, a globalização do mercado de arte e o desenvolvimento do turismo de massa articulam novas formas de legibilidade.

As cidades modernas são produtos espetaculosos e seus espaços públicos são tratados como cenários artísticos. Em meio a “viradões”, já não se sabe onde estão as identidades da cidade. Mesmo que nada seja permanente, exceto a mudança, perdido em meio aos processos de modernização avassaladores, o NAC foi abandonado no centro. Acresce que a modernização da cidade, de fato acompanhada da prestação de serviços, não tem o convívio da qualificação do universo de consumo, da educação e tampouco das práticas culturais. A cidade pulou etapas. Mas, no rastro dessas antinomias dos processos modernizadores, que não são privilégio da cidade de João Pessoa, devemos nos perguntar quais foram os limites e, de fato, o alcance político da arte contemporânea nesse trajeto

que esbarra na cultura de massa. Arte que pode ser feita a partir de qualquer material, portanto extremamente democrática, a arte contemporânea teve alcance de linguagem? Se considerarmos que seu aspecto hermético permanece, o que pode se tornar um empecilho para seu poder de propagação, isso deve-se aos próprios artistas e circuitos artísticos ou ao campo educativo, que não se democratizou nem ensina arte desde o ensino básico, como em outros países? Tomando a noção de público como processo, a “morte das vanguardas” se deveu às renovadas estratégias dos grupos de poder econômico ou aos próprios aspectos aparentemente obscuros das práticas artísticas? Teria seu aspecto interativo se transformado num elemento de manipulação pelas estratégias educadoras da sociedade de massas? Agonizante, o NAC reúne em si uma conjunção de fatores, antigos e novos, que nos impelem à pergunta expressa na tela de Wesley Duke Lee: Será que “hoje é sempre ontem”?

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAZIN, Germain. *Muséologie*. *Encyclopaedia Universalis*. 2010.

CÓRDULA, Raul. A experiência renovadora do NAC no campo da extensão universitária. In: CHAVES, Dyogenes (org.). *Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

DIAS, Antonio. Arte “brasileira” não existe. In: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

HALL, Stuart. *Identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

JORDÃO, Fabrícia C. de Lira. Núcleo de Arte Contemporânea. *Revista Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 1, ano 1, jul. 2011.

MEIRELES, Cildo. A arte de Cildo Meireles. Entrevista. *Jornal União*, 1979. In: CHAVES, Dyogenes (org.). *Núcleo de Arte da Paraíba/NAC*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

Entrevista concedida por Alex Topini, do Coletivo Filé de Peixe, a Carmen Maya

Carmen – Como conferencista do Colóquio internacional de arte contemporânea e museus: Transversalidades Poéticas e Políticas, Porto Alegre, quando falou sobre a relação entre arte e mercado, Ricardo Basbaum se referiu a uma visibilidade maior dos coletivos a partir dos anos 1990 e chamou-os de “circuitos autogeridos”. Ele chama os coletivos assim. Eu queria que você falasse um pouco acerca da formação do Filé de Peixe, da formação de cada um, se o grupo se uniu em torno de uma proposta coletiva, e se, nesse momento, cada um já tinha um trabalho individual, e se o trabalho particular de cada um era ou não essencial para a direção que o trabalho do grupo foi tomando. Queremos saber se vocês têm um lugar para se reunir, tipo sede, se tem divisão de tarefas no grupo, se há hierarquia, como se decide quem faz o que etc. Fale sobre o Filé mesmo e sobre como vocês se veem em relação ao circuito e ao mercado de arte.

Alex – O Filé começou em 2006: um grupo de amigos, pessoas que se encontravam no Sesc Tijuca, numa época muito efervescente, em que o Sesc Tijuca mantinha um projeto chamado Geringonça, que reunia oficinas, workshops com apresentações mensais de atividades como poesia, teatro, cinema, enfim, tinha uma programação cultural no Sesc Tijuca, esse projeto, Geringonça, que, de certa maneira, era levado a cabo por meio da colaboração de artistas que estavam a fim de movimentar alguma coisa ali e eram atraídos a participar como estagiários desse projeto, que se abria para quem quisesse participar como produtor e reproduzidor cultural. E uma parte do trabalho dessas pessoas era contatar e perceber a movimentação de artistas e convidar: “Olha, está rolando um projeto no Sesc”. Foi assim que a gente chegou. No meu caso, um amigo da faculdade, chamado Carlos, me chamou e falou do projeto Geringonça, que atraiu

muita gente da cidade, mas, sobretudo, da zona norte, e a gente começou a se encontrar ali, sobretudo o grupo que veio a culminar no Filé de Peixe. A gente se encontrava nas oficinas de poesia, que eram um braço do Geringonça que se chamava Exprima-me, enfim, nos reuníamos ali semanalmente e uma vez por mês armávamos uma apresentação para acontecer dentro da instituição, dentro do Sesc Tijuca. Com o passar do tempo, veio uma vontade de experimentar mais coisas, de ousar, de realizar coisas que a instituição não podia abarcar, que não podia realizar, por sua própria natureza.

Carmen – O que, por exemplo?

Alex – Era uma coisa meio episódica, e, com o tempo, a gente passou a achar também pouco orgânica – se encontrar às terças-feiras, aquela coisa tipo “muito instituição”, muito programada demais. E, paralelamente, esse grupo que se encontrava foi aumentando a afinidade entre si, fazendo atividades paralelas. A gente se encontrava em barzinho, saía para beber, marcava de sair junto para ir ao cinema, para participar de um evento de poesia, para ir ao lançamento de um livro, e esse grupo começou a ganhar afinidade. Dessa proximidade, e dessa coisa circunstancial de se encontrar no Sesc Tijuca, e dessas relações que foram se desenvolvendo paralelamente ao que a instituição podia abarcar, começamos a cogitar a possibilidade de fazer outras coisas e em outros contextos. O que nos pareceu acessível e viável naquele momento era ocupar as ruas, começar a fazer eventos de ocupação, eventos artísticos nas ruas daqui do bairro, daqui da zona norte. A partir daí começamos a conversar sobre essa possibilidade e, um belo dia – tudo acontece assim –, estávamos num bar e decidimos: “Vamos fazer um evento aqui na rua?”, “Vamos”. “Vamos pegar o projetor emprestado de Fulano, vamos fazer uma ‘vaquinha’ e comprar um telão, vamos projetar filmes”. Isso foi em abril de 2006, quando chegamos à conclusão de que queríamos fazer na semana seguinte, nesse bar onde estávamos, tudo foi muito rápido. Na verdade, a gente já vinha se encontrando desde 2005, mas o projeto Geringonça foi o que concatenou a gente e abriu as possibilidades para que a gente fizesse o

Filé. Resumindo, queríamos experimentar além daquilo que a instituição podia abarcar. Mas a instituição provê bens: ela tem o espaço em si, ela tem como financiar uma oficina, tem condições de receber, de pagar pessoas, e você não é a instituição, não é? A gente sempre foi uma coisa muito independente. A solução seria uma ação independente, com nossos próprios meios. Decidimos encarar, fazer, sem ter a menor noção de onde isso ia dar. Falamos com o dono do bar onde a gente bebia, ali, numa esquina próxima da Tijuca, mas tem aquela coisa: “Não tenho dinheiro, não tenho nada, só tenho o espaço”, “Dou o espaço, logo estou dando muito”... Mas era preciso uma base, uma maneira de marcar um ponto de referência para as pessoas receberem.

Carmen – Como era o nome desse bar?

Alex – Big Norte, na zona norte, na Tijuca. Era um rapaz jovem que era dono do bar, tinha uma banda de forró, naquele *boom* do forró, e ele tocava tipo um Calcinha Preta...

Carmen – Era carioca?

Alex – Não, não era carioca, mas já morava aqui há muito tempo, e a gente tinha um embate... Então decidimos: “Beleza, vamos fazer”. “Mas qual o nome?” Esse bar, tradicionalmente, servia churrasquinho às sextas-feiras. Na semana seguinte, que foi a primeira semana em que pretendíamos fazer nossa ação, na sexta-feira, o bar não ia servir churrasquinho porque seria Semana Santa, eles iam servir filé de peixe, e aí o Cataldo olhou para aquela plaquinha ali – “Na semana seguinte, filé de peixe” –, daí pensamos: “É isso, Filé de Peixe”, assim, completamente casual, tudo foi muito casual.

Carmen – Nesse momento eram só três pessoas?

Alex – Não, não. Nesse momento um grupo menor chamou para si a organização de tudo e foi o grupo que acabou caracterizando o coletivo, que a

princípio éramos eu, o Felipe Cataldo e o Diogo Tribusi, que não está mais no coletivo. Saiu no primeiro ano, se mudou, foi para Recife, está trabalhando como ator, enfim... Naquela situação, chamamos para nós aquela situação e então éramos nós três, o que acabou se caracterizando como o grupo: Felipe Cataldo, Diogo Tribusi e Alex Topini. Mas é legal dizer que nessa época a gente não tinha consciência de que a gente era um coletivo. A gente não tinha consciência de que a gente estava fazendo uma ocupação, uma ação de intervenção urbana. Tudo foi muito guiado pelo impulso, o impulso de realizar, de realizar de maneira independente um evento de arte, esse era o principal intuito. A princípio, não tínhamos uma identidade predefinida, o que iríamos fazer, que foi mais ou menos o que aconteceu na primeira edição do projeto. Como éramos de uma oficina de poesia – a gente se encontrava muito ali –, um grupo de pessoas falava poesia, o Felipe Cataldo, que é mais ligado ao cinema, agitou de a gente fazer uma exibição de filmes independentes, o Diego tinha ligação com música, então convidamos algumas pessoas para levarem seus instrumentos. Todos nós já tínhamos essa formação meio híbrida, mista: de escrever, e o que era ator tinha banda, o que mexia com cinema era, na verdade, formado em comunicação, era tudo, na verdade, muito misturado. A identidade era para ir se constituindo ao longo do processo de formação do grupo; se você pega os primeiros *flyers* – as primeiras chamadas para nossas ações –, você não vai encontrar ali, naquele momento, nada que afirme a gente se designando como coletivo, o que você vai ver é a gente convidando para uma ação de intervenção urbana. A gente pensava que a gente estava realizando um evento de arte: plural, multidisciplinar, aberto à experimentação, um evento para ser um foco de agito cultural. A gente se sentia na posição de agitadores culturais independentes naquela região. E assim as coisas começaram. Na primeira ação a gente exibiu uns filmes, mas no intervalo dos filmes as pessoas falaram poesia.

Carmen – Muito misturado. Mistura com teatro também?

Alex – Sim, mas todo o mote sempre foi para a produção autoral e independente, sempre foi.

Carmen – Mas não necessariamente feita por vocês...

Alex – Não necessariamente, mas já tinha filmes da gente, feitos pela gente também, porque o Cataldo tinha essa relação com o cinema, produzia cinema, ali havia uma produção.

Carmen – Já nas próprias oficinas?

Alex – Já nas próprias oficinas. A gente tinha uma produção, muito incipiente, mas já havia. E o Cataldo foi chamando poetas que eram amigos, amigos que eram músicos... Toda a mobilização era em torno do autoral e da produção independente, sempre foi, o que acabou se conectando com uma identidade geral que permanece até hoje. De certa forma, o Filé de Peixe agita como uma plataforma capaz de aglutinar e de difundir uma produção que não é só própria, de seus membros, mas também de pessoas que se articulam com a gente, uma plataforma aglutinadora-provedora.

Carmen – O universo dos valores do patrimônio e da arte sempre se ligou muito à aferição ligada à autenticidade, e esta, por sua vez, à noção de veracidade, ao que se faz com as próprias mãos, subentendendo às vezes intenção e técnica apropriadas. Além disso, usualmente, o processo de autenticação leva em conta o estado físico e/ou estético, ao que chamam de integridade. Já a ação na rua, que toma posse e entra sem pedir licença, num território antes exclusivo, algumas vezes mesmo tornando-o viável para outros, ou dando outro sentido para quem já “habitava” ali antes, é o oposto, porque dá ao autoral uma outra dimensão, não acha?

Alex – Realmente, a primeira ação foi na rua. A proposta era de que as ações fossem mensais e, na verdade, era um misto de cineclube e sarau de poesia na rua. Era isto: esticávamos um pano, as pessoas iam chegando e intervindo. Esse foi o grande ganho de se estar na rua, aquilo tudo que você consegue prever quando você está elaborando uma ação e você necessariamente tem que estar

numa condição em que você absorve o que acontece, e muita coisa acontece quando você está na rua! O público comparece, o inusitado... Na primeira vez, lembro que apareceram umas trinta pessoas para ver nossa ação.

Carmen – Já me parece bastante gente para a primeira vez.

Alex – É, umas trinta pessoas...

Carmen – A rua era aberta?

Alex – Isso, a rua era aberta, as pessoas passando, e o evento começava em torno das 19 horas, as pessoas voltando do trabalho, sexta-feira, horário de *happy hour*.

Carmen – Não era um canto, então...

Alex – Não, não era um canto. Tinha um bar de esquina na Rua Barão de Mesquita com a Araújo Lima, era supermovimentado, porque a Barão de Mesquita era uma das principais ruas de acesso da Tijuca e a Rua Araújo Lima é uma transversal a ela. Então era assim: você pegava o transeunte, o passageiro, aquela pessoa que desceu para levar o cachorro para fazer xixi, aquele cara que chegou do trabalho e parou no bar para tomar uma cervejinha, aqueles amigos que marcaram de se encontrar ali para comer um churrasquinho, para escutar o forró que o cara tocava, então você absorvia essa movimentação, que é da cidade, que é do bairro: “Olha só, está acontecendo alguma coisa aqui...”.

Carmen – Tinha que ter muito tato nessa abordagem...

Alex – Sim, tinha que ter muito tato, a gente se preocupava em explicar o que estava acontecendo. A gente não procurava criar constrangimento, a gente fazia a alegria dos bêbados do bar, dos moradores. Mas aí a coisa foi se complicando. Na primeira vez havia em torno de trinta pessoas: os envolvidos diretamente

no evento, os amigos, pessoas próximas, quem ia se apresentar, então o núcleo era cerca de trinta pessoas, alguma coisa mista entre um cineclubes e um sarau de poesia, como eu te disse, salpicado com música, com música independente, como eu te disse. Na segunda ação havia cerca de setenta pessoas. Na terceira ação havia cerca de cem pessoas. Era uma vez por mês. Mas nessa terceira ação a gente começou a achar que aquele modelo estava meio “carentinha”, que as coisas tinham que acontecer de uma maneira mais intensa... E foi aí, do terceiro para o quarto evento, que a gente pode dizer que nasceu o que hoje é mais o Filé de Peixe. E teve todo o processo de amadurecimento da gente, de maturação do que poderia ser o projeto. Como não tínhamos equipamento etc. e tal, o que a gente ia fazer era tudo. Era meio independente com relação ao equipamento – uma pessoa empresta uma coisa, outra pessoa empresta outra –, isso gerava um certo desgaste, um certo cansaço. Então, quando da quarta edição, a gente resolveu dar uma mudada em tudo, e mudada em tudo quer dizer o seguinte: a gente encontrou na casa da Fernanda, que ainda não era integrante do grupo, projetores de slides, projetor de Super-8, projetor de 16 milímetros, a gente encontrou coisas obsoletas na casa dela, mídias obsoletas, na época tudo isso já era obsoleto, já tinha DVD etc. e tal, então achamos interessante, começamos a vasculhar e pensamos: vamos ficar mais independentes das mídias, vamos usar isso aqui, e aí começamos a pegar nossos próprios slides e filminhos Super-8 de família, começamos a vasculhar feiras populares, lojas de antiguidade no centro, garimpar em feira de antiguidade, em mercado popular, em camelô, começamos a comprar slides, filmes Super-8... Também nesse meio tempo, em função desses primeiros encontros, a gente conheceu a banda Mysticow, uma banda de música instrumental que tinha na Tijuca. Eles já tinham aparecido em alguns primeiros encontros, então Diego disse assim: “Vamos chamar a banda para tocar música ao vivo?”, “A gente pode chamá-los para tocar enquanto projeta filme”, “Enquanto eles tocam e tem projeção, a gente declama poema”. Aí a coisa começou a mudar, a gente passou a pensar a ideia de que a gente estaria realizando um cinema ao vivo, e foi nesse momento que a ficha começou a cair.

Carmen – Como talvez já fosse no começo...

Alex – Só que a gente não sabia o que ia exhibir, o que ia ser tocado e o que ia ser falado. É importante falar que, nesse momento, dessa ideia, a gente (eu e Cataldo, por telefone) teve a ideia de fazer a Película Epidérmica Pulsante, também chamada PEP, Ação PEP. A gente divulgou assim. Hoje eu acho engraçado.

Carmen – Eu acho lindo o nome! E, ao mesmo tempo, tão pop, meio garrafa de plástico PET.

Alex – Era meio assim: “Coletivo Filé de Peixe convida para: PEP – uma ação poética e cinematográfica”. Foi assim e, nesse meio tempo, é bom também falar que a gente conheceu umas meninas que estavam fazendo performance ali na Tijuca etc. e tal, aí eu as abordei no final da performance: “A gente faz aqui um evento mensal, o próximo vai ser daqui a duas semanas, e a gente vai fazer uma coisa com projeção de slides, Super-8” (a gente não sabia nem direito o que ia ser). “Vocês não querem fazer uma performance lá?”. Elas gostaram da ideia, se reuniram entre elas e formaram um coletivo chamado Treze Numa Noite, que é um coletivo que existe até hoje.

Carmen – Um coletivo só de mulheres?

Alex – Não, nunca foi só de mulheres, mas essas meninas que a gente abordou ao final de uma performance se mobilizaram e chamaram outras pessoas. Foi nessa reunião que elas chamaram outras pessoas, daí o grupo e o nome do grupo, Treze Numa Noite.

Carmen – Então é um coletivo irmanado a vocês?

Alex – Totalmente. Ele surgiu para aglutinar gente para participar dessa ação. E nessa reunião que eles fizeram para aglutinar pessoas apareceram treze pessoas, daí veio o nome do coletivo: Treze Numa Noite.

Carmen – Irmanado com vocês.

Alex – Totalmente. Então a gente teve, em julho de 2006, aquilo que caracterizou a identidade para o coletivo, surge de fato o que você pode chamar efetivamente de coletivo Filé de Peixe. Dessa vez a gente teve em torno de duzentas pessoas nas ruas. E aí a coisa virou um verdadeiro pandemônio, porque os carros não passavam direito e era uma barulheira... No melhor sentido da palavra, a gente perdeu o controle. E, ao mesmo tempo, a gente estava muito orgulhosa, a gente via que estava dando certo.

Carmen – Na mesma esquina?

Alex – Na mesma esquina. E aí aconteceu a PEP: a banda Mysticow atrás do telão, o filme Super-8 no telão, por sobre esse filme Super-8 a gente projetava slides, criando uma exposição de dupla exposição, era lindo! É um trabalho que a gente não faz desde 2008 e até hoje perguntam para a gente: “Quando é que vai ter uma outra PEP?”. A PEP virou um “fantasminha camarada” porque é um trabalho que a gente não realiza mais, e a todo momento chega alguém que viu, que esteve junto, que bate no nosso ombro e pergunta: “Quando vai haver outra PEP?”. Mas a gente fez muito, a gente fez umas trinta PEPs. A PEP é exposição de slide, exposição de Super-8 e, ao mesmo tempo, atrás do telão, criando uma exposição de dupla exposição, a banda Mysticow tocando, fazendo interferência sonora; ao mesmo tempo, as pessoas iam se revezando num microfone e declamando poesias; e, ao mesmo tempo, Treze Numa Noite realizando performances ali na rua.

Carmen – A performance Treze Numa Noite era silenciosa?

Alex – Geralmente sim, mas não necessariamente. A maior parte das vezes era, mas as performances deles não eram só em função da PEP. Eles se apresentavam durante a PEP e também se apresentavam com um trabalho deles, do Treze.

Carmen – Não havia um *a priori*.

Alex – Não havia um *a priori* a partir de ninguém! Nunca houve um ensaio: a banda não sabia o que ia ser exibido, porque era aleatório, era tudo muito aleatório, a gente trabalhava com uma aleatoriedade incrível! Todo mundo trabalhava garimpando material. Muitas vezes, a gente só via o filme na hora. Entre a hora de garimpar material e o evento era pouquíssimo tempo, porque, se os eventos eram mensais, a gente garimpava coisas até o momento final e, ao mesmo tempo, a gente chamava pessoas para lançar livros, outras pessoas que quisessem fazer performances, além do Treze, além da gente, além dos poetas, além do som que acontecia. Era um evento que acontecia, era um evento de arte e a gente tinha muito a ver, sem que a gente soubesse a princípio, com os eventos que aconteciam na década de 1970, eventos experimentais etc. e tal, a gente tinha muito a ver com isso, sim, sem que a gente soubesse, na verdade. Eu lembro que o poeta Tavinho Paes, no primeiro ano do Filé, começou a dizer, e de certa forma a fala dele inspirou a nossa consciência de nossa identidade, do que a gente era, e a fala dele era que o Filé de Peixe fazia ocupação compulsória do espaço público. Não havia realmente negociação com associação de moradores, não havia nada. Bom, enfim, fomos sucesso total... Havia umas performances no sinal, e as performances aconteciam no tempo do sinal, e o trânsito engarrafava, aí tinha as buzinas dos apressados na sexta-feira à noite, e tinha o som alto das bandas tocando, e tinha os moradores dos prédios nos arredores enlouquecidos, a coisa era um caldeirão! Mas deu muito certo, chamou muita atenção, e nesse mesmo ano a gente foi capa do *Grupo Tijuca*, saiu uma matéria chamada algo como “Cor local”, e foi quando a gente se deu conta de que a gente estava fazendo tudo o que acontecia nas artes visuais, sabe? As ações coletivas. E, no entanto, quando você vê, tudo parece ensaiado, muito ensaiado, no sentido de como as coisas deram certo.

Carmen – Não havia um lugar.

Alex – Não, não havia. Para que tudo aquilo acontecesse daquele jeito, com aquela intensidade, aquilo também era fruto de certo desabrigo, sabe? No melhor sentido da palavra, do “desabrigo poético” mesmo. Tinha muita ousadia de experimentar, e era tão experimental que não tinha uma programação, a gente nunca teve um ensaio. E também não pensávamos assim: “Vamos registrar a ação”, “Vamos registrar a ação para transformar num material qualquer”, não pensamos num sentido de documentário. Na verdade, havia mais a lógica de criar um outro tipo de material qualquer, mas talvez houvesse mais a lógica de registrar o que fazíamos, um *briefing*, uma apresentação do que fazíamos, mas não havia um propósito propriamente dito. Era mais um desejo de dialogar com o que seria hoje “registro de uma ação”, como se fosse gerar um arquivo audiovisual daquilo, mas não sabíamos realmente o propósito de estar filmando aquilo. Se você assistir ao registro da PEP, é incrível, porque parece ensaiado, parece muito ensaiado, no sentido de como as coisas deram certo. Todo mundo que vivenciou aquilo, o Cataldo, o Trebusi e a Fernanda – que foi logo a primeira agregada –, em seguida, o Treze Numa Noite, todos nós que vivemos aquela época guardamos a impressão que vivemos um momento mágico. Foi um momento mágico, surpreendente, definidor na vida de todos nós ali, uma experiência incrível. E aquilo reverberou muito. A gente começou a “itinerar” por ali mesmo, hoje aqui, amanhã ali, em outra rua. A coisa acontecia por ali, a coisa acontecia por outra rua, a coisa acontecia em Miguel Pereira, fomos numa van...

Carmen – Vocês fizeram uma ação em Miguel Pereira, é isso?

Alex – Fernanda morou uns anos em Miguel Pereira, o que fez com que algumas pessoas de Miguel Pereira fossem ao Filé de Peixe, na Tijuca, e uma pessoa que viu o Filé de Peixe viu aquilo, e ficou encantada, e pensou: “Como a gente vai fazer um festival de cinema, a gente chama o pessoal do Filé de Peixe, que faz um cinema ao vivo”.

Carmen – Uma coisa antiga se transforma numa coisa experimental!

Alex – Foi uma coisa muito louca: “Tem uma galera no Rio muito louca, vocês precisam ver, eles são loucos, eles vão para a rua, estendem um pano e começam a exhibir”. E muitas pessoas ali nunca tinham visto uma projeção Super-8, slides. Fizeram uma projeção em slides, um Super-8, e a banda, na rua, na rua-rua mesmo, beira da rua, beira mesmo. Quantas vezes protagonizamos uma arrancada! Nunca teve uma briga. E a gente não pedia autorização, não tinha segurança. Nunca aconteceu nada, nada. Então a gente foi para Miguel Pereira numa van com Treze Numa Noite e banda para fazer essa apresentação livre de cinema e poesia. Fizemos isso em 2006 e 2007. Ao final de 2007 já começamos a sentir que tínhamos feito muito. Os Treze Numa Noite foram superparceiros, até 2008, quando fizemos uma apresentação no pátio do MAC, o *MAC Filé*, porque, na sequência, a gente começou o Piratão, e aí a gente se individualizou um pouco mais. Nesse momento a forma de trabalhar mudou um pouco. Em 2006 a gente foi para Paraty, fazer a FLIP.

Carmen – Para fazer cinema ou ...

Alex – Nesse momento a gente já tinha trânsito na produção autoral do cinema, na produção autoral de poesia a gente tinha trânsito livre, na de música experimental a gente começou a ter, e começou a ter cada vez mais trânsito no campo das artes visuais porque as pessoas foram descobrindo...

Carmen – No Filé, a relação com a rua passa por onde? Vocês se preocupavam em contextualizar as ações? Em ter algum tipo de coerência, tipo *decision-making*, ou prevalecia o compromisso com um *nonsense*, com o lema do totalmente experimental? É performance, happening ou tudo isso e o contrário, isto é, não havia um norte, um projeto, nas ações? Qual esse momento primeiro?

Alex – Olha só, de certa forma, a presença do Treze Numa Noite foi o primeiro momento de contaminação do Filé com as artes plásticas. Se tivesse que definir, esse seria o momento mais emblemático. Porque a partir dali começaram alguns

convites: “Faz a PEP ali no ateliê do Fulano com a gente” etc. Porque a PEP era nosso trabalho. E porque, além de organizar esse evento, que a princípio era o Filé de Peixe, não era só isso, porque o Filé de Peixe era um evento de artistas. E nos convidavam, e foi aí que a gente começou a virar um grupo mais restrito, o Filé de Peixe, e que não era só isso, porque o Filé de Peixe agencia o trabalho de mais de trezentas pessoas, então você vê que essa lógica de agenciar, de trabalhar com o outro, essa ação de aglutinar trabalhos, está presente desde o início, só foi tomando caras diferentes: por meio dos eventos, da PEP, das ocupações e, agora, do projeto Piratão.

Carmen – Qual a diferença entre a PEP e as ocupações?

Alex – Eu diria que as ocupações extrapolaram; eu diria que a gente já estava mais consciente do que a gente era, a gente já se designava nesse momento como um coletivo. As ocupações a que estou me referindo são as dos casarões e as do museu, do MAC. Elas eram mais bem programadas, elas abarcavam mais gente.

Carmen – Quanto aos participantes?

Alex – As pessoas do início continuaram com a gente, mas claro que tem uma flutuação natural. Diego saiu do grupo. Felipe estava no grupo, junto com Fernanda. Então, em 2006 – isso não faz o menor sentido de repente –, éramos eu, Cataldo, o Felipe, que era o líder da banda Mysticow, e a Fernanda. Depois, em 2008, o Felipe saiu e ficamos eu, o Cataldo e a Fernanda, que é o grupo que permanece junto até hoje, que é o esteio principal do coletivo. Aí, no final de 2007, a gente começou a sentir que, de alguma maneira, aquilo estava precisando se reinventar e que a gente já estava sofrendo um processo de desgaste; as pessoas estavam dando o máximo, mas a gente começou a sentir certa exaustão e começou a pensar em parar. Eu acho que todo artista pensa qual seria o momento de parar, qual o momento de mudar, você está fazendo um trabalho e esse momento de parar não é exatamente o momento de parar, é um momento

de começo, de perguntar quais as relações que existem entre esse trabalho e o que vem em seguida. O que veio em seguida foram as ocupações, que eram mais programadas etc., e que são as ocupações de casarões etc. no primeiro semestre de 2008. Por vezes, as coisas pareciam surgir do nada: uma mulher chamada Fernanda conheceu nosso trabalho, achou o máximo, e nos convidou: “Olha, tem uma casa ali na Lapa, na Rua Conde Lage, que está meio abandonada, que é da família dela, da família Niemeyer”. Ela era casada com um dos netos do Niemeyer, uma propriedade do Niemeyer meio que fechada, meio abandonada, um artista estava com um ateliê lá, mas nada acontecia, e eles queriam dar vida àquilo: “Que tal fazer um evento lá?”. “Vamos fazer uma ocupação lá”. A ocupação tem essa coisa mais programada, de você relacionar o espaço com aquilo que você....

Carmen – Que não é mais a rua...

Alex – Que não é mais a rua, que nesse momento era um casarão, que depois foi uma garagem. Aí a coisa já tinha um processo de reunião, tinha que ver o espaço, que dia vai ser, como vai ser com a bebida, com a entrada, o que é que pode, o que é que não pode, então, aquele ímpeto, você tem que lidar com aquilo que era proibido. Então as ocupações começam a implicar negociações. Eu diria que é um segundo momento, que começa a acontecer no final de 2007 e início de 2008. Tinha um coletivo que ocupava um ateliê ali na Rua Joaquim Silva, uma garagem, que é a garagem do prédio do Raul Mourão, onde antes era o antigo Capacete, aí a gente pensou: “Olha, dá para fazer uma ação ali na garagem, vamos fazer? Somos parceiros deles. Vamos chamar Fulano para pregar cartazes aqui, vamos chamar Beltrano para fazer performance, Fulano para fazer aquilo, vamos ver se a gente faz uma instalação com o coletivo tal...”. Então a gente começou a fazer coisas mais bem pensadas com relação ao espaço. Começou a acontecer no final de 2007 e foi o que a gente fez até meados de 2008. Na rua tudo era muito compulsório, na ocupação já não era tão compulsório. Eu acho que essa seria a principal diferença, uma coisa mais negociada com o espaço, com os donos do espaço e com outras pessoas. Começa um processo relacional. Aí fizemos em

alguns lugares, nessa garagem ali do Raul Mourão...

Carmen – Na Rua Joaquim Silva...

Alex – Na Rua Joaquim Silva, nessa garagem do prédio do Raul Mourão. Depois rolou convite para fazer duas vezes na Rua Conde Lage, nesse imóvel abandonado da família Niemeyer... Sempre lotado, superlotado.

Carmen – E como era a divulgação?

Alex – A gente fazia uma divulgação com umas filipetazinhas, que eram muito toscas, geralmente era xerox, e a gente distribuía mostrando a programação, o horário, a gente fazia xerox e a gente divulgava por e-mail também. Nessa época a gente já estava conhecido, mas a gente sempre foi organizado nesse sentido, desde o início, com relação aos nossos contatos. Hoje a gente tem um *mailing* que está em torno de 15 mil e-mails. A gente não divulga o e-mail pelo Gmail, a gente contrata um serviço de divulgação. Para você divulgar por meio de um Gmail desses da vida, você divulga mil por dia, a gente divulga para 15 mil pessoas, que são nossos contatos. A gente contrata um serviço de divulgação em massa, um carteiro *express*. A gente já perdeu uma conta de e-mail porque ela foi bloqueada, porque era enorme, então a gente descobriu esse carteiro. Você paga. Você paga o servidor, na verdade, de uma única vez, tipo assim: 40 mil envios custam cem reais. São duas coisas paralelas, porque uma coisa que era superexperimental, na verdade, em seu subterrâneo, foi se profissionalizando: a organização dos contatos, os apoios... Não é uma questão de dinheiro, não, nunca foi.

Carmen – Muita energia!

Alex – Muita energia. Eu me lembro que no início desse ano eu encontrei com o Arjan Martins, e eu já estou me referindo ao momento do Piratão, aí ele veio parabenizar a gente por esse de 2010 e falou assim: “Nossa, vocês estão numa ereção sem fim!” [risos]. Nesses cinco anos, a gente está completando cinco anos

agora, a gente nunca parou.

Carmen – E nunca teve uma organização, uma divisão de tarefas, uma coisa assim...

Alex – A gente nunca foi burocraticamente organizado. Isso é muito complicado. Eu acho que eu vivo um pouco para o Filé, ou totalmente. Como eu e a Fernanda, ninguém se dedicou ou se dedica ao Filé, isso é fato. Mas isso tudo nunca foi o menor problema, pois, para mim, sempre ficou claro que as pessoas têm interesses diferentes, elas se doam de maneiras diferentes, a receita para você ter um bom convívio no coletivo é saber entender isso. As pessoas atuam de modo diferente, têm formas diversas de contribuir, ativam possibilidades diversas, o que não pode acontecer é zerar, quando uma pessoa não colabora mais em nada, isso é a única coisa que não pode acontecer, é perder o bonde, é perder a iniciativa de procurar com que colaborar, como somar. Por mais organizada e comprometida que a gente seja, a gente nunca burocratizou ou mensurou como cada um se doa ou se dedica, o que se deve ou não se deve fazer, só que tem que ter um sentimento de contentamento no grupo, de todos com todos: “Entendo que Fulaninho contribui assim, e isso é essencial, entendo que Sicraninho contribui assado, e isso é fundamental”. Agora, no momento em que a pessoa não é mais importante para nada, essa pessoa não está mais no grupo, entendeu? Aí é meio que problema. Essa consciência é que rege a gente. Até porque isso também tem a ver com a característica do coletivo. O coletivo é formado por pessoas muito diversas, e nenhuma pessoa que fez parte do coletivo até hoje tem formação em artes visuais. Nenhuma.

Carmen – Nenhuma?

Alex – Ninguém se formou em arte visuais. Aliás, ninguém se formou em arte. Arte é uma segunda “formação”. Ela se dá na prática, em oficinas, workshops e pelo fato de sermos artistas: eu crio, eu exponho, eu exibo, eu fotografo, dou

oficina... Nossa formação como artista se dá na medida em que a gente se constrói como artista. Não há uma coisa assim: “Eu me formei e agora vou atuar como artista”. Não tem isso. E sempre estivemos juntos em função de uma espécie de encantamento um com o outro. O que mantém a coesão de um coletivo é a possibilidade de se manter conectado com o outro e isso parecer essencial. Então o grupo funciona meio assim: eu sempre tive uma coisa de falar com as pessoas, de relações com outras pessoas, de falar pelo coletivo, eu vivo pelo Filé de Peixe. De todas as pessoas que passaram pelo coletivo – e não vejo problema nenhum nisso, todo mundo sabe –, ninguém como eu e Fernanda, para ser bem justo, viveu tanto para o Filé, ninguém se doa mais para o Filé.

Carmen – Qual a formação da Fernanda?

Alex – Fernanda se formou em Turismo, é gerente de uma agência de viagem, eu sou formado em Ciências Sociais, o Cataldo é formado em Comunicação, o Felipe Esteves, que fez parte do Filé, é formado em História e saiu do Filé exatamente para se aprofundar como historiador, estava fazendo mestrado, ou já está no doutorado, e o Diogo Tribusi nem faculdade tinha, só tinha segundo grau. Mas todos nós também mantínhamos algum vínculo paralelo e algum tipo de envolvimento com arte. Você me perguntou antes onde nos encontrávamos: nos encontrávamos sempre em bar. E acontecia de verdade. Tinha atas de reunião, decidiam-se coisas, anotava-se, mas, ao mesmo tempo, festejava-se muito, bebíamos bastante, conversávamos sobre tudo, eram sempre encontros felizes. Nunca foi aquela reunião careta de trabalho. Você ficava com vontade que tivesse aquele encontro. E era tudo ali, no bar, assiduamente, com regularidade. Agora, pela primeira vez, a gente está com um espaço. Porque você vai começando a juntar coisas... E essas coisas eram guardadas lá em casa... Até que chegou a um ponto, sobretudo quando chegou o Piratão, em que ou eu guardava as coisas ou eu morava na casa: em todos os cômodos da casa tinha mais coisa do Filé do que nossas, até embaixo da cama, no chão, na sala, na cozinha, tudo era Filé, acho que no banheiro não. Acho que o único lugar da casa que foi salvo foi o banheiro.

Enfim, nossas reuniões, sempre em bar, sempre foram muito produtivas e sempre deram muito certo. Acho que as coisas aconteceram de modo tão informal, desde o começo, que é uma marca que acho que se perpetua. A gente fazia tudo na beira da rua, ia de fusquinha para os lugares. Em Paraty, na FLIP, na verdade, a gente não tinha sido convidado oficialmente, mas fomos. Lá chegando, a gente entrou em contato com os organizadores e então fomos convidados. Pedimos um mínimo de apoio, de som etc., e a gente fez. Foi também um momento mágico. Ninguém nunca fez nada careta, ninguém nunca fez nada sem estar inspirado.

Carmen – Como vocês e o Ricardo Resende se conheceram?

Alex – Essas articulações, que fazem com que a gente esteja aqui agora, que me trouxeram até você agora, ou que me levaram até o Ricardo Resende, foram fruto do Piratão, que foi o segundo nascimento do coletivo.

Carmen – Até agora estávamos nas ocupações...

Alex – Então, aí a gente começou a fazer as ocupações, e houve o evento no casarão da Conde Lage.

Carmen – E nenhuma relação com *land*, *minimal* arte, nada disso?

Alex – Nada disso. Mas a gente já estava mais consciente com relação às artes visuais. A gente fez uma... Foi incrível! Tinha umas quinhentas pessoas dentro, tinha uma fila no quarteirão de gente que não conseguia entrar, a bebida do evento acabou em uma hora.

Carmen – E pagava para entrar?

Alex – Dois reais. O que são dois reais? Era só para pagar a cerveja. Era gente demais. Aí acabou a bebida, e o pânico de acabar a bebida era o pânico de as pessoas irem embora. Eu me lembro que eu saí a pé para comprar bebida na Lapa,

desesperado. A gente tinha dimensionado um evento para duzentas pessoas, só que tinha quinhentas! Então eu passei num lugar e perguntei: “Amigo, tem bebida aqui? A gente está fazendo um evento, e eu preciso de bebida, mas a gente não tem transporte para levar, não tenho condições de levar não sei quantas caixas de cerveja no lombo”. O cara perguntou: “Mas seriam quantas caixas?”. Aí eu perguntei: “Quantas você tem? Eu quero tudo. Mas preciso de um transporte”. Surgiu transporte na hora. Em 15 minutos estavam entrando os engradados...

Carmen – Quanto sobrou?

Alex – Uns dois engradados, que não sobraram porque a gente bebeu. Surreal! Nesse dia tinha instalação, tinha exposição de desenhos, a gente projetava slides, a gente falava, tinha a Mysticow tocando. Mas agora tinha três ou quatro grupos de arte sonora, cinco ou seis grupos de performance. Era como se cada núcleo tivesse se autonomizado. O Filé era barulhento, muito urbano, e tudo tinha que conviver com tudo e ao mesmo tempo, as coisas tinham que acontecer simultaneamente. Curtindo, sem neurose, era muita loucura, era rapaziada bebendo, era rapaziada fazendo arte. Acho que era isso que encantava, tudo podia. E hoje é tão regulado, regulamentado.

Carmen – Tudo. Sem falar dos problemas que já vi, e grandes, em montagens de exposição, pelo fato de um artista considerar que um trabalho de outro artista está interferindo no dele, e por aí vai...

Alex – Mas isso não faz o menor sentido... Entre nós, tudo acontecia ao mesmo tempo. A gente flertava com o *underground*, mas o clima nunca foi pesado, sempre foi um clima legal. Era para as pessoas se divertirem. E eu acho que a gente fazia as coisas tão certinhas porque, no final das contas, quando a gente começava, até o fim, não paravam de acontecer coisas.

Carmen – Coordenadas ou espontâneas?

Alex – Na maioria das vezes, coordenadas, mas era assim: quando está acabando aqui, ali já tem que estar começando, e isso em diversos pontos, porque não tem como você não interagir com aquilo. Em todos os lugares e tudo acontecendo ao mesmo tempo. Assim eram as ocupações anteriores ao Piratão. Já na rua era diferente do casarão, onde a ocupação era negociada; na rua a ocupação era compulsória.

Carmen – Público jovem ou não?

Alex – Muito variado... E aí a coisa vai criando seu próprio buchicho, as pessoas ficam sabendo, e a Fernanda, por ser lá da família Niemeyer, sugeriu que a gente fosse lá para o MAC: “Tem uma rapaziada que é incrível!” (isso nas palavras dela). Ela indicou a gente lá, e a gente fez um evento no pátio do Museu, era o *MAC Filé*. Era um ano meio delicado, era 2008, ano de eleição, ninguém queria se comprometer.

Carmen – Quem era o diretor?

Alex – Era o Guilherme Vergara. A gente já estava em outubro, véspera de eleição, ninguém queria correr esse risco. Aí a gente ia fazer o primeiro grande evento. Não era uma casa, uma garagem, ou rua. Você tem a sensação de que está crescendo, uma sensação afrodisíaca...

Carmen – A história da “ereção sem fim”...

Alex – Era uma conquista. E lá no MAC outros coletivos já tinham feito antes da gente, o Imaginário Periférico já tinha feito, já tinham acontecido algumas ocupações no pátio do MAC, que pararam de acontecer com a gestão do Bueno.

Carmen – Outro perfil agora?

Alex – Outro perfil, que eu acho legal, mas é mais calcado na coisa do acervo.

Eu acho que hoje o MAC tem uma coisa assim, da constituição do acervo do MAC, que, claro, é importante também.

Carmen – Mas agora tem o Parque Lage, que está superaberto.

Alex – Agora tem o Parque Lage, que está muito aberto. Ele não é mais um gueto de uma elite.

Carmen – O que até é contraditório, porque eles sempre se preocuparam tanto com arte contemporânea, com o ensino de arte contemporânea, e, pelo que eu soube, abriu o leque lá, agora ensinam tudo, arte clássica... O foco não é só aula de arte contemporânea agora, e, no entanto, nos encontros, nas exposições, a arte contemporânea está bem, sempre cheio de gente jovem, alguns até que não nem têm perfil de frequentadores do circuito de arte, tudo tão vivo! Até a Orquestra Voadora esteve lá... Mas então é isso, Alex, “fecha” um canto, “abre” outro?

Alex – É isso, as mentes inquietas vão sempre encontrando seus nichos, seus desvios, as brechas.

Carmen – Às vezes, não só abrindo caminho, mas forçando mesmo, pega uma brechinha meio apertada e vai forçando para ver até onde dá para alargar...

Alex – É verdade, e hoje eu acho tudo isso muito coerente com o que a gente fez. E, ao mesmo tempo, tinha aquela delicadeza, a gente ali, na beira da rua, e o trânsito, e coisas estranhas acontecendo na rua. Como também eu vejo hoje o Piratão, aquela coisa estranha acontecendo dentro do circuito.

Carmen – Como a Coca-Cola do Cildo.

Alex – Mas deixa eu falar do MAC. Essa possibilidade se configurou e a gente resolveu fazer o *MAC Filé*, que foi um divisor de águas para a gente. Aí as pessoas diziam: “Mas o Filé não faz mais nas ruas...”, porque sempre tem uns

“fantasminhas camaradas”. E realmente era legal fazer na rua, que era uma coisa tão exclusiva, assim, tão sem regra...

Carmen – Você está me dizendo que no pátio do museu não era mais na rua, é isso?

Alex – É, não era mais na rua, como também não era mais na rua quando a gente começou a fazer nos solares, nas garagens. Mas porque você vivencia aquilo todo dia. Todo dia você está pensando se é aquilo mesmo, se é, se não é, você faz assim, você faz assado, você sente o tempo da transformação daquilo, que começa a dar fruto, e esse “se é, se não é”, e isso tudo é diferente para quem está fora e tem uma relação episódica. E é o máximo você se transformar, e as pessoas perceberem que as coisas se transformaram, mas que, no final, tem um “DNAzinho” ali, sabe? E, para os mais atentos, é muito diferente, mas, ao mesmo tempo, é muito igual. Se você consegue manter isso ao longo de uma trajetória, essa transformação aliada com um DNA artístico que não morre, que é sempre renascimento, uma janela, acho que muita gente se surpreende. E você sente a transformação em você. Porque essas correlações também não são pré-programadas, não.

Carmen – Correlações que não são imediatamente visíveis?

Alex – Isso! Nem para você que está dentro. Porque, às vezes, você tem uma certa segurança, embora eu saiba que essa é uma palavra meio difícil para a gente que cria, mas, muitas vezes, há realmente um certo conforto, e de repente você toma um susto, e pensa: “Olha como a gente está aqui também, né?”. E percebe que isso se relaciona com isso ou com aquilo outro...

Carmen – E, de repente, perceber que esse momento de segurança acompanha um susto... Porque, normalmente, a sensação de segurança provém da percepção da preservação.

Alex – Ah... Mas há sensação de segurança cômoda, e aquela a que me refiro é outra.

Carmen – É essa que eu acho superinteressante, a que olha o abismo.

Alex – É muito legal, e mais legal é descobrir depois. A sensação de segurança vem logo depois.

Carmen – E como foi no MAC?

Alex – Deu tudo certo, deu muita gente. Cada programação foi começando a se autonomizar, performance, instalação... No MAC isso chegou a ser o máximo.

Carmen – Mesmo as instalações ficaram ao ar livre? Isso deu certo?

Alex – Deu. Eram todos artistas muito jovens. E a duração foi de um dia, das 10 às 18 horas. E foi a primeira vez que a gente entrou num museu, foi a primeira vez que a gente conversou com um diretor de museus, foi a primeira vez que a gente se reuniu com a museologia, foi a primeira vez que a gente ficou de apresentar uma planta de como seria a ocupação, foi a primeira vez que a gente buscou patrocínio, apoio, foi a primeira vez de muitas coisas, que indicavam um certo profissionalismo, uma certa seriedade. Para a gente, era uma coisa meio assim: não somos loucos, é uma loucura, mas não somos loucos, somos capazes de fazer uma coisa no pátio do MAC e ser *ground*, ser bacana. A gente ficou das 10 às 18 horas com uma programação encadeada de cinema na cinemateca do MAC, de 13 às 14 horas era uma, de 14 às 15 horas era outra etc. Convidamos para uma projeção que era dos Marcos Bonisson, tinha os vídeos do Cataldo, e sempre, mais uma vez, ativando o trabalho de outras pessoas. E a mesma estratégia: das 10 às 12 horas a montagem e aí, a partir das 13 horas, começou a mostra de vídeo, a performance, começou a performance sonora, e com muito público, tem um registrozinho, dá para dar uma olhada como foi.

Carmen – Existe esse registro no museu?

Alex – Acho que sim, mas não tenho certeza.

Carmen – Porque é uma obra.

Alex – É uma obra. Mas nesse momento começou a haver um pouquinho mais de malícia, no bom sentido da palavra, porque, por exemplo, quando a gente chamou um amigo para filmar, a gente não tinha noção de que estava fazendo um registro, que poderia ser “obra”.

Carmen – Não?

Alex – Não, não mesmo; era só um artigo, a gente via como um documentário sobre o evento, olha o linguajar de onde vem, não vem das artes visuais.

Carmen – Vocês faziam o mesmo com outras pessoas, com outros artistas?

Alex – Não, não era documentarista no sentido clássico da palavra, era coisa nossa mesmo, mas, ao mesmo tempo, não tinha essa visão de registro, que torna o trabalho possível de ser acessado no futuro, que gera uma obra, de jeito nenhum, essa relação de preservar uma coisa que é efêmera, não havia nada disso e, se disséssemos isso, seria pura mentira. Eu acho que o *MAC Filé* encerra esse primeiro ciclo, que vai de 2006 a 2008, que é pautado pelo surgimento do grupo, pelas ações compulsórias na rua, pelas ocupações com melhor planejamento, até chegar ao MAC. Até ali a gente já se sentiu mais inserido, era um símbolo de que fazíamos parte do circuito, ainda de uma maneira muito inicial, inteligente, a gente estava apenas tangenciando tudo, mas tínhamos orgulho de termos artistas que já estavam participando do circuito, mas com uma representatividade oficial que o campo das artes também estava espelhado no Filé, então, a gente viu que “uau”, é isso, a gente não virou um evento, não virou um cineclube, não virou um sarau, virou um coletivo de várias ações. Nesse momento também eu acho que fecha isso. Depois, a gente começa a planejar o que é o Piratão, entendeu? O ano meio que acabou, e a gente teve a ideia de fazer o Piratão. Na verdade, a gente passou o primeiro semestre de 2009 planejando o Piratão. Aí a gente estava planejando um trabalho. O trabalho era uma ação, mas não como antes, uma ação eventual.

Não é uma ação-evento, uma “ação-eventeira”, sabe? É uma ação-ação. Você começa uma discussão, se é ou não performance, porque a performance talvez esteja muito calcada no corpo, nos objetos com significância em si, você não pode dizer que o Piratão... Eu não estou falando nem na questão da representação, não quero distinguir performance de ação.

Carmen – Mas existe uma diferença.

Alex – Existe, com certeza.

Carmen – O Piratão seria um projeto mais permanente, mais contínuo do que uma ação?

Alex – Acho que, quando você fala em ação, a própria questão artística está em questão, ela está no limite.

Carmen – Então, olha que contradição, no próprio momento em que vocês se inseriram no circuito artístico, vocês se propuseram uma ação que questionava...

Alex – ...tudo isso.

Carmen – Até porque o Piratão também questiona...

Alex – Ih, o Piratão questiona coisa à beça...

Carmen – Então, a percepção de uma diferença vem de quê?

Alex – Esse questionamento da própria performance é o contemporâneo: o que é isso, é um avião, é um pássaro, é um super-homem? Quando as coisas ficam assim, quando você puxa esse tapete, quando você tira esse chão, isso é um indicativo do que é um trabalho na medida do contemporâneo. Como é difícil definir quando você não tem a prateleira onde colocar aquilo, e quando também

as coisas se atravessam, acho que é isso... O Piratão dá “pano pra manga” para falar muitas coisas, falar de direitos autorais, de objeto, de reprodutibilidade, de tecnologia...

Carmen – E mesmo de temporalidade, porque o Piratão – o piratear – é ação, mas também pode ser considerado um objeto com caráter residual [de uma ação]. Mas ela também se apresenta muitas vezes como um documento de algo que se passou, mas não pode se referir a um presente. Nesse sentido, ela difere de uma ação. Só que, quando resgata um passado, ele logo instaura um presente, então se faz ação de novo e acaba que também não deixa de ser um passado no presente, porque vocês trazem à tona registros que os próprios atores não têm... E aí, o que é que acontece?

Alex – A gente discute noção de acervo, crime [de direito autorais], arte. Porque, na verdade, a gente não negocia com ninguém a possibilidade de piratear, a gente não pede permissão para piratear, isso é compulsório. Os vídeos são pirateados compulsoriamente. Eles batem em nossa mão, e a gente vai piratear.

Carmen – Voltou o compulsório, e também é uma ocupação, nem que seja simbólica.

Alex – Que tem o camelô, a rua...

Carmen – Desde logo eu vejo também relação com alguns trabalhos do Cildo: com *Camelô* e com o que ele diz com relação aos buracos negros e às relações tensas entre centro e periferia, e a tendência, em termos de pressão energética, de o centro virar periferia e de a periferia virar centro, tem as *Inserções em circuitos ideológicos: Projeto Coca-Cola* e as informações circulantes, a entrada dentro de um sistema industrial preexistente, e tem aquele trabalho da fábrica de sorvetes da Documenta, de Kassel...

Alex – “Objeto desaparecendo/Objeto desaparecido”...

Carmen – A fábrica que se autodestrói, que não dá lucro, que não se autorrepõe.

Alex – Aliás, você leu o jornal ontem? Você leu a Luisa Duarte falando da gente? Ela fala da gente, do Cildão desse tamanho, a gente pequenininho, mas a gente está lá. O Piratão age como pirata, na medida em que pratica uma autorreprodutibilidade. Tem até uma contabilidade.

Carmen – E, em Porto Alegre, você contabilizou: no momento temos tanto de crédito, mas não sei quanto de débito, nosso saldo devedor é de tanto.

Alex – Quantos DVDs... Eu tenho condição de falar a cada artista.

Carmen – Vivo ou morto?

Alex – Vivo ou morto, é só contabilizar os CDs; eu sei quantos a gente vendeu de cada artista, onde vendeu, quanto isso gera de dinheiro, tenho tudo contabilizado. Mesmo porque os CDs são numerados, tenho controle sobre cada tiragem.

Carmen – Então o Piratão tem um controle muito grande sobre tudo! E é sobre uma circulação mesmo...

Alex – Que é também um arquivo.

Carmen – Um arquivo! Essa história da arte que é também um registro...

Alex – E, na verdade, a cada Piratão um registro é gerado. Aliás, a gente só faz se tiver condição de registrar. Cada Piratão gera um vídeo. São quatro editados, e a gente fez quinze Piratões até agora. E, como numa indústria, cada um deles é numerado: 1, 2, 3, 4, 5, 6 etc.

Carmen – E tem os nomes também...

Alex – É... Crédito ou débito?

Carmen – O Piratão é muito bom... E nisso vocês têm relação com Marcel Duchamp, com o fato de o nome dizer muito a respeito do conceito do trabalho, só que é muito doido, porque no Piratão os nomes são frases que a gente ouve o tempo todo na rua. “Um é três”...

Alex – “Cinco é dez”...

Carmen – Acaba que tem relação com economia, com o informal da rua. No Piratão, quando vocês colocam nas ruas cópias barateadas de performances, manifestações que usualmente não têm uma materialidade... Você acha que o Filé pensa em dar visibilidade à relação praticamente constante da arte com o mercado?

Alex – Bom, o Piratão é um projeto que se insere de um modo muito contundente, não é? Ele não tem dúvidas quanto a esse aspecto, se ele é legítimo, ele não tem dúvidas quanto a isso, ele é um gerador de dúvidas, ele é um gerador de questionamentos, ele é até... Anna Bella até falou isso: você é humilde, mas você não é modesto. Nesse aspecto mesmo, da humildade como prática, eu não me importo em ajudar pessoas, essas coisas, mas, ao mesmo tempo, como eu seria pretensioso, ousado, num sentido operatório mesmo.

Carmen – E lembre que você pirateou lá em Porto Alegre, pirateou a atenção, começou “humilde sem ser modesto” e pirateou o dia. Isso aconteceu lá em Porto Alegre, na mesa “Arte e mercado”, mas sua fala, a voz, não era pretensiosa. E assim, calmamente, jogou uma bomba atômica. E, no entanto, era uma bomba atômica que não botava as coisas para baixo, era totalmente floco de algodão, tudo para cima, era quase inacreditável; e eu olhava e pensava: não acredito, é um menino, superjovem, e “arrebentou a boca do balão”, ele detonou, só que não botou ninguém para baixo, botou todo mundo para cima. E aí eu pensei: eu acho que aí tem um caminho bom para a história da arte, que eu não tinha pensado

Florestas e escolas contemporâneas: terapêuticas antropofágicas entre arte, museus e sociedade¹

Luiz Guilherme Vergara

Arte experimental e museus

Diferentemente do antigo museu, do museu tradicional, que guarda em suas salas as obras-primas do passado, o de hoje é sobretudo uma casa de experiências. É um paralaboratório. É dentro dele que se pode compreender o que se chama de arte experimental, de invenção (Pedrosa, 1995, p. 295).

Apenas brasileiros de nossa época. Tudo digerido. Sem meeting cultural. Experimentais. Poetas... Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos... A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil (Andrade, 1924, p. 45).

O museu é uma instituição a serviço da sociedade da qual é parte integrante e que possui em si os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que serve; [...] o museu pode contribuir para levar essas comunidades a agir, situando a sua atividade no quadro histórico que permite esclarecer os problemas atuais (Carta da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972).²

“

Terapêuticas antropofágicas para um grande labirinto contemporâneo”
poderia também ser o título deste artigo, que trata das viradas e incertezas

1. Outra versão deste texto foi publicada como Potência Frágil da Arte Contemporânea: terapêuticas antropofágicas em tempo de florestas, museus laboratórios In. Nava: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem / Universidade Federal de Juiz de Fora. v. 1, n. 1 (jul./dez. 2015) - Juiz de Fora : Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2016. Online - www.ufjf.br/revistanava.

2. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/legislacao/museologia/3-1972-icom-mesa-redonda-de-santiago-do-chile.html>

que atravessam o sentido de público da arte e dos museus desde o “exercício experimental da liberdade” (Pedrosa, 1970), a Carta da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972), ao Museu da Solidariedade (Chile, 1972), também com a participação de Mário Pedrosa, e aos paradoxos do MAC de Niterói hoje (2014). Entre escolas e florestas (Andrade, 1990), dispositivos e abertos (Agamben, 2010), debatem-se aqui as formas de utopias concretas e antropofágicas cruzadas pelas pedagogias, estéticas e teologias que inauguraram caminhos, ainda inacabados, talvez em ressurgências contemporâneas, de re-existências sociais engajadas, ressaltando o acontecer solidário (Santos, 2002) como horizonte terapêutico social e cultural. Consideram-se as instituições dos anos 1960-1970 como parte das mudanças no sentido geopolítico, de lugar “participativo”, ou geopoético, de inaugurações experimentais de movimentos de emancipação e práticas sociais das vanguardas artísticas. Pelas dobraduras das décadas, de lá para cá, o que coube na síntese modernista de Oswald de Andrade serve também para o mal-estar da contemporaneidade. A antropofagia cultural ainda nos une como sintoma ou intuição para uma terapêutica institucional brasileira em processo descolonial aberto pelas metáforas e paradoxos expressos na imagem simbólica de “floresta-escola”.

Impossível isolar este texto da turbulência que invadiu nos últimos anos aceleradamente – todas as instituições políticas, culturais e, ainda, de saúde e educação públicas brasileiras. É preciso resgatar “a posição ética, o programa ambiental e a vontade construtiva geral” de Hélio Oiticica como vacinas³ necessárias para o estado crítico de anemia do sentido público da arte e cultura hoje. Valeria ainda revisitar, como esquizoanálise do “contemporâneo”, as utopias inacabadas da América do Sul dos períodos de resistência heroica do Museo de la Solidaridad,⁴ no Chile (1972), ou da Carta da Mesa-Redonda de Santiago, de 1972.

3. Suely Rolnik desenvolve a ideia de “combater a baixa antropofagia e afirmar o modo antropofágico de subjetivação em seu vetor ético, [...] responsabilidade que temos não só em escala nacional, mas também e sobretudo em escala global, pois livrar-se do princípio identitário-figurativo é uma urgência que se faz sentir por todo o planeta”. Somos portadores da fórmula de uma vacina que permite resistir a esse vício: a “vacina antropofágica”, como a designa um dos manifestos de 1922, prescrita para “o espírito que se recusa a conceber o espírito sem o corpo”. De fato, a vacina antropofágica parece ter se tornado indispensável para uma ecologia da alma (ou do desejo?) neste início de milênio (Rolnik, 1998, pp. 128-47). Rolnik, em “Subjetividade antropofágica”, se apoia em Oswald, “que chegou a defender a tese de que a antropofagia constituiria uma “terapêutica social para o mundo contemporâneo” (Andrade, 1990).

4. Disponível em: <http://issuu.com/claudia.zaldivar/docs/catalogo_mssa_issu/1>.

Nessa cartografia identificam-se intuições e sintomas anacrônicos de distâncias e, ao mesmo tempo, capilaridades entre vanguardas, pedagogia, teologia e museologia social, típicos dos séculos de opressão colonial da América do Sul, de lutas e frustrações pelas tentativas de libertação pela solidariedade. É exatamente das ressonâncias epistêmicas genéticas do colonialismo, encarnadas ainda hoje na globalização capitalista tardia, que as hierarquias institucionais são estratificadas distintivamente pelos operadores dos sentidos e valores do público da arte, cultura e educação nas suas interfaces com a sociedade. O transbordamento ou a rasura dessas categorias imobilizadoras seria de imediato um marco comum às estratégias terapêuticas antropofágicas institucionais. Elas nascem dos desconfortos de uma história compartilhada com o sentido colonizador, dominador e classificador dos sistemas de patrimônio-valor e alienação da arte e da cultura; dos dispositivos inibidores de sujeito-objeto e sujeito-consciência, reprimidos de sua “potência de agir” (adotando a Ética de Espinosa, 1992) e construir mundos; do mercado e da política de investimentos que controlam e vigiam a frágil sustentabilidade e autonomia de ser das instituições produtoras de narrativas em relação aos mantenedores de memórias hegemônicas; da repressão direta e indireta às instituições e agências de transformação social.

Podem-se inventariar, como um recorte especial das eclosões de exercícios experimentais de libertação nos anos 1970, as práticas da arte-política e interações sociais voltadas à quebra dessas hierarquias institucionais, tais como os Domingos da Criação no MAM, Rio de Janeiro (1971); em Tucumán Arde, Argentina (1968); no Teatro do Oprimido, de Boal (1960); ou, ainda, pela Carta da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, voltada aos museus de sociedade; e, no mesmo ano de 1972, a inauguração do Museu da Solidariedade. Essas formas de ativismo político da arte são indissociáveis das lutas sociais de base das pedagogias críticas inspiradas em Paulo Freire, principalmente para a conceituação política dos museus de sociedade na América do Sul.

Ao pensarmos no conceito do museu integral, no processo de tomada de posição que levou à formulação da declaração de Santiago e no uso contemporâneo da mesa-redonda como um fio condutor da luta pelo engajamento social dos museus, temos em mãos um instrumento que evoca estratégias

valiosas – como a ideia da conscientização e da transformação das formas de se fazer museu em prol da mudança social. Nesse momento de descoberta, de ativismo e de intensificação de diálogos, conhecer a mesa-redonda permite ampliar nossa capacidade de troca e compreensão, nos permite mais uma vez pensar no futuro. (Santos, 2012, p.10).

A solidariedade, libertação e o princípio da esperança (Bloch, 2002) , tomados como parte de um radicalismo ou pragmatismo pedagógico, inspiram a contrapartida de Paulo Freire para a Mesa-Redonda de Santiago. A “capacidade de troca e compreensão” horizontais e complementares é projetada como condição ética sustentável para se pensarem futuros como terapêuticas antropofágicas desde Paulo Freire, da escola-floresta de Oswald de Andrade (1990) ou do Museu da Solidariedade.

Ressalta-se o deslocamento de centros de produção de conhecimento e aprendizagem proposto pela pedagogia existencial de Paulo Freire, que inspira Hugues de Varine (2012) em seus horizontes e raízes, do papel do museu com base nos saberes e fazeres das comunidades, mundo e real/social que são completamente necessários para uma revisão terapêutica das instituições contemporâneas. Para Hugues de Varine:

Paulo Freire é o maior pedagogo político de nossa época porque ele colocou em prática suas ideias, antes de exprimi-las. Os outros pedagogos, mais teóricos do que práticos, procuram, sobretudo, melhorar a eficácia da educação, seu rendimento, talvez a sua democratização, num espírito generoso. Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objeto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade. No domínio da cultura, é importante inverter igualmente a relação da oferta e da procura. Todo cidadão, toda comunidade oferece alguma coisa em troca do que o agente cultural pode lhe oferecer. Não deveria então ser mais possível fazer uma política cultural, conceber uma estratégia, utilizar métodos como se fazia antes de Paulo

Freire (VARINE apud CHAGAS, 1996, p. 8).

Essas eclosões e inversões de hierarquias podem ser ainda hoje tomadas como “revoluções moleculares” inacabadas, ou mais reconfigurações contemporâneas de estratégias para as terapêuticas antropofágicas, ou “terapêutica institucional” (Guattari, 1985), porém sujeitas ao mesmo risco podem ser incorporadas aos discursos ou “textos ministeriais”.

Convém acompanhar seu desenvolvimento de perto e vigiar com quem anda, pois ela é muito mal acompanhada. [...] Proclamemos em primeiro lugar que existe um objeto de terapêutica institucional e que deve estar defendido contra todos aqueles que o queiram fazer derivar para fora da problemática social real (Guattari, 1985, p.88).

Ainda assim, as forças que fundam o sentido conceitual de patrimônio intangível participativo dos ecomuseus também são passíveis de serem tomadas pelos desvios da indústria do turismo das massas, apoiadas por formas tradicionais de hierarquizações e alienações, apontadas como “museus-ladrões” por Vânia Alves.⁵

Curiosamente, no mesmo ano da Mesa-Redonda de Santiago, Mário Pedrosa estava convocando a comunidade internacional de artistas a doar e colaborar com a formação do acervo de arte do Museo de la Solidaridad Salvador Allende. A adesão a uma convocatória de Pedrosa para a solidariedade ao governo socialista de Allende foi unânime. A proposta de Pedrosa era abrir o museu não apenas com importantes nomes de artistas do mundo inteiro, tais como Picasso, Calder e Miró, mas também para práticas e ativismos locais.

Todos os estilos de arte contemporânea do mundo estão aqui representados. E todos os senhores verão, desde a pintura lírica e criativa de Miró, até as obras que não pedem mais

5. “Os museus-ladrões podem tomar duas formas: a do museu regional ou nacional, que centraliza uma parte importante (e escolhida) do patrimônio local, em um nível geográfico incompatível com a gestão desse patrimônio como recurso do desenvolvimento local; a de alguns grandes museus dos países ricos, que contribuem ativa e eficazmente à espoliação dos patrimônios comunitários e nacionais dos países mais pobres” (Alves, 2013, p. 190).

contemplação, por que constituem um chamado à ação revolucionária (Pedrosa, 1976, p. 100).

Mário Pedrosa também propõe uma missão e um compromisso com a solidariedade:

O que une indissociavelmente essas doações é precisamente esse sentimento de fraternidade. [...] Os artistas as doam para que o museu não se desfaça com o tempo, para que permaneça através dos acontecimentos como aquilo para o qual foi criado: um monumento de solidariedade cultural ao povo do Chile, em um momento excepcional da sua história (1976, p. 100).

Certamente, existe uma composição de forças políticas e econômicas internacionais agindo por trás dos destinos de qualquer mobilização ou libertação emancipatória, tanto nos ecomuseus, bem recortados pela pesquisadora Vânia Alves, quanto nas revoluções da arte dos países latino-americanos. Esse é o sentido das mudanças de percepção e preocupações de Mário Pedrosa expressas nos depoimentos dos “exercícios experimentais da liberdade” em 1970, no “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, de 1976, e em “As vanguardas já nascem cansadas”, de 1977.⁶ Talvez, Pedrosa já estaria percebendo no gesto de Antonio Manuel do *Corpobra* (1970) uma ruptura terapêutica entre liberdade e arte junto aos circuitos normativos de valores dos salões e do mercado, em que a autenticidade ética estaria sendo colocada em foco. Porém, diante do crescente e inexorável desenvolvimento da sociedade industrial, ou superindustrial, do Ocidente, Pedrosa registra, ou mesmo lamenta, sem dúvida, com o peso de seus 76 anos, o domínio da arte pelo mercado, mas também a descoberta da liberdade perdida pelo capitalismo nas comunidades indígenas.

Nos países da periferia, na faixa de subdesenvolvimento, as vanguardas também aparecem, mas aqui seu propósito seria antes o de afirmar-se como *up to date*. Elas têm, entretanto, os olhos postos nas irresistíveis mudanças ditadas pela lei da civilização do consumo pelo consumo, quer dizer, a dos grandes mercados. Por isso nossos artistas “de vanguarda”

6. Ambos os textos foram republicados pela série Encontros (Azougue, 2013) sob a organização de César Oiticica Filho. “Discurso aos tupiniquins ou nambás” foi originalmente publicado pela revista *Versus*, em julho de 1976; “As vanguardas nascem cansadas” foi originalmente publicado na revista *GAM - Galeria de Arte Moderna*, em setembro de 1977.

estão sempre correndo atrás para alcançar a ultimíssima novidade (Pedrosa, 1976, p. 107).

Lembramos a trajetória desse importante crítico, que lutou desde a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, afirmando a dignidade da produção artística brasileira perante a trajetória das revoluções da arte de nosso tempo. Sendo o diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo de 1960 a 1968, os depoimentos de Pedrosa depois do seu exílio (1970-1977) expressam seu cansaço ou descrença perante o sistema dominante de encomendas feitas pelo mercado da arte, mas também perante as relações e os modelos impostos entre os países ricos e pobres. Seria ainda atual perceber que a origem e o destino tanto dos ecomuseus quanto dos exercícios experimentais de liberdade no campo da arte estão sujeitos aos mesmos desafios impostos pela “civilização burguesa imperialista [que] está em um beco sem saída” (Pedrosa, 2013, p. 109). Todos os movimentos de libertação na América Latina, pela arte, cultura, educação e política, igualmente se alinham para “expulsar de seu seio a mentalidade ‘desenvolvimentista’, que é a barra em que se apoia o espírito colonialista” (Pedrosa, 2013, p. 108).

Na volta do seu exílio, Pedrosa passa a desenvolver com mais atenção o interesse pela arte e pela vida das comunidades indígenas:

Ainda existente, apesar do esfacelamento, é portadora de uma lição extraordinária para todos nós e sobretudo para a juventude brasileira, porque ela possui homogeneidade social e cultural, como em toda população dita primitiva, não capitalista, não desenvolvimentista, não progressista” (2013, p. 117).

É dessa forma que se reaproxima o legado do patrimônio intangível da Carta de Santiago ao que poderia ser identificado como resgates de uma nostalgia da arte pré-modernista e pré-capitalista por um crítico contemporâneo. Unem-se nessa visão de Pedrosa, não apenas os lamentos das florestas e favelas dominadas pelo imperialismo desenvolvimentista às barricadas das utopias antropofágicas da relação entre arte ambiental (pós-moderna)⁷, meio ambiente, vontade construtiva geral (Oiticica, 1967)⁸ e comunidade, mas também às visões e lutas descoloniais pela solidariedade e posicionamentos éticos libertários.

7. Mario Pedrosa. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna*. (1965). In: FIGUEIREDO, Luciano. PAPE, Lygia. SALOMÃO, Waly. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

8. *Ibid.* Helio Oiticica. *Esquema da Nova Objetividade*. 1967, p. 85.

Zona antropofágica – liberdade e solidariedade: acontecer solidário para uma ética viva

O espírito recusa-se a conceber o espírito sem o corpo. Necessidade de vacina antropofágica (Andrade, 1924, p. 48).

Aqui, a escrita deste texto se torna também encarnada nas transtemporalidades das incertezas e feridas marcadas pelas várias faces da metáfora “floresta-escola”, de resistências políticas e poéticas, seja contra a ditadura militar, a corrupção ou a descrença, seja contra tudo que atinge exatamente o sentido e a responsabilidade com o “público”, o comum. O exercício da liberdade é sempre experimental, porém seu posicionamento ético e existencial conquista a autonomia dos indivíduos, indissociável de suas instituições culturais, educativas, sociais, econômicas e até mesmo religiosas.

O que melhor representa a crise atual é, antes de mais nada, ser local e mundial, mas também do desencantamento mútuo do indivíduo e das instituições públicas. Na mesma medida, as ressurgências dos movimentos coletivos pelo espírito de “utopia antropofágica” são contemporâneas e, ao mesmo tempo, presentes desde os primeiros passos dos manifestos modernistas, dados por Oswald de Andrade na *Poesia Pau-Brasil* (1924). Desde lá, se reconhece que “temos a base dupla e presente – a floresta e a escola” (Andrade, 1924, p. 44). Lamentavelmente, atualiza-se esse manifesto pela mútua destruição da “favela e da escola” como derrubada ambiental, ecológica e cultural.

Em um resumido inventário dos movimentos que podem ser reconhecidos como terapêutico-antropofágicos, percebemos ressonâncias entre a identificação com o heroísmo marginal vivida por Oiticica na Mangueira, a revolução político-pedagógica desde as escolas libertárias (anarquistas) ao construtivismo de Anísio Teixeira e aprendizado existencial de Paulo Freire, a teologia da libertação de Leonardo Boff, o Teatro do Oprimido, de Boal, e o museu paralaatório de Mário Pedrosa, como ressurgimentos e pulsações autênticas das utopias descoloniais inacabadas do Brasil, ainda independência e morte. Mesmo assim, elas consistentemente se dão como consciência lúdica de ginga e jogo diante a adversidade constituinte geopolítica e geopoética dos paradoxos originais da

síntese e fricção “floresta-escola”, to be or tupi dos sintomas e intuições que correm da alma e raízes brasileiras. Porém, há que se reconhecer neste corte ou ferida epistêmica o anacronismo da cultura brasileira na sua dificuldade de tratar de si mesma, na potência frágil da alegria na esfera do comum, do cordial público que ainda desperta para o agir pelo coletivo. Recorre tanto ao carnaval quanto ao mito do herói-marginal, do Macunaíma para agir e pensar festa e floresta pelas fissuras ou linhas de fuga para fora das pressões capitalistas do individualismo, de se estabelecer livre por quilombos, por vínculos e comunidades fora e contra as escolas e instituições. Assim a anti-arte e anti-museu no Brasil e em geral na América Latina, assumem um sentido vivo de potência das margens não oficiais de co-criação e trocas de saberes e sabores.

A fluência desta atitude poética brasileira reverte com facilidade a crítica condição “to be” de si mesmo em jogo “tupi” de justaposições de opostos – “da adversidade vivemos” (Oiticica, 1986, p.98). A herança e a síntese da floresta-escola são um marco zero que expressa as (im)possibilidades paradoxais ou reversibilidades causais do co-existir entre o nós e o nós outros, o público e o privado, colonizados-colonizadores de si mesmos como outros do individualismo cordial e o sentido de coletivo passageiro. Não se avançou muito desde as enunciações críticas encarnadas nos diagnósticos e metáforas da *Utopia antropofágica* (Andrade, 1990) do início do século XX. A *Poesia Pau-Brasil* de Oswald ainda vale para este momento de perplexidades contemporâneas ético-estéticas, apontando para os incômodos ou inconformismos que subjazem até hoje nas camadas arqueológicas da consciência e processos cordiais do colonizador-colonizado pela arte, pela educação, pela Bíblia e pela cultura. Os entrelaçamentos e desobediências da floresta-escola são tomados aqui como prospecções iniciáticas para um necessário pragmatismo utópico, encarnado nas bases das microgeografias de solidariedade, tanto para a reinvenção dos museus de sociedade, museus de arte e florestas sociais contemporâneas, quanto escolas para a resignificação do sentido público das práticas artísticas no mundo hoje.

No entanto, não se nega a presença acumulada dos mesmos desafios de quase cem anos atrás na descrença ou no dissenso com relação ao sentido de público, que desgasta os atores e gestores das instituições culturais a serviço do comum – comunidade e *comunitás*. As lutas e divisões continuam atingindo o legado de liberdade e libertação da produção artística – muitas vezes fechada em si mesma,

em barricadas entre as elites nacionais e internacionais e à distância das camadas e dos saberes populares, alienadas dos processos de criação, partilha e cidadania que deveriam reger os museus de arte e de sociedade.

A antropofagia da “floresta” é proposta aqui como dimensão terapêutica e metafórica que alimenta as re-existências Pau-Brasil contra as gaiolas epistêmicas que tomam conta dos destinos das instituições-escolas herdadas das ordens projetadas e deslocadas para civilizar e explorar a América Latina. Trata-se aqui de se escavarem ou inventarem futuros pela desobediência, nada previsíveis ou determinísticos, tanto no solo das viradas éticas da arte contemporânea quanto das raízes profundas dos museus com ecos de múltiplas vozes (ecomuseus).

Um especial norte nessa navegação é tomado pelo resgate do sentido de lugar público como território de práticas sociais segundo dois vértices gravitacionais – “o acontecer solidário” de Milton Santos (2002, p. 165) e o “exercício experimental da liberdade” proposto por Mário Pedrosa (2013, p. 90), reconhecendo desde já uma complexa justaposição do que Santos apresenta como acontecimento da solidariedade dentro de uma geopolítica de forças centrípetas e centrífugas atuantes no sentido de espacialização das interações humanas, que valem como posições éticas para o museu-abrigo e práticas artísticas ambientais e coletivas. Propõe-se como cultura antropofágica também o jogo de fluxos reversíveis entre intangível e tangível, matéria e espírito, corpo e razão, intrínsecos ao sentido de conectividade da arte.

Resgata-se a polaridade pendular dos opostos como parte da mesma dança, radicalizando a resistência poética diante das posições éticas existenciais e pedagógicas, tanto pelo “acontecer solidário” proposto por Santos (2002, p. 165) quanto pela percepção de Pedrosa da ruptura de padrões da arte dos salões, realizada por Antonio Manuel, pelo “exercício experimental da liberdade”, em 1970 – da desobediência que se impõe, em que não cabem mais arte nem normas da arte, dando lugar ao puro e autêntico gesto de existência. Nessa revisão do contemporâneo, a solidariedade e a liberdade são duas contrapartes ou vacinas da mesma virada terapêutica de paradoxos. É preciso recuperar os sentidos do público e do comum de sua anemia capitalista. Dessa forma se celebram as reivindicações recentes como atualizações das forças de mobilizações de utopias pragmáticas, políticas e existenciais. Do cruzamento ético e estético entre liberdade e solidariedade emergem as transbordadas entre as correntes de

ativismos da libertação e o engajamento social na arte, na pedagogia, no teatro, na teologia e na museologia como sinergias de utopias inacabadas entre os anos 1970 e hoje.

Na mesma medida em que as práticas artísticas levantavam bandeiras e manifestos pela reterritorialização social da arte nos anos 1960-1970, hoje recriam-se as proposições e posições éticas e estéticas de vivências coletivas. Os manifestos transnacionais da contracultura retornam como conclamação para uma alternativa local-global, tomando a partilha participativa dos saberes com a sociedade sem doutrinas e hierarquias convencionais. Daí a importância e desafios de se atualizar para hoje as formas propositivas de museus pela sociedade, curadorias, práticas artísticas e pedagógicas da autonomia e emancipação epistêmica, ativadoras de atitudes participativas com e pela consciência coletiva para o acolhimento da solidariedade instituinte de microgeografias do acontecer de novos protagonismos locais comunitários – sem paredes.

Acrescentam-se a essa arqueologia do futuro como utopias inacabadas as influências de uma terceira margem de correntes mobilizadoras de ressurgências do espírito de época anarquista do início do século XX. Ressurgiram nos anos 60 e hoje são retomadas como derivas ou linhas de fugas atualizando a re-existência e desobediência da contracultura ou dos movimentos descoloniais no confronto com o imperialismo americano, hoje o capitalismo global transnacional. Mesmo se nos anos 60/70 não estavam adotando na íntegra o domínio socialista centralizado pelo Estado totalitário do Leste Europeu, o sentido participativo de solidariedade já cruzava fronteiras nacionais e culturais, inspirando variações de posições éticas da esquerda engajada. Exemplos como a pedagogia de Paulo Freire, teologia da libertação de Leonardo Boff ou o teatro de Boal, ao mesmo tempo que radicalizaram a prática da solidariedade abriram pela arte, educação e teologia brechas e linhas de fuga pragmáticas contra as hierarquias e narrativas fixas e hegemônicas influenciando diferentes campos de luta e emancipação descolonial. Como parte desse espírito de liberdade, luta e utopia dos anos 1970, essas viradas inspiraram e influenciaram diferentes frentes de subversão de ordens e protagonismos nas instituições públicas, sejam museus, escolas ou centros comunitários de cultura, como movimentos de base (*grassroots* utopia ou utopia ao rés do chão)⁹ e libertação. Todas essas frentes de produção de novas

9. Uma série de formas sociais vêm emergindo para contestar, questionar e reverter esses desenvolvimentos e criar formas de transferência de conhecimento e mobilização social que prosseguem independentemente das

subjetividades e narrativas sociais buscaram desconstruir as condições políticas totalitárias ou mantenedoras do pensamento colonizador-colonizado, incluindo os sistemas manipuladores da memória e consciência subalterna presentes e dominantes nas práticas públicas das instituições artísticas, educacionais, culturais, incluindo ainda da saúde mental.

Por outro lado, como *zeitgeist* transnacional, em pleno período da guerra fria, as práticas artísticas das vanguardas foram parte de uma virada estética sob uma forte influência existencialista deslocando o foco da arte dos objetos em galerias e museus para uma atuação direta na realidade onde o contexto e contingências locais passam a formar uma nova categoria do que Mario Pedrosa chamaria tanto de arte ambiental ou arte pós-moderna com referencia a arte de Oiticica, mas que valia como prospecção das expressões do inconformismo da época (Pedrosa, 1965. P.9)¹⁰. Mas era também o conceitualismo do sul¹¹ engajado que se desdobrava em mobilizações coletivas e comunitárias.

Esta diáspora ou *zeitgeist* que inspira os movimentos de engajamento ético com sacrifício de uma estética ou pela emergência de uma estética existencial foi estudada também por Fineberg¹² que desenvolveu um mapeamento especial da produção artística desde os anos 1940 a partir de suas relações com os pensadores existencialistas nos Estados Unidos. Se por um lado Sartre e Heidegger foram considerados por Fineberg os filósofos do engajamento arte e vida como estratégias de ser, devido às bases históricas de seu foco existencial. Fineberg registra como retomada existencialista as poéticas pós-anos 1950 que trazem a produção artística para uma aproximação direta com a vida, o corpo e a subjetividade, principalmente no que concerne a uma fenomenologia existencial de foco na experiência do espectador. (Vergara, 2006). No Brasil a virada da gestalt ao final dos anos 40/50 para a fenomenologia existencial de Merleau-Ponty estudada por Mario Pedrosa, inspira não somente os jovens artistas Almir Mavignier, Ivan Serpa e Abraham Palatnik (formando o grupo *Gestaltung*), mas também a base filosófica para a Teoria do Não-Objeto de Ferreira Gullar e as

ações do capital corporativo e do sistema nação-Estado (e seus aliados apoiantes internacionais). Essas formas sociais se apoiam em estratégias, visões e horizontes da globalização na defesa dos pobres, caracterizada como *grassroots globalization* (globalização de raízes), ou globalização de baixo para cima (Appadurai, 2003).

10. Mario Pedrosa. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Helio Oiticica*. (p.9). In: FIGUEIREDO, Luciano. PAPE, Lygia. SALOMÃO, Waly. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1986.

11. O Conceitualismo Sul será abordado neste texto a partir da abordagem de Luis Camnitzer.

12. Fineberg desenvolve em seu livro *Art since 1940: strategies of being* (1995) um mapeamento da produção artística desde os anos 1940 a partir de suas relações com os pensadores existencialistas. O existencialismo gerou o que Fineberg chamou de mudança a partir “tanto do estruturalismo quanto da crítica formalista americana centrada no objeto material, diferente do existencialismo, que se concentra na natureza e resposta do sujeito.”(p.18). Tradução do autor.

experiências Neoconcretas que rapidamente encampam a arte ambiental e as proposições urbanas e coletivas dos anos 60/70.

Pode-se apontar uma série de ressonâncias ou simetrias entre Américas e principalmente entre países da América Latina presentes nas buscas e lutas políticas, artísticas e culturais por engajamentos e deslocamentos conceituais regionais da antiarte e anti-museus, com foco em realidades locais como territórios de intervenções e situações de vivências coletivas. Em um outra margem deste espírito de época Paulo Freire desenvolve a “aprendizagem existencial”, pela relação entre ato político e aquisição de linguagem e consciência indissociáveis do estranhamento (eu e o não-eu) e admiração (nós-outros) com e pela realidade local. Observa-se também como a fenomenologia existencial deu bases para as investidas e investigações pedagógicas de Paulo Freire em processos políticos de aquisição de linguagem vinculadas com a relação eu, nós-outros pertencentes e agentes das viradas de consciência pela leitura de mundo. Ambas margens entre arte política e educação crítica têm como bases comuns o confronto com a alienação e o colonialismo. A fenomenologia existencial não era uma teoria para modelar uma prática ou ideologia eurocêntrica, mas uma estratégia de ser indissociável das práticas artísticas ou pedagógicas geradoras de engajamentos entre eu-consciência-mundo, construção de resistência e autonomia social pela aquisição dialogal de linguagem. Estas bases de ativismo descolonial influenciaram também o sentido de museu de saberes da comunidade pela convocatória de uma geografia do conhecimento no acontecer solidário. Curiosamente, o amadurecimento desses ativadores experimentais da libertação, tais como Freire, Pedrosa e Boal, entre outros, se deu pela condição de exílio, em terras estrangeiras e vizinhas, Chile e Argentina, promovendo em diferentes campos sociais, artísticos e culturais, ações coletivas em escalas alternativas de bases micropolíticas e microgeografias de afetos.

O lugar dos museus de sociedade e o sentido público da arte contemporânea estariam sendo igualmente tensionados pelas mesmas forças coloniais e epistêmicas componentes da utopia antropofágica da escola-floresta, da geografia de confrontos entre dispositivos de processos de subjetivação e processos de dessubjetivação, reciprocamente ou, ainda, pelas corrupções mútuas do mercado e estado. As considerações de Agamben (2010, p. 46) podem muito bem complementar esse diagnóstico de terapias antropofágicas sobre os

dispositivos e as figuras modernas do poder do capitalismo que habitam ainda hoje os dilemas do contemporâneo nos museus de arte do Brasil ou da América Latina, sem sermos imobilizados pela crise da razão europeia ou do capitalismo expresso pelo filósofo italiano.

A proposta terapêutica antropofágica reúne o acontecer solidário a uma globalização de baixo para cima, como propõe Milton Santos (Santos, 2002). Interessa a esse posicionamento ético trazer e atualizar os horizontes possíveis de engajamento da arte, da educação e dos museus na sociedade atual, com foco na microgeografia e micropolítica de ativações de fissuras e rituais de ser geradores de potência de agir, sem o círculo receptor-desinibidor – sem a “cisão que separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente” (Agamben, 2010, p. 43).

Aos museus de arte contemporânea, e também às escolas, como laboratórios sociais, caberia habitar ou romper essa fronteira de paradoxos entre o papel público de dispositivo (segundo Agamben), regido pelo capitalismo ou vítima da sacralização perversa do poder do mercado de gerar para uma sociedade de consumo “um desejo demasiadamente humano de felicidade, e a captura e a subjetivação desse desejo” (Agamben, 2010, p. 43). Ou, simultaneamente, ser o lugar do jogo e da consciência desses paradoxos – em que, pelas suas fissuras micropolíticas, se afirmam os horizontes de possibilidade de agenciamentos e mobilizações da solidariedade –, da criação, do ser e da ação direta compartilhada: o “aberto”. É justamente na escala das temporalidades e afetos que se localiza a possibilidade de “conhecer o ente enquanto ente, de construir um mundo” (Agamben, 2010, p. 43). Na polaridade entre “dispositivo” e “aberto” estaria o acontecer solidário, dando a possibilidade de reinvenção do comum pela sociedade para qualquer forma de templo-instituição-instituente, como extensão e parte da ação coletiva e da existência – do ente como corpo e construção de mundo.

Não é fácil debater sobre as visões sociais dos museus-laboratórios e escolas sem paredes – ecomuseus hoje, ou lugares públicos praticados por uma ética viva (de inspiração em Espinosa) –, sem tratar do cuidado com as micropolíticas ou escalas de partilha de poderes e saberes nas relações horizontais ou verticalizantes de interlocuções. Os posicionamentos éticos desafiam e determinam

qualitativamente a autenticidade e sustentabilidade do acontecimento e o sentido de solidariedade a que se propõe a instituição, o artista, o educador ou o museu, assim como os espaços de participação social. Desde a copresença de indivíduos, coadjuvação na produção de narrativas e subjetividades, todas as interlocuções seguem a geografia das ações e afetos de corpos e consciências ativas, em causalidade mútua de si mesmos, eu - na existência comum. Por outro lado, quando se têm “corpos ausentes” como espectadores alienados dos processos de criação de um lugar - região -, perde-se a potência de afeto e vínculo do sentido de museu de sociedade. O que se propõe para o acontecer solidário é implícito à potência de afetos que cruzam vidas, privado-público, cidade-campo, bairros-cidade, local-mundo, “sendo a contiguidade o fundamento da solidariedade” (Santos, 2002, p. 167).

Cabe aqui ampliar o posicionamento ético e estético que se realiza sistemicamente como um lugar, instituição e estrutura viva instituída por interlocuções que formam um corpo de múltiplos corpos, resgatando a Ética de Espinosa (1992). Invocam-se nesta virada, tanto para o museu da sociedade quanto para as práticas coletivas da arte, a gestão de afetos, a comunidade, o corpo coletivo presencial, que se realiza na micropolítica das partilhas existenciais do comum, do cuidado com a produção de múltiplas narrativas, escutas e memórias. Daí a transversalidade da floresta, que se defende como ética viva, e é também indissociável do corpo, como terapêutica dos acontecimentos de solidariedade. Alinham-se práticas artísticas contemporâneas com a gestão de afetos, como laboratórios de interações sociais que transbordam o dentro e o fora de suas instituições (museus, escolas e espaços públicos). Um museu aberto - museu de sociedade, uma instituição ou ação artística coletiva - pode ser relacionado à visão de uma ética viva de Espinosa para um corpo formado de um conjunto de corpos:

Quando um certo número de corpos da mesma ou de diversas grandezas são estrangidos pela ação dos outros corpos a aplicar-se uns sobre os outros; ou se eles se movem com o mesmo grau ou com graus diferentes de rapidez, de tal maneira que comunicam os seus movimentos entre si segundo uma relação constante, diremos que esses corpos estão unidos entre si e que, em conjunto, formam todos um corpo, isto é, um

indivíduo que se distingue dos outros por essa união de corpos (Espinosa, 1992, p. 216).

Utopias reversíveis entre florestas e escolas

Não é simples reconhecer sinergias entre os museus e o legado experimental da arte como produtores de resistência poética emancipada das cotas de coresponsabilidade pelos extrativismos mineral, cognitivo e cultural latino-americano. Tanto os museus e casas de cultura do contemporâneo quanto a produção experimental artística buscam, por meios diferentes, o engajamento pela transformação social, cruzando fissuras do capitalismo tardio ou, ainda, selvagem, ou recuperando pensamentos, formas de comunidade deixadas nas sombras do colonialismo pós-moderno, para produzir redes e estratégias de colaboração e solidariedade sustentáveis. Assim, tanto as vanguardas artísticas quanto os movimentos de comunidades em luta pela autonomia e sustentabilidade de seus patrimônios de saberes e fazeres criam suas linhas de fuga como subversões da floresta-escola-floresta.

A periferia, tal como floresta, tem sido parte das reversões e lutas sociais, culturais e artísticas no encontro e reconhecimento de outros centros de potência de vida, vitalidade poética e heroísmo marginal. Ruas e comunidades, intervenções temporárias e manifestações ambientais, paisagens urbanas ou rurais são os meios e horizontes não mais românticos, de irradiações artísticas – pedagógicas e ambientais em zonas de riscos e desconforto onde a criação e circulação de forças de transformação social fazem parte de uma ecologia da renovação humana, de circularidades centrífugas e centrípetas, como encontros entre margens e temporalidades anacrônicas de um mesmo tempo. Identificam-se como escola-floresta esses estados de reinvenção e reversibilidade contínua de uma nova institucionalidade não ainda delineada para museus-laboratórios entre ser abrigo e ser fluxo de temporalidades diferentes para a liberdade – lugar-floresta/território-escola.

Nesse grande labirinto de resistências e ressurgências de antropofagias descoloniais, cabe rever a genealogia da Carta da Mesa-Redonda de Santiago de 1972, dentro de um horizonte ético vivo, conjugado com as práticas emergentes sociais na arte e na sociedade. Ainda hoje, os confrontos de ordens e os colapsos

do sentido de público na arte, na educação e na cultura remetem à polaridade colonizadora da “escola-floresta” levantada por Oswald de Andrade, mas podem também ser atualizados pelas especulações filosóficas de Agamben (2010) para o sentido de “dispositivo e aberto” nas instituições contemporâneas, uma vez que as forças críticas que tencionaram os museus em defesa da sociedade nos anos 1970 são as mesmas mobilizadoras das viradas socialistas do sentido público da arte em pleno cenário de Guerra Fria.

Não se trata de negar o que é visível da dominação do mercado sobre os serviços e instituições públicas, ou museus-ladrões, apresentados por Vânia Alves, mas sim pensar as microgeografias de transformações do real-social como utopia concreta de resistência e solidariedade. Não é por acaso que o surgimento dos valores voltados para o patrimônio imaterial que inspiram o encontro do ICOM em Santiago em 1972 têm como base o compartilhamento de saberes sem hierarquias, inspirados na pedagogia de Paulo Freire, mas que são parte das mesmas tentativas de inversão de fluxos da contracultura que mobilizaram as vanguardas artísticas para um pragmatismo do retorno ao real, sem perder o compromisso com a reinvenção de imaginários e desejos sociais.

A partir dos anos 1960, coube tanto aos museus quanto aos movimentos artísticos latino-americanos a inspiração descolonial ou o confronto com as forças internacionais modeladas pelo capitalismo norte-americano, disseminadas pelo sucesso e pelo medo da Guerra Fria e do comunismo. A internacionalização do modelo de suas instituições, especialmente os museus de arte moderna, juntamente com a disseminação das estéticas da abstração (Ribalta, 1998), se confundem com as atitudes dominadas e direcionadas ao mercado da criação individualista, financiadas como estratégias de uma política internacional para todas as fronteiras da América do Sul. É nessa mesma década que o Chile recebe, juntamente com o governo de Salvador Allende, o exílio de Paulo Freire e Mário Pedrosa, solidariedade internacional acompanhada da deflagração de processos e estratégias coletivas de negação do domínio do objeto de consumo sobre os sujeitos, que se tornam objetos-sujeitos. A complexidade das polarizações colonial/descolonial, capitalismo/socialismo, conduziu aos antagonismos tanto da “arte moderna” e educação estética quanto ao próprio sentido dos primeiros museus de arte moderna. Enquanto alimentava o consumo e reprodução de novos modelos de modernidade para uma elite emergente pela liberdade de expressão da abstração na pintura, o seu paralelo também trazia novas

pedagogias e terapêuticas ocupacionais pela criatividade para crianças e loucos (com inspirações no poeta, educador e anarquista Herbert Read. Criatividade e liberdade infelizmente logo foram também absorvidas ou apropriadas pelos paradigmas neoliberais de educação individualista promotora de didáticas e exercícios que rapidamente distorceram o legado das vanguardas para os horizontes da subjetividade moderna como produtos-imagem e comportamento para o consumo burguês de imagens dos outros para si mesmo. Sem dúvida os museus de arte moderna tornaram-se zonas de confluências e divergências entre as correntes da museologia social e essas forças e ideologias consumistas da liberdade artística.

A abordagem de Jorge Ribalta amplia os horizontes destas contaminações estéticas e suas ideologias conflitantes afetando diretamente as condições geopolíticas dos serviços públicos culturais, tais como os ministérios de cultura e conselhos de arte, promovendo mudanças radicais entre os anos de 1945 e 1965. O antagonismo entre os Estados Unidos e a (antiga) União Soviética foi amplificado através de modelos de gestão cultural e produção artística que, sem dúvida, sofreram diferentes graus de contaminação e oscilação mútua. Quando as esquerdas intelectuais e artísticas americanas incorporaram as idéias e práticas de engajamento e ação coletiva de bases socialistas, também se alinhando aos movimentos feministas e anti-racismos dentro das comunidades, conforme Ribalta argumenta, deram nascimento à democracia-social. (Ribalta, 1998). Certamente, a Carta da Mesa-Redonda de Santiago do Chile de 1972 para uma museologia social não estaria fora dessas influências híbridas e antagonicas entre o colecionismo dominante do ICOM e a adoção da pedagogia crítica de Paulo Freire. O mesmo, ainda, poderia ser tomado a partir da abordagem de Ribalta para o campo das artes durante o período da Guerra Fria.

O caso mais notório desse confronto foi o expressionismo abstrato americano, com o qual o Ocidente capitalista, na sua versão norte-americana, impôs um modelo de arte moderna baseado no princípio do individualismo, próprio de uma sociedade democrática liberal, frente ao modelo totalitário e coletivista de uma arte a serviço da propaganda estatal (Ribalta, 1998).

Esse é o cenário que Luis Camnitzer (1997) desenha como entradas para a genealogia da arte conceptual latino-americana através de guerrilhas e

confrontos com os modelos políticos e estéticos importados que transbordam a história da arte *mainstream* por apropriações e contextualizações para a vida e realidades das culturas periféricas¹³. O enfoque sobre o conceptualismo sul é contraposto e justaposto às viradas conceituais internacionais identificadas por Camnitzer como *mainstream* dos circuitos europeus. Esta genealogia cruza as táticas de Duchamp de subversão da arte como instituição, a abordagem da Lucy Lippard para a Desmaterialização da arte, assim como os movimento Fluxos e o Manifesto Situacionista, com a emergência das estratégias de ativismos políticos para a arte e vice-verso, estratégias artísticas para manifestações políticas mais radicais na América do Sul. É do mesmo despertar de consciências para um novo posicionamento e até desobediência nas relações de representação, institucionalidade e formalismo estético colonizado, que também promovia a distância da estética formalista entre arte e vida que levou a geração dos anos 60/70 aos ataques e mobilizações dos movimentos de ativismo radical da América do Sul, tais como o Tupamaros (Movimiento de Liberación Nacional – MLN, Uruguai, 1960) e, mais tarde, o movimento-manifesto Tucumán Arde (Argentina, 1968).

Os graus de engajamento e indignação político-social variaram de um movimento, manifesto e acontecimento para outro, porém, os sentidos de solidariedade e de libertação assumiram, em maior ou menor grau, a desconstrução dos valores estéticos contra os formatos burgueses individualistas e consumistas da arte pela arte e para o mercado. Camnitzer cita a declaração do grupo de artistas argentinos Tucumán Arde¹⁴, na voz de Juan Pablo Renzi diante da Galeria Instituto Di Tella que radicaliza o manifesto – “viva a arte da revolução”:

Cremos que a arte significa um compromisso ativo com a realidade, ativo porque inspira transformar esta sociedade com

13. Luis Camnitzer nesta genealogia da arte conceitual latino-americana explora justamente como as vanguardas e viradas políticas e conceituais dos circuitos *mainstream* europeus e norte-americanos se sobrepõem as proposições engajadas nas realidades locais latino americanas. CAMNITZER, Luis. Una Genealogia Del arte conceptual latino-americano. (p. 179) In: Org. MORAIS, Frederico. Continente Sul Sur. Porto Alegre: Revista do Instituto Estadual do Livro, 1997.

14. Luiz Camnitzer, em seu artigo, apresenta a relação desses artistas com a cidade de Rosário: “la provincia de Tucumán – uno de los mayores productores de azúcar del país – era un claro ejemplo de la negligencia y la hipocresía del gobierno. Se ubicaba sexta en producción, pero décimosexta en analfabetismo, décimoquinta en mortalidad infantil y décimotercera en deserción escolar”. Em português: “A província de Tucumán – uma das maiores produtoras de açúcar do país – era um exemplo claro de negligência e hipocrisia do governo. Se estabelecia como sexta em produção, no entanto era décima em analfabetismo, décima quinta em mortalidade infantil e décima terceira em evasão escolar”. Tradução livre do autor. (1997, p.214)

de classes em outra melhor. Como consequência, declaramos que a vida de Che Guevara e as ações dos Estudantes franceses são obras de arte da maior importância que a maioria das grosserias que se dependuram nas paredes dos milhares de museus do mundo. Aspiramos a transformar cada parte da realidade em um objeto de arte que revire as consciências do mundo revelando as contradições íntimas desta sociedade de classe. Abaixo todas as instituições, viva a arte da Revolução.¹⁵

Todos esses casos – processos e manifestações – são partes de um mosaico de ações coletivas geopolíticas e geopoéticas concebidas com e para lugares e condições específicas – indeslocáveis –, porém partem das mesmas tramas e diásporas das vanguardas conceituais de norte para o sul e do sul para o norte, juntamente com os paradoxos e anacronismos da Guerra Fria e das ditaduras militares na América Latina. A justaposição de diferentes eclosões no campo das práticas políticas investidas de arte e pedagogia, ou vice-versa, das práticas artísticas e pedagógicas investidas de engajamentos políticos e sociais, fundou um posicionamento híbrido ainda não devidamente estudado como potencial ético de transformações necessárias de sistemas e instituições culturais públicas em seu papel e sua interface com a sociedade.

Jorge Ribalta aponta diretamente para os paradoxos das iniciativas voltadas à libertação da consciência subalterna e colonizada, tanto dentro das instituições artísticas e dos museus, quanto nas universidades. Esse reconhecimento deve ser incluído como parte dessa genealogia das terapêuticas antropofágicas ainda hoje.

Reconhecer a natureza desse paradoxo implica aprender a trabalhar no contraponto aos nossos interesses e preconceitos, já que nos impulsiona a questionar a autoridade da alta cultura, a universidade e os centros de saber, uma vez que continuamos participando ativamente deles. [...] Podemos nos aproximar

15. Em espanhol: “Creemos que el arte significa un compromiso activo con la realidad, activo porque inspira a transformar esta sociedad de clases en otra mejor. En consecuencia, declaramos que la vida del Che Guevara y las acciones de los Estudiantes franceses son obras de arte de mayor importancia que la mayoría de las estupideces que cuelgan de las paredes de los miles de museos del mundo. Aspiramos a transformar cada trozo de realidad en un objeto de arte que revuelva la consciencia del mundo revelando las íntimas contradicciones de esta sociedad de clases. Abajo todas las instituciones, viva el arte de la Revolución”.(1997)

cada vez mais do mundo subalterno, [...] mas, na verdade, não podemos pertencer a ele nunca. [...] O que tentamos fazer é expressar a maneira pela qual o saber que construímos e ensinamos se estrutura a partir dessa carência, da dificuldade ou impossibilidade de representação do subalterno (Beverly, 1998, pp. 130-1)¹⁶

Todas essas frentes de ativismo descolonial estão dirigidas ao resgate do território do comum pelo compartilhamento de saberes e práticas sociais que formam uma única geografia de ações entre patrimônio tangível e intangível, material e imaterial, público e privado. Uma nova institucionalidade é apontada que exige sua reconfiguração como agência e estrutura viva que age e reflete sobre si a sua própria reinvenção institucional – museus, escolas e organizações sociais de bases comunitárias (incluindo centros de saúde). Esta estrutura viva é instituinte e instituída pela cumplicidade curatorial com as práticas geopoéticas, geopolíticas e pedagógicas capazes de promover a reversibilidade causal entre o sentido público da instituição e seus processos, agenciamentos e mediações com a sociedade. Esse é o ponto de virada e paradoxos em que se cruzam o legado das vanguardas dos anos 1960-1970 com o surgimento de uma proposta para uma nova museologia de sociedade, sempre inacabada, ambos mobilizados por uma outra ordem ética de cuidados com as micropolíticas e microgeografias de múltiplas vozes.¹⁷

Sem dúvida, é preciso rever os anos 1970 em suas sinergias de lutas por pedagogias e teatros, teologias e práticas sociais, sem silenciar os dilemas contemporâneos. É nesse sentido que se retoma também como alternativa global o “acontecer solidário” de uma outra globalização, de Milton Santos, como equivalente à “vontade construtiva geral” de Hélio Oiticica (FIGUEREDO, 1986) para o sentido público da arte e da cultura. “No Brasil os movimentos inovadores apresentam, em geral, esta característica única, de modo específico, ou seja, uma vontade construtiva marcante” (Ibid, p. 85).

Cabe aos museus e escolas, como laboratórios do contemporâneo, se

16. Tradução do autor

17. Estas utopias inacabadas estão sendo retomadas, aprofundadas e atualizadas por uma geração organizada conceitualmente como Inflexão Decolonial, com Walter D. Mignolo (Desobediência Epistêmica), Giro Decolonial, Santiago Castro-Gómez, Ramón Grosfoguel, Catherine Walsh e Aníbal Quijano, entre outros.

inscreverem nesse grande labirinto de terapêuticas antropofágicas pela justaposição dos opostos entre “dispositivo” e “aberto”, alienação e emancipação, dessacralização e profanação, ao que Agamben coloca:

A passagem de alguma coisa do profano para o sagrado, da esfera humana à divina. Mas aquilo que foi ritualmente separado pode ser restituído pelo rito à esfera profana. A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido (2010, p. 45).

A genealogia dos museus de sociedade expressa na Carta de Santiago, assim como as mobilizações artísticas dos anos 1970 contra o modelo de alienação dos criadores de objetos de arte para apreciação e consumo, se inscrevem no mesmo labirinto da aldeia global na Guerra Fria. Ainda hoje, toda tentativa de reversão ao “aberto”, ou contradispositivo, estaria vinculada à restituição de novos ritos coletivos (ou terapêuticas antropofágicas) de ações diretas com a sociedade. Porém este compromisso passa pela construção e resgate de sentidos corpo, eu-nós mundo marcado pela ética espinosiana da vontade de potência dentro de uma escala de micro-geografia de afetos construtiva de coletivos e do bem intangível comum.

É em meio a tantas barricadas e demandas que os museus (de arte ou casas de cultura) são convocados a assumirem uma posição ética de lugar de conectividades de diferentes temporalidades sociais e políticas entre diferentes valores estéticos, existenciais, culturais e espirituais. Daí, o sentido de escola-floresta passa a ser instituinte de laboratórios da condição humana, como territórios cruzados de paradoxos do contemporâneo. Por um lado, enquanto instituições públicas são ainda herdeiros e representantes dos espelhamentos colonizadores e modelos civilizatórios que reproduzem os interesses de dar vida aos seus acervos, sem distância crítica ou conceitual do mercado. Ainda que tenham seus esforços e missões de abertura à sociedade são conduzidas por hierarquias de poderes e saberes verticalizados entre curadoria e educação; em sua maioria são vistas de forma suspeita pelos segmentos mais radicais da crítica institucional/internacional da arte. Enquanto usadas como “dispositivos”, cumprem o papel ambivalente de educação estética ou democratização dos espaços públicos, servindo, ao mesmo tempo, ao regime estabelecidos dos colonizadores, mantenedores de uma ordem hegemônica de narrativas fixas e valores das elites (até hoje) nacionais e internacionais.

A proposta e a necessidade de rever a opção pelas terapias antropofágicas teriam o compromisso de provocar organicamente, de dentro das micro-políticas das instituições, a subversões instituintes, uma nova institucionalidade possível de micro-geografias de afetos por transbordamentos e desmaterialização dos objetos em si como territórios de experiências, ocupações e intervenções abertas em interfaces geopoéticas e geopolíticas de escutas e fóruns entre diferentes saberes e comunidades. A reversibilidade instituinte de floresta-escola-floresta se realiza como sentidos de lugar para o lugar dos sentidos nas rupturas e terapêuticas sociais e institucionais. A formação do pensamento floresta se dá na escala dos cuidados, das micro-políticas do corpo a corpo de múltiplos corpos como potência ética para o acontecimento da escuta de múltiplas vozes. Da mesma forma, se atualiza o investimento no exercício experimental da liberdade como reconfiguração e consciência da complexidade dos privilégios cegos na luta das sociedades de classe e sua divisão e hierarquias da inclusão com papéis predeterminados entre criadores e espectadores, platéia e consumidores da criação. A escola-floresta é também parte da mesma genealogia das viradas para a Posição Ética articulada por Oiticica (Figueredo, 1986) e, como tal, precisa ser atualizada para os cuidados com a experiência e consciência coletiva, do bem comum, dos lugares públicos da intervenção dos estados artísticos em interlocução social, dos museus e anti-museus, da arte e anti-arte nas praças, jardins e favelas.

Coleção de experiências solidárias – utopias antropofágicas depois do não objeto

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um anti-objeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência.

Ferreira Gular¹⁸

18. Ver: Teoria do não-objeto. Publicada originalmente no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta.

Conforme cruzamos nessa genealogia das viradas entre museologia social e a desmaterialização do objeto de arte, da estética existencial como estratégias de ser, que passam pela teoria do não-objeto de Ferreira Gullar, e seus desdobramentos no contemporâneo como ativismo conceitual, social, político e ambiental, projetando sobre os museus um desafio ético-estético de amplitudes curatoriais sem precedentes. Os museus estão sendo confrontados por novas institucionalidades como zonas de dobraduras epistêmicas e ontológicas que possam abrigar o experimental como geopoéticas e geopolíticas antropofágicas, terapêuticas instituintes de escolas florestas da arte sem paredes, sem hierarquias de saberes e poderes para uma governança curatorial anarquista.

São essas as polaridades que habitam os devires dos paradoxos inaugurais do MAC de Niterói. A floresta lá fora é a atração de todos para a vista da Boa Viagem. A escola modernista se faz presente pela arquitetura utópica e futurista de Oscar Niemeyer. Porém, na fenomenologia das formas redondas e circulares acrescenta-se à emergência de um outro sistema de sentidos pela geopoética que intui uma geopolítica singular para o museu do contemporâneo. Uma arquitetura sem frente e sem fundos, redonda como a paisagem, sem quinas ou cantos, encarna a complexidade epistêmica e ontológica do museu como lugar de giro e inflexão, “Imóvel-Movente” (Casey) das interfaces entre a produção artística e a sociedade, corpo e mundo, Estado e mercado. Essa é a circularidade antropofágica da oca futurista, suspensa sobre o grande labirinto das contradições brasileiras que se inscrevem na genealogia do MAC. Traz para si também os sintomas endêmicos dos museus públicos de arte fundados pós anos 90 como monumentos espetaculares para o *marketing* global das cidades.

Ao mesmo tempo, o MAC territorializa utopias antropofágicas descoloniais em ressonância com o sentido simbólico de lugar público do exercício experimental de liberdade e participação da arte-sociedade contemporânea – por isso, a intuição do pensamento floresta-escola-floresta projetada como coleção de experiências. No entanto, mesmo incompreendido pelos atravessamentos políticos locais, sua forma-função-intuição exigem consistência e resistência contra as redes globais e banais do capitalismo tardio. A sua circularidade arquitetônica transmoderna dá forma a uma utopia socialista pela arte conjugada com a espiritualidade budista do círculo vazio. Sua coleção de objetos (MAC-João Sattamini) conclama para uma curadoria ampliada pela fenomenologia do Não-Objeto de Ferreira Gullar.

A estrutura viva da forma casulo circular deu espaço a uma outra temporalidade do sentido da coleção pelas experiências e vivências para além dos objetos isolados. Ao longo dos anos foram sendo incorporados os cuidados com uma virada epistêmica em jogo na complexidade ética-estética do não-objeto além da arte. A escala desta coleção de experiências é a da vida intrínseca ao anti-museu não-objeto, não-monumento, de micro-política das artesanias sociais, aqui apresentadas como terapêuticas antropofágicas ou micro-geografias de afetos, fundamentais tanto para a arte quanto para a produção de subjetividades. O museu escola-floresta é como um corpo-marginal herói que co-habita uma outra institucionalidade sem se sujeitar à ordem dos grandes espetáculos, pois já é em si um acontecimento paradoxal de mudanças e justaposições de paradigmas opostos – da modernidade e da “transmodernidade pluriversal” (CASTRO-GÓMEZ, 2007).

Se por um lado, a forma do MAC incorpora uma intuição utópica antropofágica, sendo em si corporiedade e territorialização de um pensamento decolonial não ainda consciente que emerge sem se delimitar pela prática de seus espaços geopoéticos. Por outro, é também um laboratório de desobediência epistêmica desde os padrões tradicionais das arquiteturas dos museus, a desestabilização de zonas de conforto para a curadoria, para as práticas artísticas e pedagógicas, exigindo a reconfiguração das hierarquias piramidais de saberes museais para dar lugar a uma fenomenologia existencial do redondo como diretriz intuitiva do sentido do lugar da criação de si mesmo como outros nós sociais.

No entanto, enquanto ilha e arquitetura redonda o MAC é paradigmático para o Brasil pois sofre por todos os lados pela perversidade colonial dominante do sentido de bem público atropelado pelas políticas neoliberais do mercado. O que o pragmatismo utópico da arquitetônica do MAC coloca em questão é sua potência e fragilidade local contra o domínio ou distúrbios de poder desse sistema neoliberal de ‘economia criativa’ que atinge a própria política local da cidade asfixiando por completa cegueira a potência ética e geopolítica deste museu de gerar novas interlocuções entre arte, sociedade e cultura. Sem receber os investimentos necessários para a constante qualificação humana de suas equipes curatoriais transdisciplinares, incluindo a necessidade de formação de quadros para artistas educadores como ativistas multissensoriais, assim como as reformas, conservação e ampliação de suas reservas técnicas, estímulos para as

pesquisas e publicações, bibliotecas e estudos sobre seus acervos e coleções, pois estes atributos – investimentos – não dão *glamour* e brilho para as mídias políticas ou neoliberais. O MAC não é um museu ladrão, mas sim roubado pelo seu sucesso e o desentendimento público do seu destino como lugar de utopias pragmáticas – escola floresta.

MAC – arquitetônica do “imóvel-movente”: escola floresta - paradoxos contemporâneos: museu fórum monumento-movimento

Os desafios e complexidades que envolvem o contemporâneo como emergências e convergências simultâneas de múltiplas temporalidades demandam cuidados especiais com o encontro entre os discursos artísticos e a sociedade. É exatamente nas micropolíticas do cuidado que se distinguem as posições éticas implícitas ou opacas nas políticas curatoriais dos museus. O acontecer solidário, ou de sua alienação, concorre com os sentidos da experiência do lugar de criação de múltiplas vozes, emergentes na própria inauguração do território museu ou laboratório social das Raízes brasileiras. Sem dúvida o MAC de Niterói é um caso paradigmático que dá corpo e territorialidade para a adversidade que nos une em zonas de fricções e confluências agudas entre pensamentos escola e pensamentos floresta que precisam se integrar.

O que se expõe como contemporâneo é muito mais do que uma coleção de obras mas sim a fenomenologia existencial do não-objeto como prática social; é a própria experiência pública de contatos com a fissura colonial entre os discursos e os exercícios experimentais de liberdade e conectividade dos artistas pela ruptura de distâncias com a sociedade. Como geopoética e geopolítica curatorial as obras e instalações artísticas expostas são abordadas como coadjuvantes da co-criação antropofágica com a arquitetura, a sociedade e a paisagem.

O que significa expor? É uma questão curatorial que ecoa junto ao sistema de objetos e não-objetos ativos denunciando a alienação dos afetos do público, quando não incluídos nos rituais socioculturais de fruição, admiração e interpretação da sociedade espelhada através da extensão existencial dos seus conteúdos. Expor uma produção artística é dispor para co-criação de narrativas, valores e poéticas de ser e existir contemporâneo. O MAC Niterói é um caso especial no qual a

fatalidade, ou realidade, da exclusão social no mundo da arte também ficaram expostas diante da paisagem que esconde tantas vidas invisíveis. Era também as Raízes profundas do Brasil que se colocavam expostas na sua própria antropofagia cultural da complexa armadilha concebida por Niemeyer – uma arquitetura aberta à paisagem, que se deixa atrair e ser penetrada pela floresta de signos e subjetividades, pela sociologia e vida das formas simbólicas que exigem atração-participação de diferentes camadas sociais, culturais e nacionais. Assim, o que se abre também é a opacidade da arte, da prática da teorização do não-objeto prenunciada por Ferreira Gullar, mas que não se deixaria legível para as grandes escalas da sociedade de massa, inatingível e resistente ao entretenimento do marketing político da cidade. Por outro lado, o não-objeto é a afirmação da obra e arte total na realidade local que exige aberturas curatoriais geopoéticas para a participação sensível da sociedade.

Essa é a dimensão escola-floresta praticada como laboratório público da arte aberto para a sociedade e às exigências de cuidados com “a aura” dos encontros e a experiência tangível e intangível das estruturas epistêmicas instituintes da fenomenologia hermenêutica do acontecimento artístico. O que significa colocar as obras de uma coleção/exposição ao alcance do corpo social senão for ativadora de ressonâncias dos múltiplos corpos sociais, estéticos e espirituais, simbólicos e históricos que formam as infinitas camadas do objeto / não-objeto exposto. Uma nova institucionalidade vem sendo apontada por uma reconfiguração dos papéis curatoriais pelos cuidados com as micro-geografias de afetos na construção de práticas sustentáveis de co-criação social e agenciamentos de novos protagonismos culturais. Porém, não estaria esta intuição institucional especialmente incorporada, imanente e transcendente, na arquitetônica do MAC como intenção não consciente de Niemeyer que projeta o museu para ser a forma de uma grande mesa redonda de curadores, incluindo horizontalmente pesquisadores, artistas, educadores e agentes do cuidado com o lugar de encontro entre arte e sociedade?

Essa opacidade antropofágica que subjaz ao sentido público da arte contemporânea e sua resistência poética não deve ser vista apenas como distância, mas sim como potência entre o exercício experimental da liberdade pela conectividade em seu encontro com os ainda não incluídos na sociedade dos museus. O que emerge nesse laboratório do contemporâneo é a

própria experiência da distância e do estranhamento intrínsecos à condição contemporânea. Talvez não seja somente no MAC que estejam ocorrendo essas transbordadas, mas ali é paradigmático da própria genealogia da criação do museu. Enquanto a arquitetura, simultaneamente, se desdobra em geografia de múltiplos corpos, lugar circular e “dispositivo” redondo da experiência pública da arte. Eis ali forma que abriga o continente e ilha de paradoxos, escola-floresta do museu-abrigo-mundo. Se, por um lado, é uma forma circular “aberta”, social comunista, é também antimuseu, do vazio pleno budista. é protagonista e coadjuvante, fazendo da paisagem o contorno e moldura de sua própria infinitude estética e metafísica.

A arquitetura concebida por Niemeyer é também uma grande escultura social aberta, que, mesmo sendo monumental, funciona ou tenciona uma unidade tripartida entre indivíduos, que incorpora o que Casey aborda como o “Imóvel Movente” (Casey, 1998) na totalização e totalidade do lugar de múltiplos corpos. Sem dúvida, é um acontecimento que instiga a ambivalência e ambigüidade como uma geometria da elipse de dois centros. Ao mesmo tempo em que é um museu-monumento é também lugar, é instituição e praça da sociedade. A temporalidade linear cartesiana é cruzada pela circularidade temporal metafísica, que pela experiência dos sentidos (epistêmica) oferece a possibilidade de sua dobradura ontológica, como sentido da experiência e de vida. Esta complexidade elíptica de dupla centralidade, eu-mundo, eu-tu, eu-outro de si mesmo, se dá para todos como fenomenologia hermenêutica do encontro de cosmogêneses “pluriversais” dos giros contemporâneos pelas duas faces reversíveis da dobradura de Moebius. Todas as temporalidades históricas e imemoriais giram como reversibilidades causais das florestas de inconscientes, não ainda consciente social e ambiental formando um grande palimpsesto geográfico com a paisagem da Baía de Guanabara. Outrossim, abre para o público a experiência do reconhecimento de nossas fraturas e passagens entre dois mundos, da liberdade experimental dos artistas e criadores de imaginários contemporâneos e a chamada para uma solidariedade transtemporal de cada um com o lugar da co-criação e situação simbólica do humano na natureza. O passeio circular arquitetônico foi além da razão concreta de Niemeyer trazendo uma afirmação transcendente na incerteza humanista – templo e museu, da crise do antropocentrismo arrogante da razão européia nos trópicos. Quantas contemporaneidades cabem na geometria e geografia das elipses, espirais das diferentes percepções que atravessam o corpo movente diante de sua potência e destino não ainda consciente?

Tudo que se expõe então diante desse cenário transcultural e transtemporal, “Imóvel-Movente”, passa a ser co-adjuvante das conexões semânticas para uma amplitude infinita da escola-floresta. Incorpora-se também às visões intuitivas de uma arquitetônica socialistas, construtivista, budista legítima para a contemporaneidade da arte em uma mesma oca futurista. Esta experiência encarnada de polarizações sócio-culturais ao mesmo tempo que se apresenta para todos, reúne na mesma praça-mundo-museu a paisagem do Brasil-colônia e sua marginalidade como floresta perpetuada pela sociedade de classes e raças historicamente excluídas entre si. Não estaria exatamente nesta contingência e coincidência geográfica de sentidos opostos a virada epistêmica e ontológica de sua realização de viradas paradigmáticas como forma-intuição-função antecipadora do que não está ainda consciente – latente – do lugar do contemporâneo para o museu de arte-escola-floresta? O pensamento escola-floresta da arte age como agenciamento de zonas de confluências e contingências entre as práticas curatoriais, artísticas-pedagógicas contemporâneas e o museu de sociedade ambos engajados na co-criação social como acontecimento geopoético tripartite de liberdade, conectividade e solidariedade possível.

Este museu e anti-museu, da coleção de objetos e experiências do não-objeto é u-topos e heterotopos que se pronuncia e denuncia a sua (im)possibilidade socialista de desprendimento descolonial epistêmico. A desterritorialização e reterritorialização da utopia modernista ainda se ressurgem como transmodernidade experimental de corpos livres moventes que experimentam a exteriorização genuína de uma zona ética-estética dos desconfortos contemporâneos, entre encantamentos sublimes com a paisagem e a vontade ainda insegura de potência ambiental dos afetos, da ação pública para um museu da experiência de ser contemporâneo do que ainda não se é consciente. Ressurge nas margens da Boa Viagem, os ecos das desobediências da Escola do Grupo Grimm (século XIX) juntamente com a máquina estética (quase soviética e futurista) de visões para uma transformação social na paisagem. Por outro lado, como floresta terapêutica multissensorial e simbólica ali também se revela uma estrutura viva como incorporação das visões para um Abrigo Poético da Lygia Clark (1964)¹⁹

19. Lygia Clark. Abrigo Poético. (p. 248) . A Concepção de um Abrigo Poético em 1964, como uma série de maquetes de arquiteturas orgânicas circulares (extremamente semelhantes ao MAC Niterói). Porém sua visão era para um lugar de estados de contato e comunicação. “O Corpo é a casa: sexualidade, invasão do “território” individual. Published in French: L’homme, structure vivante d’une architecture biologique et cellulaire. Paris: Robho, nº5-6. In. Lygia Clark. Catalogue –Retrospective Travelling Exhibition. Rio de Janeiro: Paço Imperial, December 8th, 1998 through February 28, 1999. (p. 247-248)

de experiências públicas geopoéticas e geopolíticas da transcontemporaneidade relacional e existencial da fenomenologia da arte. “Abrigo Poético onde o habitar é equivalente com o comunicar. Os movimentos do homem constroem o abrigo celular habitável, vindo de um núcleo que mistura com os outros (...)”²⁰

A experiência, função e intuição do MAC é indissociável da paisagem, do mundo, que radicaliza os horizontes prováveis de sua complexidade como museu-floresta-escola de sociedade para o contemporâneo local-nacional e transcultural. A arquitetônica da forma-intuição-função territorializa o aberto-ente em ambiente e/ou dispositivo, adotando as conceituações de Agamben. Se, por um lado, a arquitetura circular suspensa como templo à semelhança da imagem de um novo Olimpo latino americano, sua experiência como geopoética e prática dos espaços redondos, expõe a condição paradoxal sagrado/profano contemporâneo, por outro inaugura seu acontecimento descolonial como dobra epistêmica e ontológica do “Imóvel Movente” das inflexões entre mundos contemporâneos opostos. As curadorias e museologias das obras expostas são diariamente confrontadas pela coincidência e potencia desse lugar dos opostos - da produção artística brasileira pós anos 50, já batizadas pela virada para a teorização prática do Não-Objeto de Ferreira Gullar, mas ainda tratadas como relíquias (privadas) colecionadas por João Sattamini, dispostas diante o público, todos na unidade tripartida entre arte, arquitetura e natureza expostos como co-adjuvantes da sua/nossa alienação e distancia com a sociedade que visita a passagem do ‘templo’ Imóvel Movente na paisagem.

É daí sua contemporaneidade como escola-floresta da Boa Viagem, o mundo como palco de um fenômeno global e internacional que territorializa a procissão de diferentes camadas sociais, simultaneamente incluídas e excluídas como passageiros da paisagem pública de acolhimento, pertencimento e agenciamentos dos sentidos e valores da arte no mundo contemporâneo. O que torna o MAC um acontecimento mais anacrônico e também mais contemporâneo, pois as obras e instalações que expõem foram e são feitas por a partir do legado de conquistas de gerações que lutaram e lutam pelo rompimento com diferentes cânones coloniais da arte moderna - contemporânea. Assim as barricadas invisíveis entre a abstração na pintura moderna dos anos 1950 e a ressurgência do engajamento na realidade social e política brasileira são matéria e energia plástica e social da re-existência artística e política pós-anos 1960. O que se expõe é um choque

20. Clark. 1971. Ibid. 248.

epistêmico de trazer para o museu a escola-floresta da utopia antropofágica descolonial inacabada. Então, eis o dilema ético curatorial que cabe ao sentido público de compromisso com um pensamento descolonial intuído por Niemeyer - consagrar sem isolar as obras da Coleção MAC - João Sattamini como testemunhas e a sociedade como co-adjuvante das vozes e consciência não ainda consciente da história. Tratar e cuidar deste lugar de criação e encontro entre arte-não objetual e sociedade não como oráculos no museu-templo, para não correr o risco de silenciá-las, higienizadas de suas auras marginais, dos inconformismos e lutas incorporadas pelas diferentes gerações de artistas brasileiros.

O que significa expor uma produção artística que ainda expressa através de meios plásticos múltiplas vozes não ainda trazidas para a vida pública onde a própria sociedade se experimenta como corpos de múltiplos corpos silenciados? Como museu de sociedade sua territorialização como heterotopia é literalmente a realização da experiência do devir, de vivências de estruturas vivas de nós, si mesmos como outros alienados do presente. Expor uma coleção em diálogos com essa arquitetura circular é colocá-la como parte de uma narrativa de um pensar esférico em trânsito dentro do “Imóvel Movente” habitado por instalações temporárias. A curadoria igualmente como escola-floresta se organiza como mesa redonda de todos saberes em circulação sem hierarquias para projetar o acontecimento geopoético e geopolítico da arte, em suas camadas estéticas, psico-sociais, históricos e pedagógicos da museologia de sociedade. Separa para consagrar obras como enunciações ambientais, arquitetônicas dos discursos artísticos dispostas para o mundo de energias profanas, multissensoriais, do acolhimento dos outros sociais de nós mesmos, como suspensão fenomenológica e hermenêutica de deslocamentos mútuos de zonas de confortos. Daí, o cuidado curatorial é antes de mais nada geopolítico e assumidamente geopoético envolvendo os regimes de participação da sociedade na produção de sentidos e subjetivações. É (deveria ser) também uma curadoria-museologia convocatória também circular - um convite para a sociedade de ser agente de co-criação, co-adjuvante da construção simbólica de si mesma e da instituição museu-escola-floresta como sujeitos das zonas de confluência de futuros imediatos. Cada obra de arte em exposição oferece um lugar de escuta e fala como espacializações de corpos “entre-vistos” da vida pública do museu - sociedade na qual ele constitui a física e metafísica, um logos da existência coletiva como utopia inacabada - não ainda concluída. O MAC é sem dúvida a territorialização do Princípio Esperança de

Ernst Bloch (BLOCH, 2005) nas bandas d'Além tupiniquim da atualização marxista de uma heterotopia concreta – sempre em luta contínua, não concluída como escola redonda - ilha penetrada pela floresta dos saberes ainda não conscientes.

A riqueza social e os desafios comunicativos curatoriais da experiência do dia a dia público desse museu-templo-fórum, que revela o aberto e o opaco para a sociedade e a paisagem, também é “imóvel e movente” (CASEY, 1998) como recipiente ativo, curiosa mesa redonda suspensa na paisagem, transparente e atravessada de fluxos multissensoriais, históricos e simbólicos de conteúdos fechados da coleção e suas exposições temporárias. É pois da coleção de não-objetos e sim-sujeitos o museu da floresta-escola é regido pelos paradoxos do contemporâneo. Nesse jogo do lugar de criação e dos anacronismos de múltiplas vozes constitui-se a subversão epistêmica primeiramente do arquiteto Oscar Niemeyer a sua intuição, não consciente de uma função museu entre o dispositivo e o aberto de Agamben. O mais contemporâneo do museu é ser o seu próprio antimuseu; o mais contemporâneo da arte é ser anacrônica pela fenomenologia hermenêutica da experiências dos sentidos de arte com contemporaneidade. Enquanto dispositivo para mediar a arte com a sociedade, a arquitetura redonda é uma arquitetônica ambiental ética e estética que se torna impositiva, Imóvel Movente, desestabilizando o ato criador artístico isolado e auto-centrado no artista ou muitas vezes do curador, para trazer o outro de si mesmo, cada um sujeito-visitante, como coadjuvante, co-criador ou não de cada obra. É então o antidispositivo – uma arquitetura que se coloca e se retira do entre para colocar o ente direto consigo mesmo na construção do mundo, sem “desinibidores”. Esta dobradura epistêmica e ontológica estabelece o que Casey desenvolve a partir de Aristóteles do sentido de lugar de um acontecimento como categoria metafísica de seu existir. O que se atualiza como geopolítica e geopoética dando bases também para um pensamento decolonial para nossas formações artísticas, políticas, e dos agenciamentos curatoriais, pedagógicos e museais que se desdobram como horizontes de microgeografias de resistência e ativismos contemporâneos.

Pois, mesmo se expondo profanamente como abertura ou ruptura do isolamento do sagrado da arte nos museus, esta arquitetônica circular e redonda do lugar-monumento e acontecimento existencial exige o corpo para romper a distância e construir a possibilidade concreta e geopoética de ascese. Quanto mais os artistas tomam para si os espaços vazios do MAC, mais se reconhecem

coadjuvantes – co-criadores – na ressonância da arquitetura, sociedade e paisagem. O gesto intuitivo inaugural de Niemeyer acertou no que viu e intuiu o que não viu: o contemporâneo se dobra e desdobra na criação de mundos de sentidos anacrônicos impermanentes, inacabados e indefiníveis – “imóvel movente” – por acontecimentos solidários. A arquitetura se torna uma arquitetônica (Bakhtin, 1990)²¹ de agenciamentos geradores e multiplicadores de subjetivações e mundos. Assim, Carlos Vergara muito bem captou em sua última exposição no MAC, *Sudário* (2013): tudo exposto ali se torna coadjuvante entre a maravilhosa paisagem e a arquitetura popular simbó – com-movente templo comunista-budista de Niemeyer. Em outras palavras, Nelson Leirner também exclamou em visita ao MAC, observando a maioria dos visitantes atraídos exclusivamente para a paisagem: por que museu? Pergunta que tomamos como título de sua exposição em 2005.

Neste sentido, foi da coleção paralela às obras expostas como objetos se desenvolveu esta abordagem curatorial e pedagógica com base na fenomenologia existencial da “coleção de experiências” “do não-objeto” da geopoética e geopolítica da intuição e prática da forma e logos do lugar museu-escola-floresta. Ao longo dos primeiros dez anos, na primeira infância da vida pública do MAC diferentes questionamentos cruzaram os trânsitos e interlocuções inaugurais entre público, obra, artistas e curadores. – O que significa expor para diferentes públicos e tribos sociais uma coleção alienada da história da cidade sem se tornar reproduzidor de um pensamento colonial ou pelo seu contraponto como laboratório curatorial-artístico-pedagógico decolonial? Como cuidar da experiência da diversidade e complexidade anacrônica do contemporâneo como escola-floresta habitada justamente por geopoéticas e geopolíticas circulares tendo o corpo como centralidade para as transfigurações reversíveis do concreto comum – do imanente sagrado em contato com o profano – laboratório de arte e vida? Como o papel da curadoria se amplia pela experiência como educação construtivista para cuidar de si e da institucionalidade política pedagógica da participação e co-criação do sentido da arte e seu lócus de heterotopia no mundo contemporâneo? Como a experiência do logos inaugural do lugar – “Imóvel Movente” (Casey) imprimiu uma exigência de reconfiguração do papel da educação pela formação

21. Arquitetônica é um conceito também mais elaborado por M. Bakhtin no livro *Arts and answerability*: “This valuative architectonic division of the world into I and those who are all for me is not passive and fortuitous, but is an active and ought-to-be division. This architectonic is something-given as well as something to be accomplished” (1990, p. 75).

geopolítica e geopoética para os curadores, artistas, museólogos e educadores que praticaram a reinvenção de si mesmos, na quebra de hierarquias de saberes pré-concebidos, no exercício experimental de livres conectividades e compromissos com a luta por uma nova institucionalidade inspirada com a arquitetônica (Bakhtin, 1990) circular do museu? Sem dúvida, a escala da coleção dessas experiências é imaterial e intangível e foram imprimidas por linhas de fugas micropolíticas que instituíram uma visão curatorial de diálogos em ressonâncias geopoéticas e construtivistas com o lugar – “Imóvel Movente” de múltiplas vozes. Esse é o ponto, ou zona de confluências e contingências onde se justapõem o museu da coleção de arte contemporânea e o museu da sociedade no contemporâneo – escola floresta da Boa Viagem. Todos são co-adjuvantes de uma “mesa redonda” suspensa na paisagem por micro-geografias de afetos.

É muito interessante ser um coadjuvante – um a mais na viagem turística. Ao viajante é dado um momento de suspensão, pois você está instigado, diferentemente do seu dia a dia. Um olhar poético aflorado. A exposição no MAC é uma coisa a mais. Ser coadjuvante não é ser subalterno (Carlos Vergara, 2014).

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: UnoChapecó, 2010.

ALVES, Vania Maria Siqueira. *Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio*, PPG-PMUS UNIRIO/MAST, v. 6, n. 2, 2013.

ANDRADE, Oswald de. *Poesia Pau-Brasil*. *Correio da Manhã*, 18 de março de 1924.

_____. “A marcha das utopias”. In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

APPADURAI, Arjun. *Grassroots, globalization and the research imagination*. In: _____. *Globalization*. Londres: Duke University Press, 2003.

BAKHTIN, M. M. *Toward the philosophy of the act. Early philosophical. Essays*. Texas: University of Texas Press, 1990.

BEVERLEY, J. Theses on subalternity, representation, and politics (in response to Jean-François Chevrier). In: _____ et al. *Subculture and homogenization / Subcultura i homogeneïtzació*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1998.

BLOCH, Ernst. *Princípio esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

CAMNITZER, Luiz. Una genealogía del arte conceptual latinoamericano. In: MORAIS, Frederico. *Continente Sul Sur: revista do Instituto Estadual do Livro*, Porto Alegre, n. 6, 1997.

CASEY, Edward S. *The fate of place: a philosophical history*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. GROSGOUEL, Ramón. *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, 2007.

CHAGAS, Mario. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mario Chagas. Reponses de Hugues de Varine aux questions de Mario Chagas. In: MOUTINHO, Mário (Coord.). *Cadernos de Sociomuseologia*, n.5, ULHT, Lisboa, 1996. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/248>

VARINE, Hugues de. *As raízes do futuro: o patrimônio do desenvolvimento local*. Trad. Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Madianiz, 2012.

ESPINOSA, Bento de. *Ética*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

FINEBERG, Jonathan. *Art since 1940: strategies of being*. Nova York: Harry Adams, 1995.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

MIGNOLO, Walter. *Desobediência Epistêmica. Retórica de La Modernidad, Lógica de La Colonialidad e Gramática de La Descolonialidad*. Argentina: Ediciones del Signo, 2010.

OITICICA, Cesar Filho (org.). *Mário Pedrosa. Encontros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da Nova Objetividade. In: _____. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEDROSA, Mário. Arte experimental e museus. In: ARANTES, Otília B. F. (org.). *Política das artes: textos escolhidos 1 - Mário Pedrosa*. São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Discurso de inauguração do Museu da Solidariedade*, 1976.

_____. O corpo é a obra: conversa com Antonio Manuel, Hugo Denizart, Alex Varela. In: OITICICA FILHO, César (org.). *Mário Pedrosa*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. (Encontros).

RIBALTA, Jorge. *Sobre el servicio público en la época del consumo cultural*. Disponível em: <www.arteleku.net>. Acesso em: 31 out. 2017.

_____. *Servicio público: conversaciones sobre financiación pública y arte contemporanea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (eds.). *XXIV Bienal de São Paulo - Arte Contemporânea Brasileira. Um e/entre Outro/s*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

SANTOS, Milton. O processo espacial: o acontecer solidário. In: _____. *A natureza do espaço*. São Paulo: Edusp, 2002, p.165.

SANTOS, Paula Assunção dos. A Mesa de Santiago para pensar o futuro. In: _____ et al. (orgs.). *Mesa Redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo, v. 2: revista Museum*, 1973. Brasília: Ibram/Programa Ibramuseos, 2012.

VERGARA, Carlos. Entrevista com o artista, em 5 de fevereiro de 2014, para a Revista MESA. *Catálogo da exposição Sudário*. Curadoria de Luiz Guilherme Vergara. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2014.

VERGARA, Luiz Guilherme. *In search of mission and identity for Brazilian contemporary art museums in the 21st century. Study case: Museu de Arte Contemporânea de Niterói* (tese). New York University. Nova York, 2006.

Catálogo: Lygia Clark. *Catalogue –Retrospective Travelling Exhibition*. Rio de Janeiro: Paço Imperial, December 8th, 1998 through February 28, 1999.

**IV. Memória, política, teatro,
saúde, território e museu:
práticas sociais em movimento**

Memória cidadã: uma construção intergeracional

Davy Alexandrisky

Salve leitores e leitoras que decidiram se aventurar por estas mal traçadas linhas para participar de uma experiência narrativa um tanto desalinhada, em face do que já leram até aqui e que seguirão lendo nesta publicação. Recebi dos organizadores a tarefa de documentar por escrito a conversa que tive com os alunos e professores durante o II Ciclo de Debates, na mesa Museologia Social. Sem a possibilidade de dialogar diretamente com vocês, como fiz lá, seguirei dialogando com o próprio texto, pelos caminhos que ele me for conduzindo.

Acreditem, é pura verdade! Sou muito mais conduzido pela escrita do que ela por mim. Neste caso, em especial, a “encomenda” aumenta esse risco de que eu me torne um mero passageiro, enquanto o tema periga ir pouco a pouco assumindo a direção nesta viagem. Pois, para tratar das questões que envolvem “território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade”, o II Ciclo de Debates da Faculdade de Museologia da UNIRIO resolveu ampliar a escuta para além dos muros da academia e ouvir os atores sociais envolvidos com “dinâmicas comunicacionais, afetivas, relacionais e mnemônicas”, para tentar responder, hoje, quando o assunto em pauta é museu, qual é o tema em questão: “patrimônio, memória social ou referência cultural”?

E fui considerado pela organização do II Ciclo de Debates como sendo um desses atores sociais que mereciam o honroso convite para debater sobre o tema, no seio da universidade, com seus alunos, mestres e doutores. Até agora me pergunto o que teria sido mais ousado: o convite dos organizadores ou a minha concordância. De qualquer maneira, falou mais alto a lembrança da célebre frase do poeta Fernando Pessoa, “tudo é ousado para quem nunca se atreve”. E atrevido, não ousei: aceitei!

Nesse sentido, usei os vinte minutos de fala concedidos para a minha apresentação para contar um pouco da minha experiência no campo da prospecção, contextualização e preservação da memória, a serviço de outras

motivações, o que por si só fazia de mim um alienígena naquele meio acadêmico. Mas, mesmo assim, fui muito bem acolhido pela seleta plateia, colegas de mesa e organizadores do evento.

O estranhamento inicial, quando tive que corrigir a forma como fui apresentado ao público – professor Davy – pelo mediador da mesa, informando que eu não era do meio acadêmico, rapidamente se desfez, tão logo tive a oportunidade de explicar que eu estava ali por uma aposta dos professores que organizaram o evento, que enxergam o nosso trabalho como um processo intuitivo de criação de garantias mínimas do “direito à cidade”.

Hoje eu não tenho dúvida de que essa aposta foi correta. Nas falas que se seguiram à minha apresentação, recebi uma verdadeira aula dos alunos e professores ali presentes, conceituando o nosso trabalho e demonstrando de forma cabal que, por trás da condução intuitiva dos nossos processos, se havia embutido uma lógica cartesiana que não deixava dúvidas em relação à pertinência do convite para que eu trouxesse um olhar diferenciado ao encontro, bem como à importância do nosso trabalho dentro das discussões sobre “um novo modelo de museu”.

Destaco aqui uma curiosa contradição com a proposta conceitual dos organizadores do II Ciclo de Debates, que consistia exatamente em focalizar “as práticas, poéticas e políticas que perturbam e que vão além do oficialmente patrimonializado ou musealizado”. Eu é que acabei perturbado ao descobrir que as nossas ações pragmáticas para enfrentar um determinado problema iam além do que supus serem apenas “práticas, poéticas e políticas”, ganhando certo caráter “científico”, como demonstrado nas falas que se seguiram à minha apresentação.

Ainda por cima, tive o privilégio de dividir a mesa com a professora Maria Célia Santos, da Universidade Federal da Bahia, uma autoridade na matéria, que falou primeiro, com uma prática didático-pedagógica extraordinária, preparando devidamente a plateia, como se me adivinhasse, para que na minha vez de ocupar o microfone pudéssemos conversar despreocupadamente, uma vez que os conteúdos sobre o tema “museologia social”, a respeito de que deveríamos discorrer, já estavam dados, muito bem dados pela professora. Digo

isso porque, divorciado de um compromisso inicial com as questões museológicas e acadêmicas, o nosso projeto, “80 ou +”, nasce de uma necessidade específica de abordar um problema pontual de conflito de gerações em determinado território conflagrado, com o domínio de lideranças do tráfico de drogas fortemente armadas, comandando um exército de meninos com idades entre 13 e 18 anos, muitas vezes carregando fuzis maiores que seus próprios corpos franzinos. Nossa organização social executava o projeto “Santo de casa faz milagre”, de geração de emprego e renda.

Na lógica desse processo de imposição de um poder paralelo pelo uso da força e da violência, os valores do convívio social são inteiramente subvertidos. A autoridade natural do mais velho sobre a criança e o jovem é simplesmente desconstruída sob a mira de uma arma de fogo, apontada ostensivamente contra os idosos que se “atrevem” a repreender uma conduta qualquer de meninos e meninas, que, quando bebês, eles até pegaram no colo um dia. Esse tipo de atitude de violência explícita acaba por alimentar uma cultura de desmoralização do idoso, com a perda daquele respeito que me permito aqui apelidar de simbólico, aquele da frase que ouvimos recorrentemente: “Respeite os mais velhos!”. Ainda no campo do simbólico, essa situação reforça a máxima decretada pela sabedoria popular que atribui aos maus exemplos uma grande capacidade de multiplicação.

Essa multiplicação vai contaminando as relações intergeracionais ao limite do insuportável, sobretudo para quem vê esse processo com um olhar de fora, como nós. Por mais que imaginemos que o nosso trabalho cotidiano na comunidade nos torna um igual, não pertencemos àquela cultura; mas, decididamente, não há como ficar indiferente diante da situação. Por incrível que pareça, por falta de mínimas condições de fugir a essas situações, as vítimas diretas ou indiretas desses maus-tratos acabam naturalizando esse tipo de violência, vão se anestesiando pela repetição dos fatos. Assim, somente aos que possuem esse olhar externo ao problema cabe tomar algum tipo de iniciativa para modificar o roteiro perverso que determina um comportamento que afronta os mínimos direitos humanos.

A indignação diante da realidade dos fatos, que são construídos à revelia tanto daquele opressor local quanto de suas vítimas oprimidas, por absoluta responsabilidade do Estado, que, em ultrajante descaso, invisibiliza esses territórios nas suas agendas de políticas públicas, é que nos moveu a empreender

uma metodologia para mitigar os problemas. Obviamente, não se cogita qualquer ação heroica de confronto da força pela força, valendo-se das mesmas armas de guerra dos traficantes – isso resta provado ineficaz –, mas sim confronto da força com uma força mais forte, por desconhecida pelo “adversário”.

Reparem, caros leitores e leitoras, o diálogo beligerante que travo aqui neste ponto com o texto, escolhendo cuidadosamente cada expressão, para não deixar baixar a temperatura da conversa, como na intenção de tirá-los da zona de conforto crítico, distanciados do calor da batalha, e reforçar a emoção de quem, distanciado da realidade que enfrentamos, possa entrar no clima de guerra que decidimos enfrentar, usando como arma a “memória”. Foi assim, diante da pungente necessidade de fazer alguma coisa para reverter ou, ao menos, minimizar esse tipo de situação, que “inventamos” um truque para investir no restabelecimento das relações intergeracionais, até mesmo para que pudéssemos implantar o nosso projeto de geração de emprego e renda naquela comunidade.

Principalmente os da minha idade, menos por corporativismo e mais pela memória ou imaginário cultural, têm muito viva na lembrança a reverência e o culto aos componentes da chamada “velha guarda” das escolas de samba dentro de todas as comunidades, tão perfeitamente natural quanto o neto enterrar o avô, mas hoje relegada, no máximo, a poucos minutos de glória durante a passagem desses fantásticos personagens pela “avenida” no dia do desfile das escolas de samba. Foi daí que surgiu a ideia do “80 ou +”.

Nossa organização sempre manifestou forte vocação para projetos de linguagem audiovisual. Somos Ponto de Cultura de linguagem audiovisual desde o edital de 2005, justamente em reconhecimento ao trabalho que já desenvolvíamos anteriormente com jovens dessas comunidades. Notem que nos referimos a jovens “dessas” – e não “nessas” – comunidades de baixa renda e situação de alto risco social, pois o nosso projeto do Ponto de Cultura de audiovisual, “ME VÊ NA TV”, não nos obrigava a participar tanto do dia a dia das comunidades quanto o “Santo de casa faz milagre”.

No “ME VÊ NA TV” – até para não contaminar o olhar do jovem com a nossa leitura externa do seu território, garantindo assim que ele o mostre como vê e sente, desmitificando os estereótipos internalizados pelo inconsciente coletivo,

nossa participação local se limita apenas à presença nos sets de gravação, na qualidade de meros membros de uma equipe de produção. E, ainda assim, sempre subordinados à direção dos jovens moradores do local. No “Santo de casa”, não, tínhamos que participar intensamente do dia a dia da comunidade, frequentar as casas de alguns moradores ou algumas moradoras, com uma assiduidade regular, o que, definitivamente, nos colocava dentro dos seus problemas, que passavam a ser nossos problemas também. Foi no “ME VÊ NA TV”, entretanto, que encontramos inspiração para mitigar esses conflitos geracionais e restabelecer um respeito mútuo entre os jovens e os idosos no interior do território.

Partindo da experiência que acumulamos com as atividades do Ponto de Cultura “ME VÊ NA TV”, nos ocorreu motivar os jovens participantes do projeto a conhecer as suas raízes por meio da gravação em vídeo de depoimentos dos moradores mais velhos – com 80 anos ou mais – sobre a história de sua comunidade, seu entorno, seu bairro e sua cidade, para compreender como surgiu (ou foi “gestada”, no inconsciente coletivo) a dicotomia que os moradores dessas comunidades tratam como “asfalto *versus* favela”.

No projeto “80 ou +” os jovens têm a oportunidade de mostrar uma competência nova, por meio de uma atividade profissional com altas doses de *glamour* e reconhecimento explícito e imediato, pela força da TV, que encanta de saída os idosos. E os idosos, por sua vez, encantam os jovens com suas histórias de vida, mais sedutoras que as histórias de ficção que eles quebram a cabeça para criar para os seus projetos de vídeo, ou as histórias a que assistem nas novelas da TV.

Dessa química nasce um processo que os organizadores do II Ciclo de Debates entenderam como algo próximo a “dinâmicas comunicacionais, afetivas, relacionais, mnemônicas” que ensinam “práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade”, para justificar o convite que me foi feito. Nunca é demais reforçar que da química de (re)encantamento mútuo, dos jovens pelos idosos e destes por aqueles, nasce um processo, e não um projeto ou um produto pronto e acabado, um processo em construção permanente. Aliás, além de permanente, essa construção é improvisada, na medida em que se reinventa ao sabor das circunstâncias, do andamento e das motivações específicas que se impõem nos determinados territórios.

Nada é absolutamente preciso nesse processo, nem mesmo a sua própria memória. Por exemplo, há uma pergunta que é recorrente cada vez que eu converso com as pessoas sobre o “80 ou +”: “Por que 80 anos?”. Apesar de recorrente, a pergunta provoca sempre um sentimento de pânico incontrollável, simplesmente porque não tenho resposta para ela. Se você, leitor ou leitora, se espantou com o exagero, devo lembrar que fui eu quem *inventei* o “80 ou +”. Eu também me pergunto o tempo todo por que não 60, 70 ou 75 anos, e não consigo encontrar a explicação para a minha escolha por esse recorte. Não me lembro por que escolhi essa idade, mas foi a que escolhi por algum motivo, e nunca pensei em mudá-la. Costumo brincar dizendo que, algum dia, ainda crio um concurso para premiar a quem adivinhar por que a proposta nasceu com foco nos de 80 anos ou mais, simplesmente para acalmar a minha angústia diante desse enigma, tão indecifrável quanto o da Esfinge. Toco nesse assunto para que quem tenha se identificado com a proposta de resgate da memória em um determinado espaço territorial, a partir de relatos orais gravados em vídeos, num processo intergeracional, não fique preso a esse recorte de 80 anos.

Além disso, também é preciso trazer à conversa algumas questões relativas às metodologias aplicadas, que vão se conformando e se consolidando à medida que o processo é exercitado. Longe de qualquer motivação ou necessidade de censura sobre os relatos, é preciso lembrar que a memória humana, via de regra, é carregada de sentimentos que podem aumentar ou diminuir a “lembança emocional” dos episódios relatados – “lembança emocional” entre aspas porque essa é mais uma expressão inventada por mim, sem o suporte de nenhuma matriz teórica, a partir da vivência que experimentei ao longo desse processo. Resta a meu favor, no caso, o fato de que os historiadores também criaram um apelido para tratar de uma situação semelhante: “lenda urbana”, expressão respaldada pelo saber acadêmico, o que me conforta, porque talvez justifique a invenção da expressão “lembança emocional”, que pode ser uma expressão usual, sem que eu saiba, em outras matérias – na psicologia ou na psiquiatria, quem sabe?

E, por falar em historiadores, depois daquela primeira iniciativa que inaugura o “80 ou +”, praticamente “no susto”, para enfrentar o choque de realidade diante da violência dos jovens contra os idosos na implantação do “Santo de casa” naquela comunidade conflagrada, nos animamos a estender a proposta do “80 ou +” a outras áreas, conflagradas ou não, com o cuidado de incorporar novas competências à equipe de campo.

O Campus Avançado, nossa organização, tinha dois colaboradores de outros projetos que cursavam o mestrado do Curso de História da Universidade Federal Fluminense (UFF), pesquisando justamente a história de Niterói: desde o primeiro momento foram seduzidos pela ideia do “80 ou +” e se engajaram na equipe com a missão de preparar os jovens entrevistadores para que chegassem ao local da entrevista com um conhecimento básico sobre a história oficial daquele território e, após as entrevistas, buscassem os documentos que confirmariam ou não os relatos dos idosos, exatamente para separar a história da lenda urbana.

Outra atividade demandada pela expansão do projeto, a partir da dificuldade imposta pelo recorte dos 80 anos, ganhou o nome de pré-produção. Virou uma grande gincana em busca de homens e mulheres com 80 anos ou mais com a memória preservada, em condições de falar com dicção razoável e mínima desenvoltura diante de uma câmera de vídeo. Não é uma tarefa muito fácil encontrar esses personagens. A garotada sagaz criou uma estratégia infalível: pesquisar os locais de grande concentração de idosos – projetos de assistência social para idosos, Força Expedicionária Brasileira (FEB), associações de aposentados etc. E assim seguimos avançando com o “80 ou +”.

De uma experiência absolutamente intuitiva, inaugurada em um território de baixa renda e situação de alto risco social, conflagrado pela guerra do tráfico de drogas, pôde surgir uma demanda no universo da academia, mais precisamente na UFF, para que os jovens do “ME VÊ NA TV” gravassem depoimentos dos professores aposentados com 80 anos ou mais que estiveram presentes no esforço da fundação da universidade em Niterói. O projeto teve o propósito de produzir um documento oficial para as comemorações do aniversário de 50 anos da UFF, num processo de resgate da memória de uma “epopeia” esquecida ou desconhecida por tantos que hoje desfrutam da universidade, ou por ela são responsáveis.

Não é difícil imaginar a riqueza de informações trazidas por professores universitários sobre uma história que abrange um período que vai de 1960 a 2010: quando eles vivenciaram a posse e renúncia de Jânio Quadros, a tumultuada posse de Jango, com a implantação da nossa curtíssima experiência com o regime parlamentarista; a deposição de Jango pelo golpe militar; todo o período da ditadura militar; o movimento das “Diretas já”, com a posterior eleição e

morte de Tancredo Neves, antes da posse; o nascimento da Nova República; a Constituinte e a Constituição Cidadã de 1988; a queda de quinze zeros na moeda brasileira, que ganhou meia dúzia de nomes no período; a chegada da inflação ao patamar de 86% ao mês e sua queda para 5% ao ano; a reeleição de chefes do Poder Executivo, a revolução na comunicação com a chegada dos celulares e da internet, só para ficarmos no âmbito nacional.

Outra história muito interessante foi o relato de um idoso ex-combatente da FEB. Quem mora em Niterói tem certeza absoluta de que há dezenas de corpos enterrados nas colunas da Ponte Rio-Niterói. Contam que as obras eram comandadas por uma “linha dura” da ditadura que tocava a obra em ritmo frenético para dar conta dos prazos apertados para a sua conclusão e devida inauguração. As colunas eram muito altas e uma operação de resgate de um corpo misturado às toneladas de concreto que eram despejadas por minuto paralisaria a obra por vários dias e comprometeria a concretagem. Então, quem caísse ficava. E caiu muita gente, era o que se dizia. O ex-combatente não só confirmou essa história como trouxe mais uma novidade: muitos operários teriam caído nas águas da baía da Guanabara e foram resgatados por barqueiros contratados para ficarem recolhendo os corpos.

Hoje essas histórias podem soar inverossímeis. O simples distanciamento dos tempos sombrios da ditadura pode contribuir para a eventual descrença, mas a grande maioria dos moradores da cidade que vivenciaram aquele momento guarda essa certeza até os dias atuais.

Coube ao casal de historiadores que participava da equipe do “80 ou +” pesquisar documentalmente a veracidade dos relatos. Aos leitores e leitoras mais curiosos adianto que o resultado da investigação documental dos historiadores concluiu se tratar de uma “lenda urbana”, nem por isso menos importante dentro da história e memória da cidade. Limitado pelo espaço que me coube para a apresentação da nossa experiência durante o II Ciclo de Debates, e pela disciplina que me imponho de relatar aqui para vocês o que apresentei no evento, luto com todas as forças para vencer a tentação de contar mais histórias interessantes que ouvimos no “80 ou +”, dado que trabalho nesta publicação com um limite de páginas.

Decerto, como mencionado anteriormente, experimentamos alguns desdobramentos que seguiram o curso da vida, de forma espontânea, ao sabor dos acontecimentos. É como se diz popularmente, “uma coisa puxa a outra”. Não demorou muito para a prática do projeto “80 ou +” gerar “filhotes”. O que chamo de “filhotes” são projetos afins, pela similaridade do processo e das ferramentas, com destaque para os programas “Papo na Subida” e “Conversa na Escada”.

Neste ponto, já me encaminhando para as conclusões do relato sobre a minha participação no evento, com intenção pedagógica, tomo a liberdade de sustentar a exacerbação do discurso desta nossa deliciosa conversa escrita – discurso que já esteve ácido, sem pudor de abusar de palavras mais contundentes e que não frequentam o meu discurso cotidiano, como, por exemplo, “pungente” – para pintar com cores mais vibrantes as abordagens das questões mais graves e complexas.

Agora, no momento de apresentar de forma superficial o que chamo de “filhotes do ‘80 ou +’”, exacerbo o discurso com o exercício de um jogo de palavras para reinventar o imaginário que habita o conceito popular que consagra aos museus a função de um espaço para “guardar coisas velhas”. Quem não conhece o dito popular “quem vive de passado é museu”?

As ressalvas anteriores se justificam pela necessidade de criar um *link* entre o que foi tratado até aqui, voltado ao processo das “práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade” para construção “atrasada” (aspas incandescentes) de uma narrativa sobre o passado – “80 ou +” – e a construção “adiantada” (mais aspas incandescentes) de uma narrativa da “memória do futuro” – “Papo na Subida” e “Conversa na Escada”. Porque, tanto no “Papo na Subida” quanto no “Conversa na Escada”, nossa proposta, usando as mesmas ferramentas e metodologia para gravar em vídeo relatos de personagens sociais, serve à construção e ao conhecimento da história da cidade, com recorte territorial no “Papo na Subida” e recorte de ações socioculturais no “Conversa na Escada”. Pois nós do Campus Avançado entendemos que, quando se discrimina uma parte da atividade museológica rotulando-a de “museologia social”, se abre um espaço para a resignificação da sua função social e da sua imaginada função física, para *guardar coisas novas junto com coisas velhas*.

No “Papo na Subida”, os jovens do “ME VÊ NA TV” entrevistam personagens populares das comunidades de baixa renda em uma das suas subidas de acesso. Durante as entrevistas são registrados manifestações e comentários de toda ordem (quase sempre jocosos) dos moradores que sobem e descem, passando pelo local, atrás ou na frente do entrevistado, para atender à proposta estética do programa e diminuir ao máximo qualquer tipo de impacto nas atividades cotidianas do território. Quase sempre o entrevistado responde ao comentário e, de alguma forma, acaba apresentando esses personagens passantes, ajudando a mapear culturalmente o território.

No “Conversa na Escada”, os jovens do “ME VÊ NA TV” convidam artistas e outros agentes culturais que promovem ações territoriais de cultura para uma entrevista, em uma escada externa do Campus Avançado. A escolha dessa escada como cenário ocorre porque, além da sua característica plástica – uma escada de cimento colorido, vermelha, com uma faixa azul central simulando uma passarela –, esse é o local onde eles se juntam para conversar e lanchar nos intervalos das oficinas de vídeo. Há uma proposta em estudo de produzir esse programa em outras escadas, de outros imóveis que tenham algum significado especial para Niterói. Em ambas as iniciativas a história da cidade está sendo “guardada”, como são “guardadas” histórias de outros tempos nos museus que não são rotulados de “museu social”.

Enfim, com o coração apertado e cheio de saudade antecipada, me despeço de você, leitor, você, leitora, agradecendo a companhia até agora, reiterando que a minha participação nesta publicação atende a um convite dos organizadores do II Ciclo de Debates para deixar registrados os vinte minutos de glória que experimentei na mesa “Museologia Social”, dividida com a professora Maria Célia Santos e mediada com muita elegância pelo professor Márcio Rangel. Espero que a nossa experiência apresentada lá e documentada aqui ajude você, que acompanhou esta conversa, a responder à pergunta proposta pelo II Ciclo de Debates, a saber: “De que, afinal, estaríamos hoje falando quando o assunto é museu, patrimônio, memória social e referência cultural?”.

Sigo animado com a possibilidade de que vocês estejam atentos à produção da esfera do comum, associada a uma articulação de redes e ruas, como um instrumento de sua autonomia, focada nas próprias dinâmicas comunicacionais,

afetivas, relacionais, mnemônicas que o conformam, de acordo com o que preconizam os professores responsáveis pela escolha da temática do II Ciclo de Debates, como eles dizem, inspirada “nos 30 anos do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM)”.

Encerro registrando que saí daquele encontro – como chego ao fim destas mal traçadas linhas – convencido de que as nossas ações no campo da memória contêm elementos que podem contribuir para que se consiga elaborar uma resposta adequada à pergunta norteadora deste debate: “De que museu estamos falando?”.

Política, desentendimento e representação fonográfica entre os tikuna¹

Edmundo Pereira (MN/UFRJ)

Há uma tendência a tomar como garantido que o envolvimento conversacional existe, que os interlocutores estão cooperando e que convenções interpretativas estão sendo compartilhadas (Gumperz, 1982, p. 4).

Após uma apresentação da Troupe du Wett – grupo de dança kanak ligado ao Centro Cultural Tjibaou, Nova Caledônia – para um grupo sobretudo de estudiosos e autoridades administrativas em uma caverna escolhida especialmente para a ocasião, o relato kanak do evento (Pacific Arts Conference, 2001) é de crítica e descontentamento por parte da audiência: em suma, a proposta fora entendida como uma versão dos repertórios “tradicionais acomodada para turistas”. Para o coreógrafo do grupo, expressando uma contracrítica indígena, o não entendimento da coreografia apresentada advinha do fato de que “as pessoas que vêm para nos assistir acham que sabem mais do que nós sobre o que nós estamos fazendo aqui” (LeFevre, 2007, p. 87). Do ponto de vista local, o controle sobre a representação de sua identidade étnica, entre performances e as demais atividades de seu centro cultural, é reafirmado continuamente (LeFevre, 2007, p. 88). Para o caso dos museus indígenas do Pacífico (Stanley, 2007), cenas como a relatada são recorrentes, apontando para questões da ordem da imaginação

1. Agradeço a João Pacheco de Oliveira, pelo estímulo à realização do trabalho de registro etnomusicológico tikuna e à escrita e leitura crítica desse exercício; à direção do Museu Magüta e a todos os tikuna que participaram dos trabalhos de representação de suas musicalidades. Além disso, apresentei este trabalho em algumas ocasiões, nas quais agradeço aos colegas organizadores e participantes os seus comentários, estímulos e críticas: Jean-Michel Beaudet e Philippe Erikson, durante a Jornada de Estudos “De la restitution intelligible à la réappropriation active: les enjeux locaux du retour des données audio-visuelles des ethnologues” (LESC/MAE, Nanterre, 2015); José Glebson Vieira, Jean Segata e Julie Cavignac, durante a XII Semana de Antropologia (UFRN, 2015); e, por fim, a Mario Chagas e Vladimir Sibylla, durante o II Ciclo de Debates “Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade” (UNIRIO, 2014). A estes últimos agradeço também o convite à escrita e publicação destas reflexões iniciais.

social da alteridade por audiências múltiplas e da gestão local de representações e performances culturais (como danças, cantos e narrativas) e de instituições de arquivo e fomento (como museus, centros culturais e grupos). Marcadas por heteroglossia, nessas representações e performances, tecnologias de comunicação (Barth, 1987) se articulam e revelam seus alcances e limites.

Neste exercício, gostaria de refletir sobre a gestão de um artefato em particular, representações fonográficas, de produção crescente nas últimas décadas por grupos étnicos na forma de arquivos sonoros, performances e CDs (Scales, 2012; Green e Porcello, 2005; Bigenho, 2002). A partir de um caso indígena tikuna, apresento breve etnografia do processo de produção de uma dessas representações, a partir da qual elaboro breves reflexões sobre políticas de representação sonora entre o grupo e os limites de inteligibilidade e concordância entre as tecnologias de comunicação de pesquisadores, lideranças, cantores e cantoras, famílias e comunidades. O caso do CD *Magüta arü wiyægü: cantos tikuna*, trabalho realizado entre o Museu Nacional, da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e o Museu Magüta, museu indígena, foi perpassado por debates e desentendimentos ao longo de reuniões, situações de seleção, gravação e edição musical, até seu lançamento e distribuição. Para dar conta do exercício, apresentarei: a coleção, em seus intentos e mecanismos de comunicação; o processo de produção do CD e alguns de seus resultados musicais; para, por fim, esboçar breves reflexões sobre a relação entre a prática de colecionamento, as organizações políticas locais e o modo como condicionam as representações fonográficas que resultam do encontro entre pesquisadores e seus interlocutores.

Coleção e prática de colecionamento

Desde 2000 tenho trabalhado como editor de uma coleção de registros musicais do Museu Nacional, instituição ligada à UFRJ. Quando começamos nossos trabalhos, éramos doutorandos em antropologia,² preocupados, de maneira algo romântica (Bauman e Briggs, 2003), com processos de modernização e o modo como incidiam sobre os repertórios musicais de alguns dos segmentos

2. O projeto “Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional” é idealizado e implementado com Gustavo Pacheco, à época também doutorando do PPGAS/MN/UFRJ. O projeto, com patrocínio via edital de fomento da Petrobras, previa três volumes iniciais: a restauração das gravações históricas de Roquette-Pinto e o registro/edição de repertório afro-brasileiro e indígena. Faz parte das atividades do Laboratório de Estudos em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED) e pode ter alguns de seus resultados acessados gratuitamente no sítio <<http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>>.

sociais que compõem a sociedade brasileira contemporânea. Seguindo outros modelos de coleções brasileiras,³ e também estrangeiras, o projeto intitulado Coleção Documentos Sonoros propunha, em suas linhas iniciais, o registro e edição de repertórios do que podemos seguir classificando como popular-folclórico, afro-brasileiro e indígena; e o restauro de coleções preexistentes que compõem o acervo do Setor de Etnologia e Etnografia (SEE) do museu.

Além disso, atingidos que estávamos pelas discussões antropológicas pós-1960, que se reuniam à volta da crítica da autoridade etnográfica (Clifford e Marcus, 1986; Asad, 1973) e propunham regimes dialógicos de produção de conhecimento, os trabalhos realizados buscaram se aliar com instituições locais de memória e representação cultural. Para o caso brasileiro, essa postura se coloca em especial nas últimas décadas, quando assistimos à proliferação de centros e museus comunitários entre índios, afro-brasileiros, camponeses e camadas populares, sempre ao redor de lutas por reconhecimento de direitos (Freire, 2003; Vidal, 2013; Abreu, 2012; Oliveira, 2012).

Em 2000, iniciamos com a organização e restauração das gravações de Edgard Roquette-Pinto, antropólogo e médico brasileiro que, na década de 1910, havia feito gravações com um fonógrafo Edison de material musical indígena paresi e nambiquara no noroeste do Brasil (Roquette-Pinto, 1917). Esse trabalho seria a pedra de toque para buscar recursos de financiamento e a formulação das linhas gerais de mais uma “coleção” do Setor de Etnologia e Etnografia, desta vez voltada para a música. Desse investimento, gerou-se o disco *Rondônia 1912: gravações históricas de Roquette-Pinto*, fruto de um trabalho conjunto entre o Museu Nacional e o Museu Etnológico de Berlim, para onde os cilindros de cera foram enviados para restauro e digitalização.

Ainda no ano 2000 fomos contatados, com mediação de um professor do museu, Antonio Carlos de Souza Lima, etnólogo do Setor de Etnologia, por membros da comunidade de terreiro do Ilê Omolu Oxum, tradicional casa de candomblé

3. Pouco depois da invenção do fonógrafo, e seu rápido desenvolvimento tecnológico no final do século XIX para modelos portáteis, a prática colecionista sonora se difundiu para os campos narrativos e musicais, no contexto da autonomização de saberes humanistas e da institucionalização de museus, universidades e arquivos (Simon, 2000; Brady, 1999). No Brasil, desde a década de 1910 (Roquette-Pinto, 1917), pesquisadores brasileiros, progressivamente, vêm realizando gravações de campo dentro de certas ideologias e práticas de registro e classificação (Zamith, 2008). É nesse contexto que se referenciam noções como a de *documento sonoro* e de *coleção* para o projeto ora resumido.

(religião afro-brasileira) do estado do Rio de Janeiro. Seus representantes indagavam sobre a possibilidade de realização de registro sonoro de parte do repertório de cantigas e toques dedicados aos orixás, considerados como “patrimônio da casa”. Esses repertórios estavam salvaguardados na memória oral pelos membros da comunidade, em especial por Mãe Meninazinha de Oxum, conhecida mãe de santo, localmente e em nível nacional.

Interessante notar que dentro do Ilê Omolu Oxum já havia experiência local em curso de salvaguarda patrimonial da memória da casa por meio da constituição de um pequeno museu, batizado como Memorial Ya Davina, mãe de santo fundadora da linhagem a que se filia Mãe Meninazinha. Dessa relação nasceu o segundo disco da coleção, *Ilê Omolu Oxum: cantigas e toques para os orixás*, que já alcançou duas edições, esgotadas, sendo possível adquirir cópias “piratas” do disco nos mercados onde se compram objetos rituais para o culto aos orixás.⁴

Em 2002, com mediação de João Pacheco de Oliveira, curador do SEE, estabelecemos contato com outro museu local, dessa vez dos índios tikuna de Benjamin Constant, no estado do Amazonas – o Museu Magüta. Dessa interlocução resulta o trabalho sobre o qual me debruçarei mais detidamente neste exercício.

Esses três primeiros discos foram financiados pelo edital de seleção cultural de uma grande empresa de capital público e privado e dão as diretrizes gerais do trabalho que desenvolvemos desde então: registro e edição de material sonoro-musical (levando unidades móveis de gravação para os locais, gravando em estúdios, fazendo a captação com pequenos gravadores digitais) em regimes de parceria. O produto disco é discutido (entre escutas e reuniões) por todos os envolvidos ao longo do processo de seleção, gravação e edição e os fonogramas escolhidos são acompanhados de pequenos livretos, escritos a várias mãos, em linguagem introdutória, visando em especial a um público de não especialistas. As edições são sempre de 2 mil exemplares, dos quais 50% ficam com o grupo registrado e o restante, em medidas variantes, entre patrocinadores e o LACED/SEE. Além disso, promovemos lançamentos, tanto nas comunidades registradas quanto no Museu Nacional.

4. Anos depois do lançamento desse trabalho fomos informados da venda de cópias em casas de produtos religiosos cariocas, bem como encontramos cópias sendo vendidas no Mercado São José, em Recife.

Entre 2004 e 2005, por meio de outros professores, Moacir Palmeira e Renata Menezes, em parceria com outro laboratório do Museu Nacional (Núcleo de Antropologia da Política), ampliamos a dimensão sociocultural do projeto, trabalhando, desta vez, com os repertórios musicais dos movimentos sindicais camponeses do nordeste brasileiro, em parceria com a Federação dos Trabalhadores da Agricultura do Estado de Pernambuco (FETAPE). Esse trabalho reuniu não só registros de música, mas também de poesia (sextilhas) e gritos

de ordem. Chamou-se *Lutando e cantado: música e política dos trabalhadores rurais de Pernambuco* e teve recursos provenientes do Ministério do Desenvolvimento Agrário (MDA), dentro de um grande projeto chamado “Memória camponesa e cultura popular”.⁵

Por fim, entre 2007 e 2008, por meio da rede de interlocuções da antropóloga do LACED Maria José Freire, pesquisadora associada desse laboratório, fizemos um quinto disco, dessa vez dedicado ao universo musical andino, em parceria com a Prefeitura do Distrito de Sibayo, região sul dos Andes peruanos, com recursos de ONGs locais, chamado *Música tradicional de Sibayo*.⁶

Nesse ponto, para além de ressaltar a especificidade de microprocessos que levam à organização de produtos culturais, gostaria de ressaltar as condições sociais em que se dão esses processos: estamos diante de capitais de relação de investigadores que fazem mediações iniciais que podem levar ao trabalho de seleção, gravação e edição; bem como de múltiplas agências locais de memória (museus, centros culturais e associações) e mediadores que recebem a proposta colecionista; além de formas de financiamento distintas, que também condicionam com rubricas, expectativas e prestações os trabalhos em curso. Diante desses multiescalonados contextos, o colecionismo idealmente proposto vai se tornando prática, adaptando-se às vicissitudes locais e refazendo seus pressupostos: de intenção *dialógica*, como seu sentido mais geral (Clifford, 1998; Oliveira, 2004; Oliveira, 2006), motor ético-político, mas com atenção etnográfica aos limites dos processos de mediação, do tempo disponível para realização do trabalho, ao domínio linguístico e aos recursos materiais e simbólicos das redes iniciais dentro das quais a prática colecionista aporta (Clifford, 1994; O’Hanlon,

5. Disponível em: <<http://www.nuap.ppgasmuseu.etc.br/MCCP/>>.

6. Disponível em: <<http://sierrasur.podomatic.com/>>.

2002; Cohn, 1996). Em cada caso, buscávamos na polifonia, em seus diversos níveis (político, de classe, gênero e geração), a consonância, o acordo (algum acordo) entre os diversos projetos pessoais e de grupo envolvidos.

Como sabemos, música não se faz só com consonância, mas também com dissonância, e os serialismos não são só harmônicos. Para o caso tikuna, ficaram evidentes certos limites e dilemas práticos de noções como *dialogia*, em particular a partir das múltiplas significações e projetos que representações fonográficas podem reunir e, ao final, do que o referente “música tikuna” pode agregar.

Os tikuna, o Museu Magüta e o processo de produção do CD Magüta arü wiyægü

Devo alertar, ao entrar no caso, que não sou um especialista no grupo indígena usualmente conhecido como tikuna,⁷ habitante da região do Brasil conhecida como Alto Solimões, fronteira nacional com Peru e Colômbia. Trabalhei na região da tríplice fronteira Brasil-Peru-Colômbia entre 2000 e 2004 (Pereira, 2012), pelo que já conhecia o trabalho do Museu Magüta e parte da literatura dedicada ao grupo (Oliveira, 1988; 2002; Oliveira, 1964; 1972; Goulard, 2009; Montes, 1991; Camacho, 1996), bem como os processos de formação da sociedade regional. O trabalho em relato foi circunscrito à geração de um produto cultural, sendo organizado em tempo curto de execução, marcado por reuniões de discussão e organização das atividades, trabalhos de registro etnográfico (musical e narrativo) e posterior seleção e edição. De fato, esta tem sido até o momento uma das características da coleção (e de boa parte do colecionamento sonoro do século XX): trabalhar com contextos musicais diversos, a partir da experiência, da *expertise* e das redes de interlocução de colegas e interlocutores locais, em regimes de execução curtos e circunscritos. Além disso, dadas as reconfigurações das práticas museais e a ação afirmativa dos músicos em registro, do ponto de vista da editoria, das políticas de valor que levam a uma representação sonora final, significa também ser dirigido por regimes simbólicos e organizacionais locais. Para contextos como o tikuna ou kanak, as situações de comunicação intercultural, marcadas por estratégias discursivas e de organização dos debates, podem gerar “*cross-cultural*

7. Sobretudo nas últimas décadas, no contexto das mobilizações políticas e culturais de reconhecimento identitário e territorial (Oliveira, 2012), o termo *magüta*, presente em seu repertório narrativo no momento de seu aparecimento enquanto grupo, ganhou valor de etnônimo, sendo acionado como autorrepresentação no quadro de relações interétnicas.

misunderstandings” (Gumperz, 1982), desentendimentos múltiplos cruzados por incompatibilidades nos sistemas de organização da comunicação, pelos limites da aproximação de campos semânticos e pelos conflitos entre projetos socioculturais distintos.

Nesse quadro, podemos pensar a experiência da coleção entre algo que temos usualmente convencionado como o trabalho investigativo propriamente e o trabalho mais prático, com fins de geração de certos produtos de densidade restrita em arenas políticas por vezes cindidas. Além disso, um ponto em comum em todos os trabalhos é o de certa politização das representações sonoras, não só em relação ao processo colecionista, mas aos contextos mais amplos em que os grupos representados estão inseridos, de subalternização étnico-racial, de classe e de gênero. As intenções patrimoniais com que temos nos deparado têm estado sempre associadas com o uso da música dentro de agendas mais amplas do que a vida em aldeias e comunidades, em geral dentro de contextos de violência simbólica e luta por direitos em face de sociedades regionais e nacionais (lutas por terra, saúde, educação, cidadania plena).

Nessa difícil arena de ação e entendimento, o caso tikuna é fascinante e explicita as dificuldades de geração de unidades como “povo” ou “etnia”, “cultura” ou “música”, diante de uma população de mais de 30 mil pessoas em três países, organizadas em dezenas de aldeias, com múltiplos arranjos socioculturais e demográficos, em uma longa história de contatos com índios e não índios nesse grande corredor que é o rio Amazonas. Além disso, sua literatura antropológica é extensa, desde os trabalhos de Curt Nimuendaju (1952) nas décadas de 1930 e 1940, passando pelos de Cardoso de Oliveira (1964; 1972), chegando, por exemplo, aos de João Pacheco de Oliveira (1988; 2002), no Brasil, Hugo Camacho (1996) e Maria Emília Montes (1991), na Colômbia, e Jean Pierre Goulard (2009), na França. Temos aí não só momentos históricos distintos de produção de conhecimento antropológico, mas projetos e modelagens intelectuais também distintos, assim como *locations* e interlocutores indígenas distintos. Talvez um ponto em comum entre a realidade com que nos deparamos nas aldeias em que trabalhamos e as representações dos tikuna que encontramos na literatura é o da diversidade, dos múltiplos arranjos socioculturais entre aldeias e regiões; mas também dos debates (não raro acalorados) entre os próprios indígenas sobre quem são, sobre o que é sua cultura.

Assumida a falta de *expertise*, o processo que passo a representar foi exemplar da diversidade de arranjos e debates socioculturais encontrados no grupo no início da década de 2000. Ao final, o processo de trabalho se estendeu entre 2002 e 2009.

Em 2002 fiz uma viagem de prospecção para fazer um primeiro mapeamento de repertórios e musicalidades e discutir com representantes do grupo indígena a produção de um pequeno arquivo de música e de um CD dentro da coleção. As reuniões de discussão do projeto, bem como a maior parte da organização dos trabalhos de registro, até o lançamento, se deram no âmbito do Museu Magüta, museu administrado pelos índios na cidade de Benjamin Constant, Alto Solimões. Além das atividades museais e de formação, o Magüta é também a sede do Conselho Geral da Tribo Tikuna (CGTT). Tanto o conselho quanto o museu são frutos das mobilizações étnicas, sobretudo das décadas de 1970 e 1980, em especial pela regularização de sua situação fundiária e pelo fim das violências físicas e simbólicas que historicamente vinham sofrendo da população não indígena regional.

Não são unívocas as narrativas de fundação do museu, o que revela a complexidade de atores que dela participaram e da geração de representações históricas (Tonkin, 1992) sobre os fins da instituição e sobre as bases em que foi fundada (Freire, 2003; Abreu, 2012; Oliveira, 2012; Grubber, 1994; Lopes, 2005). Esse fato não é excepcionalidade dentro dos processos relatados sobre a fundação de museus indígenas e sua sequente administração simbólica e material, muitas vezes de início multiétnico, para paulatina administração pelos próprios indígenas (Clifford, 2003; Stanley, 2007). Processos dessa natureza não raro são marcados por “desacordos” sobre “o direito de nomear, de delimitar e de definir grupos específicos”, gerando “histórias discordantes sobre a origem e o futuro de um povo” (Clifford, 2003, p. 283). Além disso, os trabalhos de gestão econômica e simbólica das curadorias indígenas se dão entre dificuldades financeiras e fechamentos de prestações de contas, bem como de contestações de gastos e autoridade para representação (Stanley, 2007, p. 9). De todo modo, postos os desafios, apesar de ainda se constituir como um “negócio precário”, a organização de museus indígenas com administração indígena é um importante “catalizador para fins culturais, religiosos e políticos” (Clifford, 2003, pp. 17-8), afirmando valores locais e questionando representações e formas de encontro coloniais.

Da literatura sobre a criação do Magüta, podemos recuperar sua criação entre 1987 e 1988, a partir das articulações de indígenas e pesquisadores ligados à universidade (ao Museu Nacional em particular), ocupando uma casa próxima ao centro da cidade de Benjamin Constant. Seu acervo é composto por objetos múltiplos (colares, redes, cestos, cerâmica, pinturas em entrecascas, máscaras rituais) e tem como um de seus centros de objetificação de uma cultura tikuna a Festa da Moça Nova (em tikuna, *Worekü*; do lado espanhol, *Fiesta de Pelación*), ocupando duas de suas salas, reunindo desde instrumentos musicais a máscaras, desenhos e fotos. A partir da década de 1990, com a intensificação do uso de gravadores por lideranças e professores, em especial nas assembleias e reuniões indígenas, passam também a fazer parte de seu conjunto expográfico gravações em fita cassete de festas e cantores e cantoras solo. Os repertórios gravados envolvem, sobretudo, gêneros de canto executados ao longo da festa, classificados genericamente como *wiyae*.

Para que se vislumbre o contexto social tenso em que o museu é criado, apesar de estar pronto para inauguração em 1988, por conta da ampla violência regional contra os indígenas, culminada no chamado “Massacre do Capacete”, naquele mesmo ano (quando, chamados por fazendeiros para uma reunião para negociar a situação fundiária local, indígenas são covardemente assassinados), sua abertura teria de esperar até o ano de 1992, com participação ativa de pesquisadores e indígenas. Desde 1996, apesar de seguirem as articulações entre indígenas e não indígenas, o Magüta passa a ser administrado exclusivamente pelos tikuna, sob a direção do CGTT. Durante a década de 1990, a casa próxima ao centro de Benjamin Constant foi palco das lutas por direitos diante do Estado e contra o preconceito e a violência regionais, além de ser ponto de encontro e articulação na cidade para a gente vinda das mais diversas aldeias, das mais distantes às mais próximas. Com o apaziguamento (relativo) da violência e do preconceito, e com a demarcação de suas terras, suas ações passaram a ser mais centralizadas, com realização de menos encontros e assembleias, e seu espaço, menos usado por indígenas, passando a ser sustentado e administrado por rede de relações mais circunscritas. Da mesma forma, outras organizações de representação criadas ao longo das mobilizações étnicas se fortaleceram, como a Organização dos Professores Tikuna Bilíngues (OGPTB), gerando movimentos de aproximação e distanciamento entre associações de representação política indígena.

É nesse contexto que o CD *Magüta arü wiyægü* foi realizado, por um lado, continuando a história de relação entre pesquisadores do Museu Nacional e os tikuna, por outro, encontrando o museu indígena em luta pela manutenção de suas ações museais, em busca de diversificação de formas de gerar recursos para sua sustentação administrativa, bem como de cisão entre o CGTT e a OGPTB. Nesse sentido, estávamos já diante de históricos de interação entre múltiplos regimes de objetificação da cultura, por meio de experiências anteriores de expografia e organização de acervo e de produção de consensos por meio do modelo *reunião*. Esse fato não só permitia a geração de um contexto inicial de entendimento (Brenneis e Myers, 1984), pelo compartilhamento de mesmas tecnologias de comunicação, quanto permitia a crítica indígena a essas mesmas tecnologias e seus resultados. Isso não quer dizer que, quando iniciamos os trabalhos, não houvesse também intenções patrimoniais, em especial por parte do diretor do museu, que alimentava o desejo não só de gravar a música que chamou de “cultural”, sobretudo da Festa da Moça Nova, seguindo as diretrizes estatutárias do museu de “promover e preservar a cultura”, mas também, para nossa surpresa, os novos repertórios que os jovens estavam criando. Não nos cabe avançar nesse ponto, mas deixamos como agenda reflexiva futura análises comparativas de posições como as de “diretor” ou “curador” indígena, figura que deve ser pensada em regimes indigenistas mais amplos, tanto por serem, de algum modo, novos efeitos de “administrações coloniais” (Schmid, 2007, p. 183), ainda que em regimes de contrarrepresentação, quanto por operarem como mediadores de “diferentes motivações para a produção de objetos culturais” (Dundon, 2007, p. 161).

Retomando o processo fonográfico, em 2002, portanto, ao longo de duas semanas, após algumas reuniões com a diretoria do museu, acordou-se a realização do projeto, pelo que já fiz algumas gravações que ajudariam a definir o escopo dos repertórios, pessoas e lugares a serem registrados e serviriam como amostras para projetos de captação de recurso de financiamento. Desse início do processo de trabalho, resalto dois pontos para os fins deste exercício:

Primeiro, o acordado de gravarmos tanto “cantores” e “cantoras” que conhecessem o repertório musical “cultural” (ligado à Moça Nova) quanto algumas das bandas e compositores, em material em tikuna e em português, fazendo arranjos harmônicos (com violões, guitarras, teclados, percussões e

baterias) para material “cultural” e compondo nos diversos gêneros musicais da tríplice fronteira, dos pagodes e forrós brasileiros às *cumbias* peruanas e colombianas.

Segundo, já nesse momento alguns conflitos começaram a se revelar, envolvendo a escolha da rede de pessoas a serem gravadas (fora das redes pessoais do Magüta, por vezes em redes de oposição) e dos repertórios a serem registrados. Foi nessa ocasião, por exemplo, que me buscarem certo dia, ainda antes de o sol nascer, às escondidas, para ser levado a uma aldeia próxima de Benjamin para conhecer e gravar uma afamada liderança, da direção do CGTT, mas afastada do museu, conhecida como um dos grandes cantores e conhecedores dos fundamentos dos cantos e rituais ao redor da Festa da Moça Nova. Para que se entenda a complexidade intrincada dos processos políticos e de parentesco em questão, fui levado dessa vez por um jovem que trabalhava no Magüta, membro do CGTT, genro da liderança que fui conhecer, tendo esta trabalhado intensamente no período da fundação do conselho e do museu ao lado do diretor, do qual havia se afastado havia poucos anos. Parte dos conflitos que narrarei aqui dizem respeito, portanto, a esse jogo político que envolvia parentesco, participação no movimento indígena e oposição aos rumos de gestão do museu e do próprio CGTT – jogo político com o qual lidamos, a partir desse evento, sempre negociando com a direção do Magüta, quando éramos procurados por gente de fora do circuito de registros por ela proposto, sua inclusão dentro de ideais de abrangência nos repertórios gravados e de acesso democrático ao projeto. Nesse ponto, então, se anunciam os jogos políticos locais, em redes de cooperação e conflito, bem como as bases do desentendimento que viria e teria seu ápice no dia do lançamento do CD.

Em 2003 conseguimos recurso para a continuidade do projeto e em 2004 retornamos aos tikuna para uma estadia de dois meses. Por ser um projeto de registro multissituado, ao final, em um total de cinco aldeias, além da cidade de Benjamin Constant, optamos pela gravação em gravadores digitais portáteis, com um canal de captação estéreo por meio de um microfone de desenho cardioide. Isso porque tínhamos gravações de vozes com percussão, bandas de cinco a seis instrumentos e momentos de festa multissonoros. Ao final, captamos cerca de onze horas de material musical, material bruto que foi organizado e deixado para consulta entre os acervos da pequena biblioteca do museu.

Músicas tikuna

Começamos o trabalho de seleção e gravação por duas aldeias próximas à cidade de Benjamin Constant, além da própria cidade. Na cidade, gravamos duas bandas de jovens da rede de parentesco do diretor do museu. Gravamos na casa do diretor: uma banda formada por seus filhos e alguns primos e amigos (a *Wiwirutcha*, “beija-flor grande”), entre 15 e 18 anos, com (a) arranjos para cantigas de *Moça Nova* e (b) composições em português e tikuna nos gêneros não indígenas da tríplice fronteira (como *forrós* e *cumbias*); e outra, formada por amigos e parentes dos jovens do *Wiwirutcha*, a banda *Ágape*, de jovens entre 12 e 15 anos, ligados à Igreja Batista local, com composições religiosas em tikuna, de “louvor a Cristo”, também a partir dos gêneros regionais não indígenas.

Em seguida, nas aldeias de Filadélfia e Lauro Sodré, gravamos pessoas mais velhas, entre 40 e 80 anos. Filadélfia é aldeia contígua a Benjamin Constant, praticamente um bairro na periferia da cidade, multiétnica e multilinguística. Lá encontramos novamente a liderança que havíamos gravado em 2002, a contragosto do diretor do museu, apesar de termos avisado e justificado tal investimento: tratava-se não só de respeitada e muito conhecida liderança, mas também de grande conhecedora do conjunto de cantos classificado como “cultural”. Dessa vez, ela estava acompanhada de sua esposa e seu sogro, também reconhecidos por sua *expertise* nos assuntos referentes à Festa da *Moça Nova*. Nessa sessão de gravação, conseguimos cantos com execução masculina e feminina (solistas acompanhados de pequeno tambor, chamado de *tutu*), algumas narrativas míticas relacionadas aos cantos e à festa, bem como informações básicas sobre a classificação dos cantos e dados organológicos em tikuna. O termo genérico para todo e qualquer canto apresentado por nossos interlocutores era o de *wiyae*, que se referia aos cantos encontrados na Festa da *Moça Nova*, com uma subdivisão básica: os *wiyae* podiam ser: compostos de longas narrativas, concernentes aos tempos de fundação do mundo e aparecimento dos tikuna; especificamente voltados para o aconselhamento da jovem em reclusão (fim central do processo ritual que leva à festa); de improvisos, nos quais o cantor, sob base melódica e rítmica tradicional, traça comentários sobre os acontecimentos em volta.

Recorrendo à literatura, a mesma divisão e terminologia são apresentadas por Montes (1991), linguista colombiana, em um dos poucos (e preciosos)

trabalhos sobre a música produzida pelo grupo. Recentemente, Matarezio (2011; 2012) tem avançado no estudo da parte do repertório musical classificado aqui como “cultural”, com foco especial em um tipo de trompete encontrado dentro do grupo indígena e que tem lugar central na Festa da Moça Nova. Não podemos aprofundar aqui esse ponto, mas parece haver variação de termos classificatórios nas três situações de estudo, bem como da própria terminologia relatada para se referir ao que em português se tem chamado de “Festa da Moça Nova”. Mais uma vez devemos considerar não só as modelagens analíticas e circunscrições etnográficas distintas dos pesquisadores, mas também a distinção das redes e dos lugares referidos, com informações e registros gerados na Colômbia e, no caso do Brasil, no Alto e Médio Solimões. Além disso, Montes (1991) alerta também para o fato de encontrarmos variações dialetais dentro da língua tikuna.

Em Lauro Sodré, aldeia de pequeno porte, com casas dispersas ao longo de seu território, ocupado por algumas famílias, gravamos mais exemplos de *wiyae* (novamente com uma voz solista acompanhada pelo *tutu*, novamente exemplos masculinos e femininos). Além disso, gravamos mais um compositor, sem acompanhamento harmônico, cujas canções eram arranjadas pela banda *Wiwirutcha*; e peças de rabeca tocadas por um senhor já bastante idoso (e que faleceria pouco tempo depois) que fizera parte de um grupo indígena (composto por rabeca, violão, cavaquinho e percussão) que, entre as décadas de 1950 e 1960, animava casamentos e festas na região para índios e não índios, fato notável, se considerarmos o histórico de violências contra indígenas na região. Do repertório de temas gravados, tínhamos tanto forrós bastante conhecidos (alguns consagrados no rádio por compositores como Luiz Gonzaga) quanto hinos cristãos do movimento religioso que, localmente, ficou conhecido como “Irmandade da Santa Cruz” (década de 1970).

Desse primeiro conjunto de gravações, organizado então pelo diretor do *Magüta* e alguns de seus assessores, devo ressaltar que tensões vividas em 2002 reapareceram. Se, por um lado, foi legitimada a gravação dos repertórios dos jovens (tanto *Wiwirutcha* quanto *Ágape*), não só como uma nova forma de os tikuna fazerem música, mas também como uma maneira de encontrar um lugar para os jovens moradores das cidades e aldeias, inclusive próximas a elas (uma vez que o índice de suicídios nessa faixa geracional era recorrente); por outro lado, mesmo havendo consentimento, houve ressalva na gravação, mais uma

vez, da ex-liderança do CGTT registrada em 2002, ainda que fosse reconhecida sua *expertise*. Para nós, além de nosso pressuposto (até então pouco refletido) de “democratização do acesso” aos indígenas que quisessem participar do projeto, havia também o problema de que a rede acionada pelo Magüta não apresentava, até aquele momento, nenhum conhecedor dos repertórios “culturais”, em especial da música e de seu lugar na Festa da Moça Nova.

Passado esse momento de gravações em Benjamin Constant e aldeias próximas, preparamos viagem para aldeias mais distantes (Otwari e Nova Jerusalém), conhecidas como “lugares de tradição”, onde havia tanto cantores afamados por seu conhecimento e performance musicais (uma cantora em particular) quanto “casas de festa”, edificações apropriadas para a Festa da Moça Nova (naquele momento encontráveis em algumas poucas aldeias). Além disso, vivia na região um dos últimos pajés autorizados a cantar certos cantos de aconselhamento para a Moça Nova e a usar o *aricano*, imponente aerófono, de papel central na festa, usado para chamar os convidados para a festa e para aconselhar a jovem.

Note-se, nesse ponto, que, no lado brasileiro, as Festas da Moça Nova eram pouco praticadas até a década de 1970, dada a violência regional e a dispersão sociocultural por que passavam os tikuna. É notável que o processo de reorganização política em torno do reconhecimento de direitos e territórios tenha gerado uma retomada da Festa da Moça Nova, chamada de *Worecü* entre nossos interlocutores. Em termos resumidos, a Festa da Moça Nova, ou de Pelação, pode ser entendida como um rito de iniciação feminino que marca a entrada de uma jovem na vida adulta. É bastante relatada na literatura dedicada ao grupo, razão pela qual, inclusive, foi, sem dúvida, nosso primeiro foco de registro sonoro. É o ápice de um processo de reclusão feminino, quando a “moça” é apresentada ao grupo social, tendo seus cabelos cortados ou arrancados. Um complexo narrativo é associado a cada uma de suas etapas (ao longo de alguns dias), sendo seu núcleo temático a história de *Worecü*, jovem que, quando o mundo era novo, abandona a reclusão de sua iniciação depois de ouvir na floresta o som de um *aricano* (longo instrumento de sopro cuja visão era proibida para as mulheres). Ao se deparar com uma festa promovida pelos animais, que cantavam acompanhados pelos *tutus*, é violentada e morta.

No processo de retomada da festa após a década de 1970, ela acabou se tornando um grande compósito de repertórios rituais. Segue tendo como ação central e investimento familiar a iniciação feminina, mas também nela outras atividades rituais podem ser realizadas, bem como ela pode estar associada a reuniões e encontros políticos. Passa a ser tanto um “símbolo unificador” em torno do qual o grupo se reconhece e se representa quanto “matriz cultural” receptora e organizadora de múltiplas tradições indígenas e não indígenas, gerando uma “complexa resposta indígena aos desafios políticos e econômicos” (Schmid, 2007, pp. 86-7).

Se até então, ao longo deste breve resumo dos eventos de seleção e gravação, comentei conflitos de interesses e projetos existentes entre indígenas, nossa chegada a Nova Jerusalém evidenciou os limites de nossas tecnologias de comunicação, gerando o que nas últimas décadas tem sido estudado por parte da antropologia linguística como “desentendimento”, ou, nos termos de Labov (2010, p. 21), momentos em que “a linguagem não funciona como deveria”, apesar dos “vários modos de correção” que os atores envolvidos no evento de comunicação possam acionar.⁸ Ao longo de todas as nossas experiências, essa me parece exemplar para pensar que, além de colecionarmos fonogramas, participamos também do que Labov (2010, p. 22), não sem alguma ironia, definiu como “coleta de desentendimentos” (2010, p. 22), seja por questões linguísticas (no caso, especialmente, de tradução), porque nossos modelos de produção de contextos de entendimento (Brennies e Myers, 1984) por meio de *reuniões participativas* foram ineficientes, ou porque a ideia de fazer um CD, por melhores que fossem nossas intenções patrimoniais, fazia pouco sentido para alguns dos envolvidos.

Apesar do aceite da comunidade (e, nesse caso, efetivamente compareceram à reunião de apresentação da ideia do trabalho dezenas de pessoas, entre homens, mulheres, jovens e crianças), poucos presentes falavam português. O representante do Museu Magüta que nos acompanhou (aliás, que esteve presente em boa parte do trabalho de registros), tão logo chegamos, voltou para

8. Dentre as condições que podem gerar “divergência” de entendimento, em seus longos tratados sobre variação e desentendimento, Labov (2001; 2010) resume fatores de ordem linguística (lexical, fonológica, sintática, pragmática e de variação dialetal) e cultural, em especial em termos de eficiência dos sistemas de transmissão de conhecimento (em especial na relação transmissor-receptor), e da multiplicidade e densidade de redes sociais em que os grupos humanos se organizam, gerando diferenciação e realinhamentos.

sua aldeia (pela qual passáramos antes de chegar a Nova Jerusalém), deixando-nos com o cacique local e um professor.⁹ Da reunião de apresentação do trabalho, conduzida sobretudo em tikuna, pouco entendemos, e a sensação linguística era curiosa: enquanto falávamos pouco por vez, tentando ajudar nosso tradutor – ao mesmo tempo tentando ser didáticos e objetivos –, este falava demoradamente em tikuna, gesticulava muito e apresentava grande variação prosódica. Para resumir os acontecimentos que se seguiram, a comunidade resolveu fazer uma “apresentação” da festa, acomodando as ações, que, em geral, durariam três dias, em um único dia. O dia seguinte foi dedicado a preparativos: confecção e preparação de instrumentos (sobretudo aerófonos), bebida fermentada de mandioca e convite aos indígenas vizinhos (em especial a um pajé que morava próximo).

O dia da “apresentação” começou cedo, antes de o sol nascer, com os *tutus* tocando, em ritmo binário, na Casa de Festa, chamando todos e todas a participarem. Não fosse termos lido a literatura sobre a festa (Camacho, 1996), teríamos entendido menos ainda a quantidade de eventos que transcorreram até o final do dia. Éramos levados de um lugar a outro, nossos interlocutores falando conosco em tikuna, e íamos gravando os eventos sonoros que se apresentavam, sempre com foco na fonte de emissão musical central, fosse uma voz em meio aos *tutus* e outros instrumentos de percussão e sopro (em geral de uma mesma senhora: havíamos sido avisados de que se tratava de uma das principais cantoras de toda a região), fosse o imponente *aricano*, tocado por senhores idosos, em solo ou em dupla, um deles o pajé que havia sido chamado para, ainda que fosse uma “apresentação”, “cuidar e soprar” alguns dos objetos que seriam usados por uma jovem menina que encenaria o papel da Worecü.

Na volta de Nova Jerusalém, ainda gravaríamos, na pequena aldeia de Otawari, alguns acalantos. Por fim, no caminho de volta para Benjamin Constant, pararíamos em mais uma aldeia de grande porte, com casas de alvenaria e população de centenas de pessoas, Feijoal. Antes de sairmos para viajar para Nova Jerusalém, havíamos sido procurados por um tikuna que era funcionário da Fundação Nacional do Índio. Ao saber de nosso trabalho, quando organizávamos a viagem na sede do Magüta, ele pediu para passarmos, na volta, em Feijoal, onde

9. Tempos depois soubemos de problemas preexistentes entre o representante do Magüta e alguns dos moradores de Nova Jerusalém.

gostaria de nos apresentar a um “coral de jovens”. Neste ponto, ressalto que Feijoal já havia sido mencionada pelos jovens do grupo Ágape como lugar de onde teriam vindo as primeiras “profecias”, como tratavam os cantos que “recebiam do Espírito Santo”. Ao chegarmos, fomos apresentados pelo funcionário ao coral Jaspe, de uma outra corrente protestante, genericamente conhecida como evangélica, formado por jovens entre 14 e 18 anos. O coral era bem-visto pela comunidade evangélica tikuna local e, dias depois, o ouviremos mais uma vez em um festival internacional da canção evangélica reunindo índios e não índios do Brasil, Peru e Colômbia. Suas composições se aproximavam daquelas dos jovens do Ágape, mas com andamentos mais lentos.

Ao voltarmos para Benjamin Constant, a gravação do coral Jaspe seria mais um motivo de tensão com a direção do Magüta, que só se revelaria já no dia do lançamento do CD, na sede do museu, anos depois. Antes de partirmos definitivamente da região, organizamos todo o material, classificando-o e gerando uma pequena coleção de onze discos, que passou então a fazer parte do acervo da biblioteca do museu. Uma das funções que ao final do processo de gravação foram atribuídas ao disco e a todo o material gravado por sua direção foi o seu uso como instrumento didático para as escolas indígenas da região.

Diante da riqueza e diversidade do material musical gravado, de todo o jogo político vivido e da incerteza do entendimento do material a que havíamos chegado, levamos um bom tempo na seleção do material que comporia o CD por nós intitulado de *Magüta arü wiyægü* (traduzível por “cantos magüta”), nome sugerido em Filadélfia e em Lauro Sodré. Ao final, resolvemos fazer um CD duplo, com um disco dedicado aos repertórios da Festa da Moça Nova e outro, a todo o demais material registrado. No caso do primeiro CD, ordenamos os fonogramas em função da ordem dos eventos presenciados em Nova Jerusalém, cruzando a sequência vivida com a presente na literatura (Camacho, 1996). Além disso, selecionamos o material de forma que todos e todas que haviam participado das gravações estivessem representados no disco.

Em meio a tudo isso, na volta ao nosso museu, o Nacional, tivemos ainda que negociar com os patrocinadores (como dito, nesse caso, uma empresa estatal, na forma de edital, para geração de produtos culturais) mais prazo para o término do projeto, o que gerou mais reuniões (mais uma vez, nem sempre

eficientes), desta vez entre não índios, e, ao final de alguns meses, a assinatura de novo contrato e cronograma de atividades. Só então começamos o processo de elaboração do livreto que acompanha o disco e retomamos (por telefone, fax e e-mail) as negociações com o Museu Magüta, discutindo a seleção de repertório, a elaboração de textos e a escolha de fotos que compuseram seu livreto. Apesar de ficar pronto em 2008, apenas em julho de 2009 o trabalho foi lançado na sede do Magüta.

Nesse ponto da narrativa, não querendo cansar o leitor com todas as peripécias narradas, chegamos ao ápice do drama social que pode ser a elaboração de um CD, de um produto cultural com intenções patrimoniais, organizado em regimes de entendimento multivocais (Turner, 2005). Para encurtar a narrativa, o CD foi duramente criticado pela direção do Magüta. Visto de hoje (e citando o escritor colombiano García Márquez), parece-me que estamos diante da “crônica de um drama anunciado” ao longo de todo o processo de trabalho: por um lado, a crítica advinha do que acreditávamos ser um valor de nosso método de trabalho, ser democrático, justamente pelo fato de todos e todas estarem contemplados no disco, amigos e desafetos da rede ligada ao museu; por outro, porque havíamos colocado música evangélica (coral Jaspe) no repertório escolhido, música que não era “cultural”, o que revelaria “intenções missionárias” de nossa parte. Ressalte-se, neste ponto, que a mesma crítica não foi feita à presença da banda Ágape. Além disso, apesar de os preparativos para o lançamento seguirem seu curso (da compra e do preparo da alimentação e da bebida a ser servida, passando pelo envio de convites, à arrumação do espaço e da aparelhagem de som para os discursos e à apresentação do grupo Wiwirutcha), ele foi ameaçado de não acontecer; assim como a direção guardou todos os CDs que havíamos levado, dizendo que teriam total controle sobre sua distribuição.

O desfecho do drama é curioso e levanta a questão: o que está acontecendo quando acreditamos que estamos entendendo o que está acontecendo? Na noite do lançamento, por fim, depois de um dia de ameaças e críticas, com ampla presença de indígenas de quase todas as aldeias que visitamos, representantes do poder público e da universidade locais e professores da OGPTB, todos os discursos foram de conciliação, ressaltando a “importância” do projeto, para o museu, para as escolas, ressaltando a unidade dos tikuna como “povo”, membros do CGTT e da OGPTB saudando uns aos outros. Os CDs foram distribuídos entre

seus participantes, autoridades e professores. Ao final, o Wiwirutcha fez pequena apresentação de cerca de meia hora.

Evocando ideias já expressas em Van Gennepe (2011), o rito colecionista chegava ao fim, devolvendo alguma ordem (ainda que, sobretudo, discursiva) ao que ficara em suspenso, liminar, durante todo o processo de gravação e seleção de pessoas, lugares e repertórios. Algum tempo depois, soubemos que o disco havia adquirido três usos básicos: era vendido no museu; era usado nas escolas; e servia ao Wiwirutcha para divulgar seu trabalho.

Lições do caso tikuna

Para encerrar, diante do drama social representado, gostaria de apresentar breves reflexões sobre o caso e seus desdobramentos, pensar processos colecionistas tanto do ponto de vista de suas intenções e metodologias de trabalho quanto do modo como elas são recebidas pelos grupos sociais interlocutores, a partir de seus modos de entendimento, políticas e projetos.

Um primeiro plano a ressaltar é o de que contextos de comunicação interétnica como o representado – como têm demonstrado os estudos sobre a produção de desentendimento, em especial em situação de desigualdade e subalternização –¹⁰ são especialmente suscetíveis à geração de expectativas e compreensões diversificadas, concomitantes e em contradição, no caso relatado, tanto do ponto de vista dos jogos políticos para ampliação da participação no processo de registro (sobretudo) e edição quanto do modo como se organizava a comunicação e a produção de consenso e consentimento. Em certa medida, o desentendimento pode ser pensado também, em contextos de heteroglossia como o tikuna, como um excesso de entendimentos. Revendo agora essa série de acontecimentos, após nossas primeiras reuniões, quando acordamos a produção do disco, o que estávamos acordando? Quais projetos pessoais e de grupo se conformaram ao longo do processo colecionista? Que formas de debate tiveram de ser articuladas? Quais representações musicais se intentaram? Uma arena como a representada, apesar dos problemas de comunicação, de contradição, pode também ser extremamente colaborativa (Neuenfeldt, 2005, p. 97), quando projetos em curso alcançam seus fins, em performances de consenso

10. Hymes (1996); Labov (2010); Gumperz (1982); Briggs (1996).

e entendimento. Como nos lembra Clifford (2003, p. 298), há “desacordos” que são “constitutivos”, e não apenas desagregadores, “tornando visível para quem está fora a complexidade escondida atrás de palavras como “local”, “tribal” e “comunidade”. Como vimos, estávamos diante de alguns desses projetos: do ponto de vista coletivo, museológico, pedagógico e de gestão; do ponto de vista pessoal, de apoio a grupos domésticos e de investimento em redes de relação mais circunscritas.

Dessa forma, por mais que o Museu Magüta e sua rede organizadora assumissem um lugar de centralidade decisória, trabalhos dedicados ao modo como se organizam os debates (Brennes e Myers, 1984; Gumperz, 1982; 1996) têm mostrado, para o caso de regimes de comunicação em que relações hierárquicas prevalecem, que os participantes em situação desfavorável mobilizam, constantemente, seus recursos materiais e simbólicos para propor novos enquadramentos e arranjos organizativos (Brenneis e Myers, 1984, p. 22; Goffman, 2002), como saídas escondidas na madrugada, convites para passar em aldeias, ameaças de não lançamento de discos. Além disso, o confronto e a negociação de projetos e expectativas geram diversidade de representações sonoras, no caso, ampliando o espectro de significados que o referente *música tikuna* pode ter: *wiyae* acompanhado por *tutu*; *wiyae* harmonizado com violões e teclados; composições religiosas e populares em gêneros da tríplice fronteira.

Outro ponto a destacar, a partir da literatura dedicada à relação entre tecnologia de gravação, representação sonora e identidade étnica (Greene e Porcello, 2005), é a crescente *indianização* do processo de seleção, gravação e edição de material sonoro na produção de discos, como o caso dos aborígenes australianos, índios norte-americanos e grupos de música andina (Neuenfeldt, 2005; Bigenho, 2002; Scales, 2012). Etnografias de processos de registro e edição de fonogramas têm revelado a elaboração de políticas de representação sonora dentro de contextos políticos mais amplos, muitas vezes em regimes multiculturais marcados por segregação, sendo que, nessas políticas, se pode acompanhar a música em debate, na escolha de repertórios e performances, ou na definição de organologias e sistemáticas musicais, revelando, ao final, que “há muitas maneiras de ser indígena”, de categorizar o que é “música indígena” (Neuenfeldt, 2005, p. 96).

Do ponto de vista de mediadores não indígenas, como produtores, técnicos de gravação e pesquisadores, dilemas administrativos e éticos se colocam na “produção da diversidade musical” (Neuenfeldt, 2005, p. 84), em especial para o caso de produtos em que musicalidades múltiplas se relacionam: da definição de padrões estéticos e de equalização ao modo de se relacionar com os distintos atores e posições envolvidos na geração de produtos culturais. No nosso caso, pode-se dizer que estávamos diante de dilemas éticos múltiplos, uma vez que estávamos lidando com múltiplos regimes de produção de acordos: com a direção do museu; com um ex-aliado e liderança incontestável; com representantes de comunidades; com jovens bilíngues crescidos em contexto urbano; com múltiplas expressões do cristianismo. Um dos pontos que ficou evidente após a experiência tikuna, e em comparação com a produção de outros discos da coleção, foi o dos limites da noção de *dialogia*: fazia sentido pensar democraticamente diante de processos sociais marcados não só por hierarquia e cisão, mas por grande autonomia entre redes de articulação e aldeias? Do ponto de vista da direção do Museu Magüta, de seu papel no jogo de produção da representação sonora, parece que não. Mas, do ponto de vista de todos e todas que se ofereceram para gravar e colaboraram com nosso trabalho, parece inevitável. Seguramente, um dos aspectos positivos em processos como o relatado – ainda que, por vezes, difíceis para quem os vivencia – é seu caráter de “experimento contrainstitucional” em um “campo de forças composto de múltiplas pressões” (Yudice, 2010, p. 46), seja para a direção de um museu indígena, seja para pesquisadores munidos de gravadores e tempo e recursos exíguos.

Nesse quadro, muitas vezes, o que há de se estranhar não é tanto o conflito, a contradição, o desentendimento, mas a aceitação passiva do consenso. Afinal, conhecer implica não só “sucessões e acúmulos de estados de acordo, mas também confronto de interpretações” (Fabian, 1999), entender o desentendimento, tarefa para a qual processos como o representado têm se mostrado bastante rentáveis.

Referências

ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências tikuna, wajãpi, karipuna, palikur, galibi-marworno e galibi kali’na. In: BARBOSA, P.; DOMINGUES, H. (orgs.). *Ciências e fronteiras*. Rio de Janeiro: MAST, 2012.

ASAD, Talal. *Anthropology and the colonial encounter*. Reading: Ithaca Press, 1973.

BARTH, Fredrik. *Cosmologies in the making: a generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. Londres: Cambridge University Press, 1987.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. *Voices of modernity: language ideologies and the politics of inequality*. USA: Cambridge University Press, 2003.

BIGENHO, Michelle. *Sounding indigenous: authenticity in Bolivian music performance*. USA: Palgrave Macmillan, 2002.

BRADY, Erika. *A spiral way: how the phonograph changed ethnography*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

BRENNEIS, Donald; MYERS, Fred. Introduction: language and politics in the Pacific. In: BRENNEIS, Donald; MYERS, Fred (eds.). *Dangerous words: language and politics in the Pacific*. Lake County: Waveland Press, 1984.

BRIGGS, Charles (ed.). *Disorderly discourse: narrative, conflict and inequality*. USA: Oxford University Press, 1996.

CAMACHO, Hugo (comp.). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1996.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 23, 1994.

_____. Sobre a autoridade etnográfica. _____. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

CLIFFORD, James; MARCUS, George. *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 1986.

COHN, Bernard. *Colonialism and its forms of knowledge*. Princeton: Princeton University Press, 1996.

DUNDON, Alison. Moving the centre: christianity, the Longhouse and the Gogodala Cultural Centre. In: STANLEY, N. (ed.). *The future of indigenous museums: perspectives from the Southwest Pacific*. Nova York: Berghahn Books, 2007.

FABIAN, Johannes. Ethnographic misunderstanding and the perils of context. In: DILLEY, R. (ed.). *The problem of context*. Nova York: Berghahn Books, 1999.

FREIRE, José Ribamar Bessa. “A descoberta do museu pelos índios”. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

GOFFMAN, Erving. Footing. In: RIBEIRO, B. T.; GARCEZ, P. M. (orgs.). *Sociolinguística interacional*. São Paulo: Loyola, 2002.

GOULARD, Jean-Pierre. *Entre mortales e inmortales: el ser según los ticuna de la Amazonía*. Lima: CAAAP; IFEA, 2009.

GREENE, Paul; PORCELLO, Thomas (eds.). *Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

GRUBBER, Jussara. Museu Magüta. *Piracema*, v. 2, n. 2, 1994.

GUMPERZ, John. *Discourse strategies*. USA: Cambridge University Press, 1982.

HYMES, Dell. Speech and language: on the origins and foundations of inequality among speakers. In: _____. *Ethnography, linguistics, narrative inequality: toward an understanding of voice*. USA: Taylor & Francis, 1996.

LABOV, William. *Principles of linguistic change: social factors*, v. 2. USA: Wiley-Blackwell, 2010.

_____. *Principles of linguistic change: cognitive and cultural factors*, v. 3. USA: Wiley-Blackwell, 2010.

LEFEVRE, Tate. Tourism and indigenous curation of culture in Lifou, New Caledonia. In: STANLEY, N. (ed.). *The future of indigenous museums: perspectives from the Southwest Pacific*. Nova York: Berghahn Books, 2007.

LOPES, Constantino Ramos. What is a museum for? The Magüta Museum for the Ticuna people, Amazonas, Brazil. *Public Archaeology*, n. 4, 2005.

MATAREZIO, Edson. Alguns aspectos do sistema musical-ritual dos ticuna. In: MONTARDO, D. L. (org.). *Anais do V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. Belém: UFPA, 2011.

_____. Trompetes ticuna da Festa da Moça Nova. In: SANDRONI, C.; SATOMI, A. L. *Anais do VI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*. João Pessoa: UFPB, 2013.

MONTES, Maria Emília. *Los cantos tradicionales entre los ticuna (Amazonas): ensayo de caracterización*. Bogotá: Documento Programa Icetex-Colcultura, 1991.

NEUENFELDT, Karl. Nigel Pegrum, “Didjeridu-friendly sections” and what constitutes an “indigenous”. CD: An Australian case study of producing World Music recordings. In: GREENE, Paul; PORCELLO, Thomas (eds.). *Wired for sound: engineering and technologies in sonic cultures*. Middletown: Wesleyan University Press, 2005.

NIMUENDAJU, Curt. *The Tikuna*. Berkeley: University of California Press, 1952.

O’HANLON, Michael. Introduction. In: _____; WELSCH, R. (eds.). *Hunting the gatherers. Ethnographic collectors, agents and agency in Melanesia, 1870-1930s*. Nova York: Berghahn Books, 2002.

OLIVEIRA, João Pacheco de. A refundação do Museu Magüta: etnografia de um protagonismo indígena. In: MONTENEGRO, Aline M.; ZAMORANO, Rafael B. (orgs.). *Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

_____. Ação indigenista e utopia milenarista: as múltiplas faces de um processo de territorialização. In: ALBERT, B.; RAMOS, A. (orgs.). *Pacificando o branco: cosmologias do contato no norte amazônico*. São Paulo: Unesp, 2002.

_____. *O nosso governo: os ticuna e o regime tutelar*. São Paulo: Marco Zero; MCT/CNPq, 1988.

_____. Pluralizando tradições etnográficas: sobre um certo mal-estar na antropologia. In: LANGDON, Esther Jean; GARNELO, Luiza (orgs.). *Saúde dos povos indígenas: reflexões sobre antropologia participativa*. Rio de Janeiro: Contracapa; ABA, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso. *A sociologia do Brasil indígena*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; São Paulo: Edusp, 1972.

_____. *O índio e o mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1964.

_____. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Unesp, 2006.

PEREIRA, Edmundo. *Um povo sábio, um povo aconselhado: ritual e política entre os uitoto murui*. BSB: ABA; Paralelo 15, 2012.

ROQUETTE-PINTO, Edgard. Rondônia. In: _____. *Archivos do Museu Nacional do Rio de Janeiro*, v. XX. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917.

SCALES, Christopher. *Recording culture: Pow Wow music and the aboriginal recording industry on the northern plains*. Durham: Duke University Press, 2012.

SCHMID, Christin Kocher. Indigenous responses to political and economic challenges: the *babek bema yoma* at Teptep, Papua New Guinea. In: STANLEY, N. (ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific*. Nova York: Berghahn Books, 2007.

SIMON, Artur (ed.). *The Berlin Phonogramm-Archiv 1900-2000*. Berlim: VWB, 2000.

STANLEY, Nick (Ed.). *The future of indigenous museums. Perspectives from the Southwest Pacific*. Nova York: Berghahn Books, 2007.

TONKIN, Elizabeth. *Narrating our pasts: the social construction of oral history*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

TURNER, Victor. Os símbolos no ritual Ndembu. In: _____. *Floresta de símbolos: aspectos do ritual Ndembu*. Niterói: EdUFF, 2005.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 2011.

VIDAL, Lux. The Kuahí Museum: an insertion of the indigenous people of the Lower Oiapoque in the regional and national context. *Vibrant, Virtual Brazilian Anthropology*, v. 10, n. 1, 2013.

YUDICE, George. Museu Molecular e desenvolvimento cultural. In: NASCIMENTO JR., José (org.). *Economia de museus*. BSB: MinC/IBRAM, 2010.

ZAMITH, Rosa Maria. Arquivos de música de tradição oral. In: ARAÚJO, S. et al. (orgs.). *Música em debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X; FAPERJ, 2008.

O Centro de Teatro do Oprimido na saúde mental

Geo Britto

Pequeno histórico

Em primeiro lugar, agradeço a oportunidade de poder dividir minhas impressões e práticas teatrais que se propõem transformadoras com outros autores. Acho importante começar, pelo óbvio, pelo começo. O Centro de Teatro do Oprimido (CTO) iniciou sua atuação no Brasil em 1986, com a volta de Augusto Boal, a convite do prof. Darcy Ribeiro, para atuar junto aos CIEPs e seus animadores culturais. Desde 1986 até 2013 foram muitas histórias, construções e trocas entre a equipe do CTO, que mudou, cresceu, diminuiu e seguiu vivendo diferentes momentos de maior ou menor trabalho. Augusto Boal foi diretor artístico do CTO de 1986 até 2009, ano de seu falecimento. Poderia apontar vários momentos, mas, antes de entrar na temática do artigo em si, creio que é importante fazer um recorte em relação à história do CTO, que seria de 1986 até os dias de hoje. Nesse período, após o mandato de vereador de Augusto Boal (1993-1996), em que ele, junto com o CTO, desenvolveu a experiência do Teatro Legislativo, se inicia um momento diferenciado.

A partir da experiência do mandato de Boal, quando se criaram mais de quarenta grupos de Teatro do Oprimido (TO) na cidade do Rio de Janeiro, O CTO passou a ampliar sua atuação, não somente no município, mas nacionalmente e internacionalmente. Iniciam-se os primeiros programas de multiplicação em algumas prefeituras progressistas, destacando-se Santo André (SP) e Porto Alegre (RS). Para isso, inicia-se uma proposta de sistematização desse processo, realizada por Bárbara Santos, coordenadora-geral do CTO nessa época, e também a partir dos conhecimentos de toda a equipe – eu, Helen Sarapeck, Claudete Felix e Olivar Bendelak. Boal coordena os laboratórios e seminários que ocorrem na sede do CTO e participa de atividades centrais fora do Rio. Os curingas viajam e realizam as oficinas e os acompanhamentos *in loco* com os mais diversos grupos, movimentos sociais e órgãos públicos. Esse diálogo é extremamente produtivo, ousado, inovador e democrático no processo de construção de uma proposta de

trabalho para a multiplicação da metodologia do Teatro do Oprimido. Acredito que muito ainda precisa ser escrito sobre esse processo.

Durante esses anos o CTO incorpora novos e valiosos curingas, como Claudia Simone, Flavio Sanctum, Monique Rodrigues e Alessandro Conceição. O CTO passa a sistematizar seus conhecimentos, produzindo propostas de multiplicação que se diferenciam por acontecerem em diversas áreas, como prefeituras, prisões, escolas, pontos de cultura, saúde mental, MST, entre outras; e se assemelham pelo material humano com suas angústias, paixões, dúvidas e potências.

Este artigo pontua, dá indicações e aponta caminhos sobre o trabalho do CTO na área de saúde mental. Importante frisar que ele aborda especificamente a experiência desse centro. Esse trabalho foi feito em vários momentos de construção do CTO. Por exemplo, durante o mandato de Boal, o CTO tinha dois núcleos específicos de saúde mental: um deles dentro da Casa das Palmeiras, instituição dirigida pela bela e revolucionária Dra. Nise da Silveira, com a qual tive o prazer de conviver e aprender; e o outro, no Hospital Psiquiátrico D. Pedro II – conduzido por mim e Claudete Felix –, com egressas que se auto intitularam “As Princesas de D. Pedro II”. Os dois grupos construíram espetáculos, se apresentaram em vários locais da cidade e participaram do processo do Teatro Legislativo em relação a vários pontos da Lei Orgânica do Município do Rio de Janeiro.

Essas experiências iniciais foram muito importantes para amadurecer a construção de uma proposta de multiplicação de maior porte. O que o CTO chama de projeto “nevrálgico” é não se contentar em ter somente alguns grupos específicos pontuais, mas sim formar uma rede que tenha uma amplitude e, assim, leve a uma ação maior, fortalecendo inclusive a possibilidade de transformações. Pode-se dizer que a quantidade pode se tornar qualidade no sentido objetivo e subjetivo.

Temos, por exemplo, o fato de que a colaboração de muitas pessoas, a fusão de muitas forças numa só força total, cria, como diz Marx, uma “nova potência de forças”, que se diferencia, de modo essencial, da soma das forças individuais associadas (Engels, 1877).

Contextualizando saúde mental e política

Na história da psiquiatria aparecem nomes de grandes psiquiatras; mas do usuário só existem classificações e etiquetas: histeria, esquizofrenia, mania, astenia. A história da psiquiatria é a história dos psiquiatras, e não a história dos usuários (Franco Basaglia).

O debate da saúde mental tem uma história. No mundo ocidental, a partir dos anos 1950 e 1960 em diante, começaram-se a questionar certas convenções e comportamentos sexuais, de gênero, entre outros. O conceito de loucura pela ciência, principalmente da psiquiatria, teve vozes críticas de psiquiatras como Franco Basaglia, R. D. Laing, David Cooper; de teóricos como Michel Foucault, Irving Goofman, entre outros. As relações de poder entre médico e usuário, sujeito e objeto começam a ser questionadas. A loucura e a forma como se tratavam os usuários da saúde mental não estavam descontextualizadas do restante dos debates e questionamentos que aconteciam na sociedade. Tinha-se uma ideia, a partir do fato de vivermos numa sociedade capitalista, de que o chamado louco seria um inútil, já que não é capaz de produzir, e deve, assim, ser punido para se encaixar na ordem burguesa. A punição vem da ideia moral que coloca que o trabalho é naturalmente bom. Como o louco não é capaz de trabalhar, ele encarnaria o mal.

O aparecimento da medicina psicológica foi mais consequência do que causa do surgimento do asilo de loucos. A psiquiatria foi capaz de florescer depois – mas não antes – de grande número de internos encherem os manicômios (Porter, 1990, p. 27).

A psiquiatria aparece como mais uma forma de controle, quase como um *Big Brother* do sistema político, social e econômico, colocando a loucura no centro de um indivíduo, e não na sociedade: “O hospício é construído para controlar e reprimir trabalhadores que perderam a capacidade de responder aos interesses capitalistas de produção” (Basaglia, 1982).

A violência exercida por aqueles que empunham faca contra os que se encontram sob sua lâmina. Família, escola, fábrica, universidade, hospital: instituições que repousam sobre uma

nítida divisão do trabalho (servo e senhor, professor e aluno, empregador e empregado, médico e doente, organizador e organizado). Isso significa que o que caracteriza as instituições é a nítida divisão entre os que têm o poder e os que não têm o poder. De onde se pode ainda deduzir que a subdivisão das funções traduz uma relação de poder e não poder que se transforma em exclusão do segundo pelo primeiro. A violência e a exclusão estão na base de todas as relações que se estabelecem em nossa sociedade (Basaglia, 1968, p. 101).

Essas relações de poder também influenciariam no processo de sofrimento psíquico. Afinal, o que é o normal? Como se define o que é normal e patológico? Em 1993, publicou-se a última edição dos dois principais sistemas classificatórios usados internacionalmente em psiquiatria e saúde mental, a CID-10 (1993) e o DSM-IV (1994). Neles houve uma expansão do número de categorias diagnósticas incluídas em cada uma delas. O que chama a atenção é um processo de explosão de diagnósticos que leva a um processo de patologização do normal. Agora, qualquer alteração diferenciada pode ser considerada uma patologia. Por exemplo, alguns psiquiatras hoje já consideram que uma criança “levada” numa sala de aula pode ser um indício de patologia. Coitado de mim nos meus tempos de escola! Canguilhem vem questionar essa lógica: “O que é o normal?”. “A maior frequência estatística”. É como se o conceito de média fosse “um equivalente objetivo e cientificamente válido do conceito de normal ou de norma” (Canguilhem, 1982, p. 118).

Mas como decidir só com base em procedimentos estatísticos, dentro de que intervalos de variação com relação a uma posição média teórica os indivíduos ainda podem ser considerados normais? Reaparece a questão da subordinação da média – objetiva, descritiva – à norma – individual, avaliativa. Como afirma Canguilhem, numa inversão desconcertante para o senso comum, “um traço humano não seria normal por ser frequente; mas seria frequente por ser normal, isto é, normativo num determinado gênero de vida” (Canguilhem, 1982, p. 126).

Essa inversão de Canguilhem é interessante, e podemos associá-la a como Karl Marx coloca a questão do processo de produção e consumo em nossa sociedade:

Na medida em que o consumo cria a necessidade de uma nova produção e, por conseguinte, a condição subjetiva e o móbil interno da produção, a qual é o seu pressuposto, o consumo motiva a produção e cria também o objeto, que, ao atuar sobre ela, vai determinar a sua finalidade. Verdade que a produção fornece, no seu aspecto manifesto, o objeto do consumo; mas também é evidente que o consumo fornece, na sua forma ideal, o objeto da produção; este surge na forma de imagem interior, de necessidade, de impulso e finalidade. *O consumo cria os objetos da produção, mas sob uma forma ainda subjetiva. Sem necessidade não há produção; ora, o consumo reproduz as necessidades.* Por conseguinte, o que a produção produz objetiva e subjetivamente não é só o objeto do consumo; é também o modo de consumo. *A produção cria, pois, o consumidor.* A produção proporciona não só um objeto material à necessidade, mas também uma necessidade ao objeto material. [...] *Deste modo, a produção não cria só um objeto para o sujeito; cria também um sujeito para o objeto* (Marx, 1859; grifos meus).

Isso nos faz pensar: Quem cria quem? A doença leva à norma ou é a norma que cria a doença? Mas quem define quais são as normas? Cada vez mais, hoje, as normas são determinadas pelos grandes laboratórios. Por isso não adianta somente fechar hospícios e continuar as mesmas relações de poder. Ter clareza de que a instituição a ser negada não é somente o manicômio, mas a loucura. É o seu conjunto de aparatos científicos, legislativos, administrativos, normas de práticas culturais e de relações de poder baseados em torno de algo específico: “a doença”, à qual se sobrepõe no manicômio o objeto “periculosidade”. Uma outra frase para pensar de Canguilhem é: “a doença não é uma variação da dimensão da saúde; ela é uma nova dimensão da vida” (2000, p.149). Por isso, ao colocar a origem da loucura na sociedade, Franco Basaglia evita excluir as outras dimensões do ser humano para não cair num sociologismo. A ideia não é abrir mão do estado de doença, mas sim estabelecer uma relação com o ser humano, é necessário considerá-lo independentemente de um rótulo que o defina.

Se eu pensasse que a loucura é apenas um produto social, estaria ainda dentro de uma lógica positivista. Dizer que

a loucura é um produto biológico ou orgânico, um produto psicológico ou social, são discussões que seguem a moda de determinado momento. Eu penso que a loucura, como todas as doenças, são expressões das contradições do nosso corpo e, dizendo corpo, digo corpo orgânico e social. É nesse sentido que direi que a doença, sendo uma contradição que se verifica no ambiente social, não é um produto apenas da sociedade, mas uma interação dos níveis dos quais nos compomos: biológico, sociológico, psicológico... Dessa interação participa uma quantidade enorme de fatores, cujas variáveis são difíceis de expor nesse momento. Eu acho que a doença em geral é um produto histórico-social. Algo que se verifica nessa sociedade em que vivemos, em que há uma história e uma razão de ser. Como dissemos, os tumores, por exemplo, são um produto histórico-social porque nascem nesse ambiente, nessa sociedade e nesse momento histórico, e podem ser um produto de alteração ecológica; produto de uma contradição. O tumor, na forma orgânica que nós estudamos, é outra coisa. O problema está na relação que existe entre nosso corpo orgânico e o corpo social no qual vivemos (Basaglia, 1968, pp. 79-80).

Exclusão ou expulsão da sociedade resulta antes da ausência de poder contratual do doente (ou seja, de sua condição social e econômica) que da doença em si. Que valor técnico ou científico pode ter o diagnóstico clínico com o qual foi definido no momento do internamento? É possível falar de um diagnóstico clínico objetivo, decorrente de dados científicos concretos? Ou, antes, trata-se de uma simples etiqueta que, por trás da aparência de um julgamento técnico-especializado, esconde, mais ou menos veladamente, um significado mais profundo: o da discriminação? Um esquizofrênico rico internado numa clínica particular terá um diagnóstico inteiramente distinto do de um esquizofrênico pobre, internado à força num hospital psiquiátrico público (Basaglia, 1968, pp. 107-8).

E o meu Brasil brasileiro...

Todo esse debate também tem influências nas práticas e teorias brasileiras. O próprio Basaglia foi uma pessoa presente em vários momentos no Brasil. O movimento de saúde mental participou do processo de democratização do Brasil. Foi um momento de reconhecimento de que a situação do usuário de saúde mental é claramente política. Nesse bojo, surge o movimento da Reforma Psiquiátrica, que coloca em xeque, questiona o modelo clássico e o paradigma da psiquiatria, ou seja, o modelo manicomial, que tem essa lógica excludente e autoritária. A ruptura com o paradigma clínico foi um dos pontos do projeto de desinstitucionalização. A psiquiatria instituiu-se sobre a separação da doença como um objeto fictício, separado da complexidade que é o ser humano e a sociedade.

O olhar médico não encontra o doente, mas uma doença, e em seu corpo não lê uma biografia, mas uma patologia, na qual a subjetividade do paciente desaparece atrás da objetividade dos sinais sintomáticos, que não remetem a um ambiente ou a um modo de viver, ou a uma série de hábitos adquiridos, mas remetem a um quadro clínico em que as diferenças individuais que afetam a evolução da doença desaparecem naquela gramática de sintomas com a qual o médico classifica a entidade mórbida, como o botânico classifica as plantas (Rotelli, 2001, p. 92).

Mas a proposta da Reforma Psiquiátrica é também radical, pois sabe-se que, para mudar um modelo manicomial, é preciso questionar o próprio modelo de sociedade e o conceito de loucura como um todo na sociedade. A Reforma Psiquiátrica se localiza de forma ampliada, incluindo as reformas do Estado, a partir do movimento de redemocratização do país, com o fim da ditadura cívico-militar. Um momento histórico é a participação do Movimento dos Trabalhadores da Saúde Mental (MTSM) no V Congresso Brasileiro de Psiquiatria, em 1978, e depois, em 1986, com a VIII Conferência Nacional de Saúde, cujo lema é “saúde é democracia”. A Reforma Psiquiátrica brasileira participou desses momentos e viveu e vive o dilema entre ser movimento social e, ao mesmo tempo, ter incorporado algumas de suas reivindicações como política pública.

Vários avanços foram realizados, mas muito ainda precisa ser feito. Como manter vivo esse processo de luta e não se deixar seduzir pelos cantos da sereia? Institucionalização e movimento social são antagônicos? Quais subjetividades devemos construir para dar continuidade a esse processo de transformação?

Uma das propostas da Reforma Psiquiátrica é substituir o modelo manicomial por uma rede de serviços territoriais de atenção psicossocial que trabalhe a integração do usuário na comunidade. Algumas das políticas públicas que visam a esse objetivo são os CAPS,¹ CECCOs,² Residências Terapêuticas,³ UBS,⁴ entre outras. Essas estruturas são fundamentais, mas, de forma isolada, não dão conta da necessidade de mudança de paradigma, principalmente se acontecerem somente na arquitetura. O fato de descentralizar e acabar com os grandes hospitais é importante, mas, muitas vezes, o profissional, o usuário, o familiar e a própria sociedade levam consigo o modelo manicomial. Afinal, excluir é mais fácil do que cuidar; bater é mais fácil que dialogar.

Basaglia acredita que, para haver uma mudança ideológica radical no campo da psiquiatria, tem de haver uma mudança nas relações interpessoais entre aqueles que atuam nesse campo, ou seja, entre os profissionais.

Mudança que, com a variação ou a constituição de motivações válidas, tende a formar novos papéis, que não apresentam mais nenhuma analogia com a situação tradicional precedente. É

1. Os Centros de Atenção Psicossocial são serviços de saúde mental destinados a prestar atenção diária a pessoas com transtornos mentais severos e persistentes. São compostos por equipes multiprofissionais, com a presença obrigatória de psiquiatra, enfermeiro, psicólogo e assistente social, aos quais se somam outros profissionais do campo da saúde. A estrutura física deve ser compatível com o acolhimento, o desenvolvimento de atividades coletivas e individuais, a realização de oficinas de reabilitação e outras atividades necessárias a cada caso em particular.

2. Os Centros de Convivência e Cooperativa são unidades de saúde não assistenciais que têm como objetivo promover a reinserção social e a integração no mercado de trabalho de pessoas que apresentam transtornos mentais, pessoas com deficiência física, idosos, crianças e adolescentes em situação de risco social e pessoal. As ações ocorrem por meio de atividades diversificadas – como oficina de arte, música, esporte, marcenaria e costura – e são desenvolvidas preferencialmente em espaços públicos.

3. Os Serviços Residenciais Terapêuticos, também conhecidos como Residências Terapêuticas, são casas, locais de moradia destinados a pessoas com transtornos mentais que permaneceram em longas internações psiquiátricas e se encontram impossibilitadas de retornar às suas famílias de origem.

4. Unidade Básica de Saúde/Unidades de Atenção à Saúde/Unidades de Saúde da Família. Realizam atendimentos voltados para a atenção primária à saúde: clínica geral, pediatria, ginecologia e obstetrícia, odontologia, psicologia, serviço social e enfermagem. Programas de Saúde: puericultura, criança e adolescente, doenças respiratórias na infância, em adultos e idosos, hipertensão arterial, diabetes, esquistossomose, prevenção do câncer, climatério (pré-natal), saúde do escolar, planejamento familiar.

esse terreno ainda informe, em que cada personagem sai em busca do seu papel, que constitui a base sobre a qual a nova terapêutica institucional ganha impulso (Basaglia, 2005a, p. 115).

Essa proposta colocada por Basaglia tem grande identidade com o Teatro do Oprimido, pois, para ele, é fundamental o ser humano teatralizar as suas relações interpessoais a partir de suas relações sociais e revelar as estruturas de poder: o usuário, o profissional, o familiar; o comunitário como um todo. No Teatro do Oprimido, procura-se justamente desmontar, desmecanizar as relações e suas práticas enferrujadas e institucionalizadas. A proposta de desinstitucionalização, que é usada por Basaglia, pode e deve ser ampliada para toda a sociedade. Quem de nós não é, de alguma forma, institucionalizado? Dessa forma, a proposta de desinstitucionalização começa com todos nós tendo a clareza de que ela faz parte de uma luta política que visa à democratização da sociedade como um todo. Para isso, é necessário pensar como se dará esse processo de formação⁵ dos profissionais, seja em que área for. Muitas vezes ela se limita a uma visão meramente técnica, simbólica e racional. A formação realizada pelo CTO visa a uma formação humana ampliada, numa perspectiva democrática, a partir da estética, permitindo assim a liberdade de conhecimentos sensíveis, do afeto, da emoção, a partir das experiências de vida, um conhecimento (sensível) que não busca uma oposição à razão (conhecimento simbólico), mas sim que sejam complementares e se somem numa perspectiva transformadora. Lembrando que estamos todos, sempre, em processo de formação permanente, aprendendo e ensinando a todo momento. O processo de formação humana compreende também um processo de subjetivação. Só há formação se houver transformação.

O caráter lúdico do teatro permite a fluência das descobertas de possibilidades. As pessoas, no início, sentem dificuldade de criar personagens, se concentrar, improvisar falas e movimentos, afinal são humanas, estão ainda presas à ideia de

5. O termo *formação*, muitas vezes, é contraposto a *capacitação*, e vice-versa, o que é algo complexo. Alguns defendem que formação seria algo como “dar forma” e capacitação seria mais aberto; outros dizem que o capacitar seria como “tornar capaz”, como se o outro não fosse capaz. Talvez nenhum dos dois dê conta da ideia de que seja um encontro de conhecimentos diferenciados. A proposta do CTO é justamente propiciar um diálogo, um intercâmbio de conhecimentos, em que passamos os saberes da metodologia teatral e, ao mesmo tempo, aprendemos sobre a realidade da saúde mental e, assim, buscamos construir uma “formação” oposta a um entendimento meramente técnico. Existe a necessidade de se entender que atrás de toda ação técnica há uma opinião política.

que só alguns podem fazer teatro, ao pensamento de que somente alguns podem ser ativos e participativos. É revelador quando alguns profissionais declaram que os usuários não se concentram, riem e às vezes não participam. Ao se perguntar para esses profissionais o que eles faziam, o que acontecia na oficina que vivenciaram, praticamente todos disseram que não se concentravam, riem e às vezes não participavam, ou seja, acontecia o mesmo. Afinal, todos somos humanos.

O teatro é capaz de revelar práticas que, muitas vezes, se contradizem no discurso. Alguns profissionais, na teoria, se dizem defensores da Reforma, mas, na prática, reproduzem ou implementam um modelo manicomial, ou seja, de uma sociedade dividida entre quem faz trabalho manual e intelectual. Essa divisão social (e técnica) do trabalho mantém as hierarquias de acordo com as classes sociais a que se destinam. Nessa divisão, as profissões intelectuais/científicas são contrapostas às manuais e técnicas, correspondendo, respectivamente, à educação superior *versus* educação profissional.

Como realizar um trabalho que visa garantir autonomia ao usuário de saúde mental, foco principal do projeto, e deixar de vê-lo como mero objeto, se dentro da própria estrutura profissional já se concretiza uma não integralidade, uma não solidariedade, a partir de uma divisão social e técnica do trabalho? Para realizarmos uma transformação estrutural, não tem como não enfrentar esses conflitos entre os profissionais e reconhecer a importância e a contribuição de todo trabalhador e toda comunidade, principalmente numa política pública que se pretenda democrática. A formação desses trabalhadores é um dos pontos fundamentais do projeto, bem como debater e consolidar a proposta de integralidade, levando em conta a teoria e a prática, suas experiências culturais e do cotidiano, superando a redução da preparação para o trabalho ao seu aspecto técnico e operacional e, ao mesmo tempo, a diversidade das conjunturas políticas dos diferentes municípios nos quais se pretende trabalhar.

Além do conflito, da própria situação demonstrada por Basaglia de que os usuários dos manicômios são pobres e “improdutivos”, as características da instituição psiquiátrica reproduzem uma lógica capitalista. Dessa forma, o Teatro do Oprimido entra como parceiro do processo de Reforma Psiquiátrica e da noção de desinstitucionalização, colocando esse trabalho não somente

como uma atuação pontual, mas como uma metodologia a somar na luta democrática em um sentido mais amplo, estetizando e politizando o processo. Essa estetização e politização se fazem fundamentais, pois o discurso de defesa das diferenças identitárias ganha cada vez mais espaço na sociedade civil, apropriado pelo capitalismo para encobrir as desigualdades estruturantes, em nome de pluralidades e de pseudoliberalidades da sociedade civil.

A desigualdade entre classes, o que ela produz e a construção da loucura como doença pela psiquiatria têm de estar presentes nesse debate. Por isso Basaglia dá tanta importância e centralidade à questão do trabalho em sua análise da constituição do saber psiquiátrico e, ao mesmo tempo, à forma controladora de produção de subjetividade. Uma análise que se pode fazer tem origem gramsciana. Para Gramsci, a sociedade civil é um espaço permanente de luta e de produções de novos consensos e diferenças culturais, deixando claro que o modo de produção não é apenas uma técnica, uma tecnologia, mas uma organização social da atividade produtiva que se traduz em relações de poder, de saber e de exploração objetiva e subjetiva. Essa influência de Gramsci sobre Basaglia é vista no desenvolver do seu trabalho e poderia ser resumida justamente numa das famosas frases do italiano que desafiou Mussolini: “Contra o pessimismo da razão, o otimismo da prática” – subtítulo do livro de Basaglia *Psiquiatria alternativa*, frase que, também se poderia dizer, reflete a filosofia do Teatro do Oprimido.

O alcance real e alguns dados do trabalho no Brasil

O CTO aceitou o desafio de trabalhar na saúde mental para atuar de forma nevrálgica num processo de formação de profissionais. Iniciou em 2004, no estado do Rio de Janeiro, com o apoio do Ministério da Saúde/Coordenação Nacional de Saúde Mental, coordenado então pelo Dr. Pedro Gabriel Delgado, que aceitou com ousadia esse primeiro desafio. Em 2006, numa segunda etapa, houve uma ampliação, incluindo o estado de São Paulo, como continuidade do Rio de Janeiro. O projeto foi ampliado e a responsabilidade também, novos multiplicadores e novas situações vividas. O trabalho se expande para além dos CAPS, atingindo CECCOS, UBS e agentes comunitários de saúde (ACS); trabalhando a saúde mental a partir das situações do cotidiano. Dessa forma, as capacitações foram feitas

de forma transversal, independentemente da função do profissional, mas sim a partir de seu interesse e desejo.

Nessa nossa última etapa, de 2008 a 2010, continuamos em São Paulo e no Rio de Janeiro (incluindo Macaé) e ampliamos para Sergipe. Agora, os multiplicadores antigos do Rio de Janeiro e de São Paulo entraram de uma forma diferenciada e passaram a participar ativamente da própria capacitação dos novos multiplicadores, debatendo, construindo e ministrando com o CTO o programa das oficinas, apoiando nas visitas e se tornando referenciais locais na relação com o poder público. Esse aproveitamento dos profissionais que já haviam participado do projeto nesse novo papel, de auxiliar na construção e implementação dos cursos e no próprio acompanhamento, foi muito importante para o processo de o Teatro do Oprimido se fortalecer e se tornar uma possibilidade real de política pública nos municípios trabalhados.

Nos três estados, foram mais de trezentos profissionais capacitados, mais de 120 unidades contempladas, centenas de espetáculos criados e apresentações realizadas e mais de 5 mil pessoas atingidas direta e indiretamente. O CTO esteve presente nas seguintes cidades: Rio de Janeiro, Niterói, Duque de Caxias, Belford Roxo, Queimados e Macaé (estado do Rio de Janeiro), São Paulo, Guarulhos, Santos, São Vicente, Itanhaém, Guarujá, Cubatão, Praia Grande (estado de São Paulo), Aracaju, Itabaianinha, Itaporanga D'Ajuda, Poço Verde, Riachão do Dantas, Nossa Senhora das Flores e Barra dos Coqueiros (no estado de Sergipe).

O Teatro do Oprimido começa a ser incorporado de forma mais definitiva pelos corpos – literalmente e metaforicamente – das unidades. Ele passa a ser não somente uma oficina, mas também uma ferramenta de análise e de ação para se debater internamente o próprio serviço e sua relação com a comunidade e o poder público. Em cada cidade existe uma realidade política na relação com as secretarias municipais de saúde. O projeto, para acontecer, tem de ser aceito e apoiado pelas coordenações municipais. Como sabemos, o Teatro do Oprimido em si não muda nada, quem muda são as pessoas organizadas. O desejo foi ver o Teatro do Oprimido como política pública. Como fazer isso na prática?

Os projetos de formação do CTO são realizados de forma semelhante e atendendo às diversidades de cada realidade de público e de geografia. O plano

de trabalho foi desenvolvido a partir das experiências em outros processos de formação. Temos várias etapas, em que, a cada momento, é feita uma avaliação e, havendo necessidade, é feito um replanejamento. O CTO faz os contatos iniciais com as coordenações locais, no caso da saúde mental, reuniões que podem acontecer com os secretários de saúde e/ou coordenadores de saúde mental e/ou das próprias unidades a serem beneficiadas. O projeto é apresentado oral e visualmente, quando se trocam as primeiras impressões e possibilidades de implementação. Importante podermos atrelar a esse primeiro momento uma oficina teatral demonstrativa que estimule e tenha a presença desses gestores, outros possíveis profissionais apoiadores e referências da área.

Durante todo o processo, o CTO busca frequentemente realizar laboratórios e seminários internos – num primeiro momento, com seus curingas e, sempre que necessário, com vários outros multiplicadores e grupos do próprio projeto. No caso do projeto da Saúde Mental, tivemos, em várias oportunidades, diálogo com o grupo do CTO Pirei na Cenna,⁶ formado por usuários e familiares, fundamental para avaliarmos teórica e praticamente as capacitações e nossas futuras ações no projeto. Nos laboratórios, teatralizamos problemas que os curingas ou multiplicadores estavam tendo na própria implementação do projeto. Afinal, se acreditamos que o Teatro do Oprimido é capaz de mudar as realidades, ele pode e deve ser usado para avaliarmos, enxergarmos e ensaiarmos possíveis alternativas para opressões vividas pelo próprio CTO, que podem ser diferentes, como falta de participação dos usuários, boicote de profissionais, ou mesmo da própria coordenação do município e/ou da unidade, dificuldade do próprio curinga com diferentes situações, com a metodologia, com questões estéticas e/ou políticas, entre outras várias.

São realizadas oficinas intensivas de cerca de 35 horas, distribuídas em cinco dias, nas quais se busca um grupo de trinta profissionais, sendo uma dupla de cada unidade, pois, assim, um apoia o outro e, havendo desistência de um deles, a unidade ainda pode continuar o trabalho e até mesmo buscar incorporar um novo profissional que tenha se interessado pela proposta. Nessa oficina, os profissionais vivenciam diferentes jogos, exercícios e técnicas teatrais das

6. Criado em 1997, o grupo popular de TO Pirei na Cena é um trabalho direcionado aos portadores de sofrimento psíquico, seus familiares e simpatizantes do Movimento da Luta Antimanicomial, para dialogarem sobre as questões pertinentes a esse universo, utilizando-se das diversas linguagens que o TO nos apresenta (www.cto.org.br).

diversas categorias do Teatro do Oprimido. Além de eles vivenciarem a proposta, o objetivo é que os próprios profissionais a reapliquem já na própria oficina como processo de aprendizagem. Dessa forma, os curingas do CTO já podem ver e pontuar questões que não estejam claras. A proposta é que, somente ao fazer, posso mostrar o que realmente compreendi. Só posso ter clareza do que aprendi quando ensino. Nessa capacitação, cada dupla de cada unidade constrói um miniprojeto de como pretende implementar o Teatro do Oprimido. Esse momento é muito importante para que cada dupla descubra a melhor forma de fazer essa introdução, seja via reunião de supervisão, contato direto com a coordenadora, entre outras formas, além de descobrir onde vai usar a metodologia: criando um espaço próprio para as oficinas do Teatro do Oprimido, aproveitando alguma oficina que já ocorra, trabalhando somente com usuários, com familiares, outros profissionais, enfim, esse é um processo que tem de ser conduzido e definido pela própria dupla, conhecedora da sua realidade. Algo que se faz importante é o diálogo e o relato das atividades com o CTO e os outros multiplicadores. Assim, um fortalece o outro e a rede se potencializa e se auxilia. Os jogos, exercícios e técnicas vão num processo que visa construir cenas de teatro-fórum que abordam as opressões dos próprios profissionais, pois, se a proposta é que eles trabalhem com os usuários, que primeiro trabalhem e se fortaleçam debatendo suas próprias opressões e aprendendo na prática como funciona a metodologia. Essas cenas são apresentadas em um evento público, tendo as coordenações das unidades e a secretaria, outros profissionais, familiares, usuários e o público em geral como convidados. Dessa forma, as pessoas podem ver na prática a proposta que pretende ser implementada em sua unidade. Os multiplicadores recebem apostila e material, seu arsenal, para se apoiar na multiplicação.

Importante frisar que essa oficina de capacitação já vivencia vários conflitos. Afinal, nossa vida é feita de momentos de crise e intercrise. Por exemplo, o fato de termos diferentes profissionais de diferentes formações e funções é um ponto importante, pois não exigimos um pré-requisito de formação específica, nem mesmo do campo teatral. O fundamental para o CTO é o desejo de participar e mostrar compromisso com o processo de multiplicação, sendo importante o fato de ter alguma ação coletiva ou comunitária que já se realize ou que se esteja aberto a realizar. O grupo que participa é misto, com profissões intelectuais/científicas. Às vezes, alguns vêm e nem sabem por que vêm – “a coordenação pediu para eu vir”. Temos então uma grande miscelânea de dúvidas, desejos e vontades.

A hierarquia das profissões, que quem é da área conhece bem, é interessante, pois, independentemente da formação, alguns se mostram mais abertos, outros, mais fechados, não querendo experimentar, vivenciar. Conseguimos quebrar um pouco essa hierarquia, pois na oficina todos são iguais, todos têm funções iguais e têm de realizar os mesmos exercícios e jogos. É como um ensaio para um processo de desinstitucionalização em que, por exemplo, num jogo o psiquiatra é orientado por um assistente de enfermagem e um merendeiro apresenta sua cena dirigindo psicólogos e outras situações que produzem novas configurações nas hierarquias das funções e, por conseguinte, novas subjetividades. Obviamente que esses encontros não acontecem de maneira simples e fácil. Muitas vezes alguns profissionais resistem a fazer essas “conexões”, resistem a mesmo experimentar um exercício teatral e querem logo racionalizar: “Por que fazer essa imagem?”, “Por que criar um som?”. Não permitem vivenciar o conhecimento sensível, continuam vinculados e aceitam somente a proposta do conhecimento simbólico, mas tudo isso é parte do processo que se inicia com essa oficina de 35 horas e tem continuidade praticamente em todo o projeto. Podemos dizer que o início tem data, mas seu processo não tem uma data definida para terminar, ele é contínuo, acontece em diferentes momentos, de diferentes formas. Uma coisa é quando o profissional faz o jogo, outra é quando ele próprio ministra o jogo, é diferente quando o faz com usuários, quando o faz com outros profissionais ou familiares, quando constrói a primeira cena com o grupo, quando apresenta e faz atividades com outros grupos, enfim, esse é um processo sem fim e de construção de um conhecimento sensível, pela estética, mas são fundamentais também suas conexões sociais e políticas para poder realizar as transformações necessárias num processo de desinstitucionalização que é de todos, dos integrantes do CTO numa nova área, dos multiplicadores, dos usuários, dos familiares, de outras unidades – e, principalmente, poder conectar essas transformações com a sociedade.

Os multiplicadores voltam então para suas unidades com o desafio de iniciar o processo de multiplicação. Esse é um momento-chave, em que os profissionais podem encontrar diversas dificuldades da própria unidade, como resistências internas de outros profissionais, da própria coordenação, em qual espaço temporal e físico iniciar a atividade, entre outros. Tivemos experiências de coordenações que não apoiavam o projeto, casos de multiplicadores que, ao voltar ao convívio das hierarquias, se recusaram a fazer dupla com seu parceiro

por este ser de “menor patente”. Esses conflitos não devem ser postos embaixo do tapete, mas sim trabalhados. Acreditamos que o Teatro do Oprimido, junto com a Estética do Oprimido, pode trabalhar e aprofundar o tema, sem camuflá-lo; pelo contrário, mostrando-o por meio da arte, da metáfora, permitindo que diálogos sejam feitos não somente por meio de palavras, mas usando imagens e sons. Esse espaço com a equipe é muito importante e também, como muitas vezes foi feito durante o projeto nas assembleias dos CAPS, com o tripé dos usuários, trabalhadores e familiares, que puderam, por meio da arte, apontar críticas entre um usuário e um familiar, um familiar e um profissional, entre os três segmentos de uma forma geral, o que antes, somente com a palavra, acabava não acontecendo, por se sentirem intimidados. “Suavizando os atritos, desfazendo as resistências, resolvendo os conflitos provocados pelas instituições – com sua ação técnica aparentemente reparadora e não violenta só fazem permitir a violência global (Basaglia, 1995, p. 94).

Às vezes temos evasões, às vezes, novas incorporações por profissionais que não estavam na oficina, mas que, ao ver o multiplicador aplicando a metodologia, se interessam e se aproximam. Uma coisa fundamental nesse início é praticar, ou seja, aplicar os exercícios, jogos e técnicas aprendidas; é no fazer que se aprende. Mesmo tendo a apostila, somente fazendo a pessoa terá mais segurança sobre a metodologia e verá na prática seus resultados consigo próprio e com o seu público. O como fazer vai ser descoberto no processo de implementação das oficinas. Alguns fizeram com usuários, outros com familiares, às vezes com outros profissionais, um público misto – cada realidade mostra suas possibilidades.

Nesse processo de multiplicação, o CTO busca, sempre que possível, fazer visitas *in loco* a todas as unidades para poder conhecer a realidade local e ver o multiplicador trabalhando com seu grupo. Criamos também um grupo de internet no qual diferentes multiplicadores de diferentes municípios podem socializar suas experiências e, assim, trocar conhecimentos, aprendendo uns com os outros. O CTO realiza uma segunda oficina, também de 35 horas, em que procura aprofundar jogos, exercícios, técnicas, tirar dúvidas, trocar experiências, por exemplo. A partir dessa segunda oficina, já se tem mais claro com quem se vai trabalhar, qual será o público. Então, os grupos vão se formando a partir da ação dos multiplicadores locais, se encontrando e ensaiando, cada um com seu ritmo e possibilidade. O CTO continua seu processo de realizar periodicamente visitas

aos polos. Aos poucos, as cenas construídas e ensaiadas estão nas primeiras apresentações internas; depois, possíveis diálogos entre os grupos; depois, apresentações mundo afora, escolas, praças, universidades, teatros, ONGs e outros espaços públicos e privados, rompendo o “manicômio físico e mental” e até mesmo os “muros” da saúde mental, que, muitas vezes, se limitam a fazer e falar somente para os seus pares. A proposta do Teatro do Oprimido é ser um aliado do processo de desinstitucionalização da loucura. Para isso, também temos de desinstitucionalizar as relações de trabalho, as funções e hierarquias que se formaram no manicômio e que formam a loucura como mero objeto do saber médico. A proposta de desinstitucionalização tem a ver com fechar manicômios, mas também com questionar as “práticas manicômiais” de violência e exclusão que perduram nas relações terapêuticas, familiares, de trabalho e da sociedade. A transformação tem de atuar na esfera subjetiva e social, visando construir novas formas de relação com a loucura e de relações sociais estabelecidas com ela, não só no ponto do tratamento, mas, principalmente, do social. Para isso, o CTO acredita que o Teatro do Oprimido pode ajudar nesse processo ético-estético de criar novas situações, em que se produzam novos sujeitos de direito e novos direitos para os sujeitos.

O CTO teve uma pessoa da equipe como referência para acompanhar localmente, menos em Sergipe, que foi um polo novo, em que intensificamos as visitas e, aos poucos, fomos identificando possíveis lideranças do Teatro do Oprimido após as capacitações realizadas. Os profissionais, em alguns municípios, também criaram seus próprios grupos, em que se reúnem para tirar dúvidas entre eles. Dessa forma, podem atuar de forma mais organizada e potencializada. O grupo de Macaé se chama Núcleo de Teatro do Oprimido de Macaé (NOTOM), os das cidades do litoral paulista, Teatro do Oprimido de Santos (TOSan, incluindo as cidades próximas) e o Teatro do Oprimido de Guarulhos (TOGRU). A incorporação dos agentes comunitários de saúde (ACS) em algumas cidades foi importante, pois assim ampliamos o alcance do projeto e da própria discussão de saúde mental na sociedade, não ficando restritos somente ao grupo de profissionais da “saúde mental”. Nos municípios de Guarulhos e Santos, por exemplo, alguns multiplicadores formados tiveram liberação para trabalhar o próprio Teatro do Oprimido com outros funcionários. Em Guarulhos, alguns multiplicadores foram destacados para fazer o acompanhamento dos multiplicadores, sendo que um deles foi escolhido especificamente pela Secretaria Municipal de

Saúde para assumir esse trabalho de Teatro do Oprimido junto com as ações de matriciamento nas equipes de saúde mental e nas de saúde da família e foi iniciada uma proposta chamada Núcleo de Saúde e Cultura Augusto Boal. Em Aracaju, no Centro de Educação Permanente em Saúde (CEPS), o Teatro do Oprimido era uma das oficinas de referência, utilizada nas formações dos profissionais de saúde. No Rio de Janeiro, buscou-se criar o RITO – multiplicadores da cidade do Rio de Janeiro. Desse modo, foram formadas várias iniciativas, indicando que para se implementar uma verdadeira transformação dentro de uma política pública é necessário um processo permanente de mobilização, formação e ação dos profissionais e da sociedade como um todo.

O projeto teve um destaque em 2010, ano da Conferência Nacional de Saúde Mental. Os trabalhadores da saúde mental e, principalmente, os usuários tiveram destaque nesse processo e participaram das Conferências Estaduais e Municipais de Saúde Mental de seus respectivos polos, levando o debate da saúde mental por meio do Teatro do Oprimido. Em junho de 2010, um dos grupos do Teatro do Oprimido, o de Itabaianinha (SE), foi selecionado para representar o projeto na Conferência Nacional de Saúde Mental. Em outubro de 2010 aconteceu a Mostra Nacional do Teatro do Oprimido na Saúde Mental – Arte Adoidado, com a participação de quatro grupos, um de cada polo, se apresentando no Teatro Nelson Rodrigues, no Rio de Janeiro, para centenas de pessoas. Tivemos a participação de mais de cinquenta multiplicadores dos três estados.

A prática do Teatro do Oprimido no mundo da razão psiquiátrica

Não sou médico, psiquiatra, psicólogo. Na área da saúde mental isso é como uma marca. Sempre me perguntam minha formação, digo que sou um ser humano em processo. Ser humano é ser artista. Como artista, inevitavelmente, sou um ser político e, como todos os artistas, faço opções políticas. Nós, artistas, falamos do mundo em nossas obras, cantamos, dançamos e pintamos o mundo em que vivemos. Nossa arte, além de sentimento e forma, é uma opinião ativa sobre esse mundo que nos inspira e molda. A minha arte é pela transformação para um mundo melhor, pois temos de ter clareza de que a arte, como a educação, não é neutra.

Mesmo entre os ditos alfabetizados literários, doutores universitários, podemos ter aqueles que não “conseguem” ver, ouvir ou falar os sons, as imagens e as palavras, ou, pelo menos, não de maneira crítica: são os analfabetos estéticos. Parafraseando Paulo Freire, poderia dizer que são os adeptos da arte bancária, só recebem, não criam a partir de suas próprias vivências. Eles ficam privados da produção de arte e do exercício criativo das formas de pensamento sensível, limitando-se a ser meros receptores e abrindo mão de ser criadores. Sabemos que é o modo de produção material que condiciona o desenvolvimento da vida social, política e intelectual em geral. Ele cria muitas vezes relações de produção determinadas que estão além de nossa vontade individual, relações de produção referentes ao grau de desenvolvimento das forças produtivas materiais. Isso faz com que, muitas vezes, não percebamos que “o ato de produção é, em todos os seus momentos e ao mesmo tempo, um ato de consumo” (Marx, 2003, p. 234).

Isso define direta e indiretamente a forma como nos relacionamos com os seres humanos e com o mundo, objetiva e subjetivamente. Consumir somente um tipo de arte pode nos afastar de nossa capacidade ou possibilidade de criação, pois, ao produzirmos sempre as mesmas coisas, ou seja, os mesmos estilos de música, mesmo tipo de livro e assim por diante, estaremos produzindo um mesmo “tipo” de ser humano, um ser pastoso, sem humanidade. Essa é a lógica de um mundo em que o que se produz e, conseqüentemente, o que se comercializa é sempre o mesmo.

Se não criamos ao produzir, somos pobres de léxico, somos repetição, não conseguimos realizar um diálogo sincero, solidário e ético. Existe um conceito dominante que define como o mundo deve ser pronunciado, como deve ser visto e quais conceitos de beleza servem. Devemos lutar pelo direito de dizer a nossa palavra, tocar o nosso som e pintar a nossa imagem, sempre em diálogo com o outro, coletivamente. Mas imagina o que acontece quando, além de ser analfabeto literário e estético, se possui uma dificuldade de organizar léxicos dentro dos padrões convencionais de entendimento.

“O maluco”. “Esse cara é louco”. Quantas vezes já não ouvimos isso quando alguém faz algo inusitado, algo diferente, algo rebelde. Imaginem como é para um usuário de saúde mental. Como fazer para que, junto com um usuário que muitas vezes não é compreendido por usar uma linguagem não “codificada”, que o leva a estar excluído da estrutura convencional, dita normal, impedindo-o de fazer parte dela, trabalhemos para descobrir e revelar que essa estrutura é opressiva e deve ser transformada? Isso realmente é uma loucura. Esse dilema também acontece com o profissional, pois, muitas vezes, ele também é reprodutor de uma função social que lhe foi definida, objetificado no papel de excludente. A mudança desse processo só se faz possível se eles também tomarem consciência dessa objetificação por parte deles. Esse dilema acontece com todos nós.

Quando exercemos o poder, [...] submetemo-nos ao exame do *establishment*, o qual espera que estejamos em condições de cumprir – tecnicamente – nossa tarefa, sem abalos nem desvios da norma: quer que lhe asseguremos nosso apoio e nossa técnica para sua defesa e tutela. Atuar dentro de uma instituição da violência (mais ou menos mascarada) significa recusar o seu mandato social, dialetizando no campo prático esta negação: negar o ato terapêutico como prática de violência mistificada, aliando nossa tomada de consciência sobre o fato de sermos simples empreiteiros da violência (e, dessa forma, excluídos) à tomada de consciência dos excluídos – a qual devemos estimular – sobre a sua exclusão, evitando qualquer esforço no sentido de adaptá-los a essa exclusão (Basaglia, 2005, p. 96).

Existe, assim, a necessidade radical de se inventarem novos lugares, novos papéis e novos modos de vida, que vão além da ideia de cura como mera finalidade terapêutica. Por isso a importância do teatro, com todas as suas possibilidades metafóricas e de inversão de papéis, uma “reciprocidade na qual o terapeuta se [veja] questionado pelo doente, assim como o doente é questionado pelo terapeuta” (Basaglia, 2005, p. 75).

Iniciamos a pesquisa que Boal chamou de “delírios patológicos e formas delirantes de arte”. O artista e o louco buscam o mesmo fim: ordenar o caos. A

linguagem sensível é a primeira linguagem humana. A criança se relaciona com sua mãe sem palavras. Ela, sem saber, é artista ao sentar na areia e construir um castelo, ao pegar um papel em branco e desenhar. Dessa forma, brincando, começa a viver e aprender em sociedade, questionando e criando. Os jogos teatrais têm a relação dialética entre a disciplina e a liberdade. Eles têm regras claras, que devem ser obedecidas por todos os seus participantes, direitos e deveres iguais, mas, a partir da regra dada, a invenção é permitida e deve ser estimulada. Jogando se aprende a viver – vida social, e não só individual. Se só eu jogo, pois a bola é minha, não tem jogo, não tem diversão. Mesmo sendo um pereba, é ao jogar com outros melhores que aprendo, não a ser um melhor jogador, mas a rir, me divertir, a ter uma vida social. Os jogos do Teatro do Oprimido radicalizam essa proposta, são um aprendizado de cidadania. Sem disciplina, não existe vida social. Sem liberdade, não existe vida. Os jogos podem ser dados de maneira isolada, podem divertir e agradar, mas se faz necessário pensar nos jogos como um microcosmo das transformações políticas e estéticas que se deseja fazer. Nenhum jogo é dado por dar. Existe a necessidade de ter em mente um processo como um todo, que obviamente não está definido desde o primeiro encontro, mas que vai sendo construído coletivamente. As crianças brincam pensando ser adultos; adultos brincam pensando ser crianças. Dessa forma, vão criando metáforas do que desejam e necessitam mudar.

Quando um grande pintor faz um desenho, identificamos cores nunca vistas, o que nos faz ver o que era invisível. Isso não é só um grande pintor que pode fazer, todo ser humano possui essa capacidade metafórica, mesmo que nos façam querer pensar que somos incapazes, mesmo que não seja com a mesma técnica, mas tem o mesmo direito, desejo e paixão. O artista e o louco buscam dar um sentido à vida que, como sabemos, não tem sentido. Se, por meio das combinações de letras e palavras já conhecidas não nos permitem compreender, talvez variando os léxicos de sons, palavras e imagens, embaralhando-os, recombinando-os por meio da arte, talvez, não possamos compreender tudo, a tentativa em si já nos leva a um novo patamar do compreender.

Assim, o Teatro do Oprimido – que não é uma terapia, é teatro, mas é terapêutico! – pode ajudar a descobrir novos caminhos para solucionar velhos problemas. Temos de abolir os muros reais, intelectuais, dos preconceitos e das estruturas de poder, buscando novas formas de diálogo e de relações entre

nossos diferentes graus de loucura e sanidade, afinal a loucura é uma experiência do cotidiano e também nos desafia a acabar com as desigualdades da sociedade: “Se todo ator pode ser um louco, então, com a certeza bem fundada, todo louco pode ser um ator” (Boal, 1996, p.52). Temos que reconhecer que cada um de nós é apenas um... e a humanidade também, dizia Boal. Toda percepção do mundo se superpõe ao mundo percebido. Vivemos sob a dicotomia de dois mundos, o real e o da percepção do real. “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá o Chapadão, lá acolá é a caatinga” (Rosa, 2001, p. 506).

A questão é como dialogar com os delírios, se até mesmo a ciência não tem uma resposta? “Não sabemos se o que falamos é verdadeiro. É possível que seja. É possível e até que ponto é possível? É uma tentativa. É uma busca. Continuamos tentando”, diz o psiquiatra Franco Rotelli,⁷ ao falar sobre a psiquiatria e seus conhecimentos em relação à loucura. Nos delírios, temos visões particulares, como todo ser humano, mas que não conseguem se conectar com o comum dos outros seres. As coisas se misturam, elementos reais e fantasiosos e modelo convencional, o normal não os aceita, são considerados sem coerência, mas essa coerência existe, sempre, mesmo que não a possamos reconhecer à primeira vista.

Na arte o delírio é permitido, às vezes até estimulado. Podemos dizer que todos os estilos artísticos são formas delirantes da arte, mas que são socialmente aceitos e definidos como arte – têm lugar, modo e hora. São, ou podem ser, reversíveis pelo sujeito que os produz, e são por ele manipulados. E são até disputados no mercado a partir de diferentes definições e aceitações, passando a valer mais ou menos.

No caso do delírio patológico, o sujeito, por si só, é pouco capaz de fazer a reversão; muitas vezes é incapaz de se fazer compreender para si mesmo ou de se fazer compreender para outros.

Numa, digamos, outra “categoria”, que poderíamos chamar de “delírios sociais”, teríamos as incompreensões das opressões, que, muitas vezes, são normalizadas e aceitas sem muitos questionamentos, às vezes até naturalizadas,

7. Psiquiatra, ex-secretário geral da Rede Internacional de Alternativas à Psiquiatria, diretor do Serviço de Saúde Mental de Trieste e uma grande liderança mundial do campo da Reforma Psiquiátrica.

como as diferentes formas de racismo, exploração do trabalhador, sexismo e intolerância, como todas as formas de extremismo esportivo, político e religioso, todos os fundamentalismos de qualquer espécie, época ou lugar.

Dentro do que chamamos *normalidade*, o trânsito entre esses dois níveis é possível, porém, quando o indivíduo tem práticas “estranhas”, “não adaptadas”, declara-se louco. Muitas vezes, trata-se de uma defesa de limitação de espaço, em que “o outro” é o louco, não eu. A loucura é uma experiência viva e permanente na sociedade, presente em todo momento e com possibilidades de ser e de estar para todos.

O teatro também é uma forma *fria* de delírio. “Sou um rei da Inglaterra em pleno século XX” tem todas as características essenciais do delírio, mas está firmemente ancorado na realidade. O ator no palco diz um texto, faz movimentos predeterminados e sabe se manter dentro do combinado; no entanto, delira. Sabe que não é o que, em cena, tem que ser. O usuário também? Talvez, no momento de seu delírio patológico, pode ser que não, mas ousa dizer, com grande chance de certeza, que, no seu delírio artístico, ele sabe quem é o seu personagem e quem é a sua pessoa. “O poeta é um fingidor, finge tão completamente que chega a fingir que é dor a dor que deveras sente” (Pessoa, 1972, p. 164). Em todo o nosso trabalho com usuários e suas improvisações, por mais delirantes que tenham sido, nunca surtaram no momento do teatro. Isso não quer dizer que não possa vir a acontecer, pois teatro é vida e, como dizia Riobaldo, “viver é muito perigoso” (Rosa, 2001, p.26).

O Teatro do Oprimido propõe a extrapolação. A partir do delírio, pode se aproximar ou não do real. Busca-se na imagem do irreal, que é real enquanto imagem, realizar a transformação, ou seja, não apenas vislumbrá-los, mas buscar compreender seus processos e, coletivamente, mudar as relações de opressão. Temos nessa experiência cênica vários caminhos que podemos trilhar, como dito no início. Comparando com a lógica do jogo, existem a disciplina e a liberdade de propor diferentes formas. Mesmo as regras podem ser rompidas e reinventadas, se o objetivo é o desejo do oprimido, no caso do usuário. Essa ponte entre o mundo real e o imaginário é vivida permanentemente no teatro e, nesse caso específico, o multiplicador tem o desafio de estar aberto às diferentes situações que vive. O multiplicador, com seu conhecimento prévio de saúde mental, seja de

que área ele for (psicólogo, assistente social, psiquiatra, enfermeiro, merendeiro, musicoterapeuta, estagiário, oficineiro, entre outras), descobre como pode, a partir de uma metodologia estética e política, trabalhar com as imagens e metáforas criadas. No delírio, ou poderia dizer, no teatro, tudo é viável; na realidade social, não; mas, com certeza, é transformável. Podemos dialogar por meio do pensamento sensível e realizar delírios artísticos para buscarmos transformar juntos a realidade em vida saudável para todos os seres humanos.

Um dos desafios do Teatro do Oprimido neste trabalho com a saúde mental é o de como enriquecer o nosso mundo com os delírios e como nos ajudar a diminuir a dor, o sofrimento deles, meus, nossos. Vale tentar. Diadorim: “O que mais penso, testo e explico: todo-o-mundo é louco. O senhor, eu, nós, as pessoas todas” (Rosa, 2001, p. 32).

Se o usuário conseguir criar como artista seu delírio – ou alucinação –, transformado em produto visível, audível e palpável (pintura, dança, escultura, música, poesia, cinema ou cena teatral), se vê refletido na sua arte, tornando-se sujeito da sua criação, recriando-se a si mesmo ao criar sua obra. A obra de arte é forma coerente de organização do mundo que pode ser incoerente, como a própria visão que dele pode ter o artista, guarda com ele relação de identidade e distância. “Na sua loucura existe método”, dizia Polonius, referindo-se a Hamlet.

Existe razão na desrazão, coerência na incoerência! Concordando com Shakespeare, eu diria que em toda loucura existe um método e o desafio é como fazer para nos entendermos dentro desse método que não nos é comum, por termos léxicos diferentes. Acreditamos que, por meio do pensamento sensível – inerente a todo ser humano –, ou seja, usando imagens, sons e palavras como léxicos comuns, podemos criar pontes.

Isso é confirmado em nosso projeto quando um usuário cria uma cena e observa a si próprio. Boal dizia que “a frase ‘Sou capaz de fazer isso no teatro!’ contém uma importante revelação: ‘Sou capaz de fazer isso!’”. Nas palavras de uma usuária: “A personagem faz coisas que eu não seria capaz de fazer, mas ela entra na minha cabeça e vai em frente e faz. Depois, eu entro em mim e percebo que tenho capacidade de fazer”. A usuária percebe estética e subliminarmente – ou em plena consciência – que, se é capaz de *representar* uma personagem, pode

também integrar a *personagem*, ou algumas de suas características, à sua própria *personalidade* e, conseqüentemente, à sua vida.

Numa outra situação, um multiplicador consciente de seu potencial como trabalhador da saúde mental, somando os conhecimentos adquiridos na formação do Teatro do Oprimido e trabalhando de forma sincera e de escuta aberta, teatralizou um dos surtos de um usuário, que conta, num dos encontros semanais do Teatro do Oprimido dentro do CAPS, que vivera uma situação constrangedora, que quase não pôde controlar. Contou que, ao passar por uma escola, viu uma das alunas e a achou bonita e começou a ouvir vozes que diziam para ele ir até ela e agarrá-la. Mas, ao mesmo tempo, ele não o queria fazer, mas as vozes acabaram sendo mais fortes que ele e, ao tentar realizar os desejos das vozes, quase foi linchado, tendo de correr do local. Desgostoso da situação e não querendo passar por essa situação, trouxe o problema para a oficina. O que fazer? Admitir a existência das vozes? A multiplicadora sensível não só acatou as vozes como as teatralizou. Afinal, se dizemos que a imagem não é a realidade, mas é real enquanto imagem, então o som também é real enquanto som, mesmo que escutado somente por uma pessoa. Dessa forma, a cena foi teatralizada. O usuário montou toda a cena com seus devidos personagens, estudantes, professores e a aluna em especial, alguns passantes na rua, ele próprio e, por fim, escolheu outra pessoa para ser “sua voz”. Dessa forma, a cena foi iniciada com toda a sua introdução, o sinal de fim de aula foi tocado, as alunas saíram e o usuário entrou em cena, dessa vez não sozinho, mas com “sua voz”, que agora todos ouviam e viam, e que começou a falar “Olha aquela menina, que bonita que é”, “Ela quer ficar com você, veja como te olha”; e o usuário respondia “Não quer nada, ela é bonita, mas não tem interesse em mim”. A voz corporificada agora respondia “Quer sim! Vá até ela, passa a mão nela”. Nesse ponto, no qual o usuário já parecia em dúvida, a multiplicadora propôs o fórum, em que outras pessoas, usuários e profissionais, começaram a substituir o usuário original e debater com a “sua voz”, desenvolvendo argumentos para fortalecer a voz que não queria bolinar com a aluna. Essa teatralização, segundo palavras do próprio usuário, foi fundamental para ele se entender melhor, entender o desejo “dele e de sua voz”, diferentes ou não, que poderia usar o teatro mais vezes para situações como essa. Ele e outros usuários, criando essa ponte entre o delírio da voz e o da arte, se conectavam, se comunicavam entre si e com o mundo.

O Teatro do Oprimido é uma linguagem poética e política que deve ser usada em qualquer lugar em que oprimidos existam. Nosso problema é achar a forma adequada a cada caso, e não impor uma receita autoritária e imutável. Não nos limitamos a temas relacionados à saúde mental – tratar os usuários de *usuários* já é, de certa forma, uma opressão. Usuários, doentes, pacientes, portadores de deficiências etc. são cidadãos com os mesmos direitos básicos de qualquer cidadão e alguns mais específicos. Por isso trabalhamos com todas as temáticas – racismo, trabalho, homofobia – que são trazidas pelos usuários, profissionais e familiares. Não somos *da* saúde mental, somos *do* mundo. Assim, incluímos o chamado louco no debate de forma propositiva e sua participação na sociedade como um todo, não a limitando somente à questão da experiência da loucura em si, seu surto, como isso o afeta enquanto indivíduo e como é muitas vezes manipulado por práticas racionalistas, mas também o indivíduo, com seu sofrimento psíquico como sujeito, por seus direitos e suas possibilidades de ação como agente político. São duas coisas diferentes o papel social do louco e a experiência da loucura, mas como eles se relacionam e se influenciam e como a arte pode ajudar nesse processo em busca de uma vida melhor?

Cuando se habla de exclusión en ciertos niveles sociales, de las relaciones de producción como fundamento de toda relación entre hombre y hombre en la sociedad occidental, se entiende también cómo la enfermedad – de cualquier naturaleza que ella sea – puede volverse uno de los elementos utilizables en el interior de esta lógica, aprovechable como confirmación de una exclusión cuya naturaleza irreversible está dada por la categoría de pertenencia del paciente y por su poder económico. Esto no significa – como muchas veces se ha mal entendido – que la enfermedad mental no existe y que no se tengan en cuenta en psiquiatría, o sea en medicina, los procesos fundamentales del hombre. Sino que significa que la enfermedad, como signo de una de las contradicciones humanas, puede ella misma ser usada dentro de la lógica de la explotación y el privilegio, asumiendo así otra cara –la cara social – que la transforma poco a poco en algo diferente de lo que era primitivamente (Basaglia. Disponível em: <http://www.topia.com.ar/articulos/la-utopia-de-la-realidad>).

É fundamental sempre termos em mente, quando apresentamos uma cena, qual é a temática que trazemos e o que queremos ver transformado. Deve-se procurar entender sua *ascese* como elemento estético e social, mas também, quando possível, terapêutico. Queremos entender a lei que rege o fenômeno, e não apenas cada fenômeno em si, e, com isso, intervir num processo permanente de ações sociais concretas e continuadas. Não negamos a importância do discurso nem da clínica nesse trabalho com a loucura. O que oferecemos é uma metodologia a mais para auxiliar na construção de novas práticas para um projeto de desinstitucionalização, uma nova prática que inclua as experiências de vida, da vida em ato, com estética, afeto e sensibilidade.

Uma cena da vida real metaforizada para o teatro se mantém reconhecível em sua essência na forma teatral. Essa dicotomia é a arte. Fazer teatro significa ver-se em cena, estando-se na plateia: ver-se vendo e agindo, ver-se vivendo. Quando descobrimos onde estamos, podemos imaginar para onde ir. Vemos no presente o passado para que inventemos o futuro, esse é um dos princípios do Teatro do Oprimido. Assim, o pessimismo e a falta de alternativas são retrabalhados pelos próprios participantes, realizando, assim, ensaios impossíveis, impensáveis, inimagináveis, para ofertar opções não prontas, mas possíveis de serem construídas. O Teatro do Oprimido é o contrário do fatalismo.

O CTO começa sua aventura na saúde mental. Várias questões, dúvidas, receios foram trazidos e teatralizados em nossos laboratórios e seminários internos. Como fazer para teatralizar a “loucura” e buscar, junto com os multiplicadores, alternativas? Como a arte pode ajudar na construção de uma proposta não excludente, dialogal e transformadora?

O uso da metodologia durante o projeto é continuamente analisado artisticamente pela equipe do CTO. Afinal se acreditamos que o TO pode mudar e transformar, então que o próprio método possa ser usado para auxiliar a equipe e os multiplicadores a teatralizam os problemas e as resistências vivenciadas no processo de implementação do TO na rede de saúde – unidades de saúde mental, da família, postos, agentes comunitários, coordenações municipais familiares, usuários e outros. É um diálogo e um desafio permanente. Como implementar uma política pública e, ao mesmo tempo, realizar um trabalho artístico? Como mensurar os resultados de um convênio governamental com a experimentação artística e cultural?

A pesquisa da Estética do Oprimido vem para trazer novas perguntas e mostrar que o usuário, o profissional e o familiar não fazem só teatro, mas pintam, dançam, fazem música e artes plásticas. No meio desse processo, obviamente, temos perdas e evasões por motivos diversos: troca de prefeitura e/ou coordenações, não identidade com a metodologia, dificuldade de trabalhar com uma ferramenta artística, falta de apoio, ou mesmo boicote da coordenação da unidade ou do município.

Os desafios continuam. O Teatro do Oprimido pode ajudar a descobrir novos caminhos para solucionar velhos problemas. A metodologia não é uma caixa fechada, mas é viva e se transforma com o diálogo cotidiano de novas questões que surgem. Esse processo de descoberta é fundamental para a metodologia, que é viva, como todo ser humano o é.

Por isso a importância de o trabalho ser feito com e via profissionais com quem trocamos conhecimentos sensíveis e simbólicos e também toda sua vivência do cotidiano da clínica. Nós, com o Teatro do Oprimido, e eles, com seus conhecimentos de saúde mental. Dialogando, aprendemos, ensinamos e nos fortalecemos. Um grupo de profissionais num CAPS-AD teatraliza uma cena numa supervisão. O Teatro do Oprimido, sendo incorporado pela própria equipe da unidade, por meio dela, analisa teatralmente qual poderia ser sua reação ao ver um usuário de maconha fumando na unidade. Quais alternativas? Não só falar, mas como agir? O profissional entra em cena e mostra na prática como agiria. Cenas como essa foram teatralizadas e debatidas às centenas.

O Teatro do Oprimido propõe a extrapolação: o delírio cênico deve se aproximar, metafórica ou realisticamente, do real, às vezes dele se distanciar, para que a ele possa retornar e o transformar. É fundamental que a imagem do surto seja incorporada na oficina sem o questionar racional de que “isso não existe” – as vozes e as visões são elementos fundamentais para se trabalhar nessa ponte entre delírio artístico e delírio patológico.

O Teatro do Oprimido está presente hoje em CAPS, UBS, CECCOS e outras unidades de saúde. Debatem-se suas estruturas de funcionamento e seus processos democráticos – deficiências e qualidades – em assembleias, de que participam usuários, familiares e profissionais, supervisões internas, encontros de

coordenadores e outros momentos, e fora, levando as cenas para escolas, praças e teatros, mostrando a loucura como uma experiência de todos, do cotidiano. Hoje, ele começa a se tornar política pública em alguns municípios. Essas conquistas não são fáceis e simples, são fruto de um trabalho artístico e político do CTO, de multiplicadores, usuários, familiares e coordenações (ver revista *Metaxis: Teatro do Oprimido na saúde mental*, com vários artigos de multiplicadores, usuários, curingas e gestores. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/wp-content/uploads/2009/09/METAXIS.pdf>>).

Um exemplo disso foi o processo vivido nas Conferências de Saúde Mental – municipais, estaduais e nacional – de 2010. Tivemos profissionais e familiares, mas, principalmente, usuários, como delegados, se empoderando. Como disse um deles: “O Teatro do Oprimido desenvolve a voz. Na hora da conferência, ele pode falar o que está sentindo ali, falar da sua vida, falar com capacidade de raciocínio e defender seus direitos”. Mas é importante frisar: o Teatro do Oprimido, a Estética do Oprimido, seja a metodologia que for, não é capaz de fazer a transformação sozinho. Nesse processo de formação, se faz fundamental um alerta de Franco Rotelli:

Eu creio que se pode esperar pouco dos psiquiatras e dos operadores psiquiátricos em geral, isto é, muito dificilmente, na ausência de movimentos sociais, culturais e políticos importantes, os técnicos conseguem se constituir em agentes de inovação e transformação e em elementos capazes de coagular-se em torno de projetos de transformação do já existente. Portanto, a possibilidade maior ou menor de que se formem novas gerações de pessoas que participem desse trabalho depende muito de que se desenvolvam ou não processos sociais gerais que determinem mudanças no modo de ver as coisas por parte dos técnicos. O que se espera é que, nos lugares onde houver práticas e situações reais e concretas de empenho na transformação, ali existirá uma escola determinando novos quadros (1991, p. 87).

Nesse processo, diante do qual temos muito a caminhar, se constroem diálogos estéticos, se ensaiam propósitos terapêuticos e se realizam transformações

políticas. O teatro é essencial, não porque seja melhor que outras artes, mas porque é soma de todas! Dessa forma, usuários, familiares e profissionais podem se apropriar dos meios de produção artística, e não mais ser somente reféns das imagens, sons e palavras a eles impostos. Em diálogo com a sociedade, eles podem criar, inventar, brincar com novos léxicos e, assim, buscar um novo mundo, um mundo sem manicômios e práticas manicomialis refletidas em nossa sociedade, construído por nós com liberdade, democracia e beleza.

Referências

BASAGLIA, Franco. *A psiquiatria alternativa: contra o pessimismo da razão, o otimismo da prática*. São Paulo: Brasil Debates, 1982.

_____. *A instituição negada*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. La utopia de la realidade. *Topia*, jul. 2008. Disponível em: <<http://www.topia.com.ar/articulos/la-utop%C3%AD-de-la-realidad>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

_____. El manicomio liberado. *Taringa*. Disponível em: <<http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/3675817/El-manicomio-liberado-Por-Franco-Basaglia.html>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BRASIL. Ministério da Saúde. *SUS de A a Z*. Brasília, 2009. Disponível em: <http://bvsmms.saude.gov.br/bvs/publicacoes/sus_az_garantindo_saude_municipios_3ed_p1.pdf>. Acesso em: 24 nov. 2017.

CECCOS. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/pessoa_com_deficiencia/programas_e_servicos/saude/index.php?p=12458>.

COELHO, Daniela Albrecht Marques. *Pelas palavras livres de gramáticas: reflexões sobre a formação dos trabalhadores de saúde mental* (dissertação). UERJ. Rio de Janeiro, 2008.

DELGADO, Pedro Gabriel. CAPS: revolução silenciosa da saúde mental. *Cultura e Pensamento*, 2006. Disponível em: <<http://saudementales.files.wordpress.com/2007/06/caps.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring*, 1877. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1877/antiduhring/cap12.htm>>.

FREIRE, Paulo. *A pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

_____. *A ação cultural e outros escritos*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MARX, Karl. *Introdução à contribuição para a crítica da economia política*, 1859 Disponível em: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1859/contcriteconpoli/introducao.htm>.

_____. *Contribuição à crítica da economia política*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

METAXIS: informativo do Centro de Teatro do Oprimido. Teatro do Oprimido e saúde mental. Disponível em: <<http://ctorio.org.br/novosite/wp-content/uploads/2009/09/METAXIS.pdf>>.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.

PORTER, Roy. *Uma história social da loucura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

DELGADO, J. M. F. (org. e trad.). *A loucura na sala de jantar*. São Paulo: Resenha, 1991.

_____. A instituição inventada. *Per la Salute Mentale/ For Mental Health*, Veneza, v. 1, n. 88, 1990.

SERPA JUNIOR, Octávio Dumont de. Indivíduo, organismo e doença: a atualidade de *O normal e o patológico*, de Georges Canguilhem. Disponível em: <http://lhc-ead.nutes.ufrj.br/constructore/objetos/14-%20normal%20e%20patol%3gico%20texto%20octavio.pdf>

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Martin Claret, 2010.

Território, megaeventos e os limites do capital ao direito à cidade no Rio de Janeiro

Jadir Anuniação de Brito

Os representantes dos Poderes Legislativo e Executivo no Rio de Janeiro, para atender aos interesses do capital dos megaeventos – Copa do Mundo e Olimpíadas –, promoveram alterações nas legislações e nas estratégias (Medeiros, 2014, pp. 117-42) das políticas públicas urbanísticas, habitacionais e ambientais da cidade. Essas modificações favoreceram o avanço dos negócios do capital dos megaeventos sobre os territórios urbanos, aos quais poderiam ser aplicados instrumentos urbanísticos para uma apropriação social da terra por meio da reforma urbana, conforme o Estatuto da Cidade. Tais mudanças regulatórias restringiram garantias da função social de territórios urbanos e, como consequência, impuseram limites à efetividade do direito à cidade.

A ocorrência de leis especiais para os megaeventos, como eixo de uma reforma urbana de mercado, com limitações ao direito à cidade e favorecimento ao capital financeiro e imobiliário em detrimento da função social da terra, vem sendo investigada em pesquisa que se desenvolve na UNIRIO¹ com financiamento de bolsas IC/UNIRIO. Os seus resultados parciais indicam que as alterações do Plano Diretor da Cidade, a Lei de Uso e Ocupação Solo do Urbano e o uso do Certificado de Potencial Adicional de Construção (CEPAC) implicaram o redesenho de políticas públicas municipais com perspectivas de redução da função social de territórios e o aumento da revalorização da terra para o capital. A hipótese do projeto de pesquisa é que essas alterações apontam para uma “reforma urbana de mercado” (Medeiros, 2003) na cidade do Rio de Janeiro, pela qual os melhores territórios urbanos são requalificados juridicamente para uso e expansão do capital financeiro e imobiliário.

1. Projeto de pesquisa “Território e direito à cidade: discurso ecológico, segurança pública e financeirização da terra urbana na apropriação territorial do Rio de Janeiro, cidade dos megaeventos”. Bolsistas: Gabriel Augusto Cintra Leite (IC/UNIRIO) e Jadir Anuniação de Brito (coordenador).

Um caso paradigmático das mudanças da política urbana sob o modelo da reforma urbana de mercado no Rio de Janeiro envolveu a Operação Urbana Consorciada do Porto Maravilha,² cujas obras contaram com o uso do capital financeiro especulativo, por meio de ativos para investimentos imobiliários por meio dos CEPACs. O CEPAC³ é um título imobiliário, negociado no mercado financeiro e previsto no Estatuto da Cidade (Lei Federal nº 10.257/01), que se constitui em *uma forma de contrapartida financeira de outorga onerosa do potencial construtivo adicional, alteração de uso e parâmetros urbanísticos, para uso específico nas Operações Urbanas Consorciadas* dirigidas à infraestrutura. A emissão de tais títulos pela prefeitura do Rio de Janeiro para a Operação Consorciada Porto Maravilha foi prevista no Decreto nº 30.355, de 1º de janeiro de 2009.⁴ Os ativos arrecadados pelo CEPAC do Porto Maravilha, conforme o zoneamento urbano e as prioridades estabelecidas pelo município, beneficiam obras de interesses do capital. Pode-se observar que esse mecanismo poderia ser utilizado para a infraestrutura de favelas, porém não há qualquer papel na bolsa para arrecadação de recursos para tais fins. A aplicação da Operação Urbana Consorciada é um instrumento urbanístico cujo objetivo, conforme o Estatuto da Cidade, é promover a função social da terra urbana, atendendo, assim, a fins da reforma urbana. Contudo, no caso do CEPAC aplicado ao projeto Porto Maravilha, ela envolve prioridades de investimentos cujo redistributivo é duvidoso, visto que abrange terrenos que são públicos e não beneficiarão populações de baixa renda que ocupam territórios qualificados de interesse social, por exemplo (Rolnik, 2011).

Além do aspecto sobre o uso adverso do CEPAC pelo município do Rio de Janeiro, a pesquisa acima citada sobre os megaeventos no Rio de Janeiro colheu 42 normas relevantes cujo objeto fundamental permite condições de alteração da função social da terra para fins da especulação imobiliária. Assim, os temas

2. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/web/cepac/index.html>>.

3. O Certificado de Potencial Adicional de Construção (CEPAC) é um título mobiliário emitido pelo município com o objetivo de financiar uma operação urbana consorciada – operação definida por lei para revitalizar um bairro ou região. Na prática, o CEPAC equivale a uma contrapartida paga pelas empresas imobiliárias para construir nessa região edifícios maiores do que o permitido pela lei de zoneamento. O dinheiro originado do setor privado é usado pela prefeitura em obras – construção, reforma ou ampliação de ruas, calçadas, pontes, redes de água, esgoto, energia, contenção de enchentes, criação de equipamentos públicos de lazer, entre outras – na área especificamente delimitada pela operação urbana. O CEPAC é comercializado por meio de leilões ou licitações públicas, em processos fiscalizados pela Comissão de Valores Mobiliários (CVM), que regulamenta a emissão dos títulos e indica a forma de exercício dos direitos assegurados por eles. Os certificados são considerados ativos de renda variável, pois sua rentabilidade está associada à valorização da região ou bairro (NETO, 2013).

4. Disponível em: <<http://portomaravilha.com.br/web/cepac/index.html>>.

que sofreram alterações normativas, com alterações nas estratégias das políticas públicas foram os seguintes: uso e ocupação da área urbana – quinze decretos e sete leis; licitações e licenciamentos para obras relativas ao Porto Maravilha cinco decretos; ordenação e projeção da cidade em função dos megaeventos nove decretos e duas leis; licenciamento de obras – quatro decretos.

O avanço do capital imobiliário e financeiro sobre o território da cidade do Rio de Janeiro representa um retrocesso sobre a aplicação do Estatuto da Cidade, pois este delineava uma reforma urbana para a realização da função social da cidade. Uma das explicações para os dados parciais da pesquisa aponta para a redução de legislações que regulamentam a função social, sendo os megaeventos vetores de expansão da cidade capitalista. Os megaeventos no Rio de Janeiro, assim como aconteceu especialmente em Barcelona, desenharam um projeto de cidade de “pensamento único”,⁵ dirigida aos negócios.

A globalização ou a mundialização (Anderson, 1996, p. 9) constitui “consenso” vertical sobre os modos de desenvolvimento, organização e participação de sujeitos sociais na apropriação de territórios, territorialidades,⁶ culturas e ambientes na cidade e no campo. No passado, a colonização e, contemporaneamente, a globalização econômica promoveram a demarcação de *Estados territoriais* (Gonçalves, 2006, p. 377), a invisibilidade de sujeitos sociais, apropriações materiais e simbólicas de territórios (Fanon, 1979, p. 30), saberes tradicionais e do meio ambiente.⁷ Na dimensão local, a retórica universal e monista da globalização convive com a multiterritorialidade (Haesbaert, 2007). Nessa perspectiva, Milton Santos argumenta que “cada lugar é, ao mesmo tempo, objeto de uma razão global e de uma razão local, convivendo dialeticamente” (Santos, 2004, p. 339). A ordem global e local são *geneticamente* opostas, mas há aspectos de uma presente na outra. Os conflitos locais de territorialidades podem ser caracterizados como litígios de políticas de escalas (Acselrad, 2006) pois a ordem global externa dos interesses econômicos transnacionais se impõe a interesses locais divergentes. Os globalismos e localismos⁸ constituem campos

5. ARANTES, Otília. VAINER, Carlos. MARICATO, Ermínia. A cidade do pensamento único. Petrópolis, Vozes, 2000.

6. Territorialidade pode ser a dimensão simbólica, o referencial territorial (simbólico) para a construção de um território, que não obrigatoriamente existe de forma concreta (Haesbaert, 2007).

7. “Os conflitos ambientais devem ser analisados, portanto, simultaneamente nos espaços de apropriação material e simbólica dos recursos do território” (Acselrad, 2004, p. 23).

8. “A globalização é sempre bem-sucedida de determinado localismo. Por outras palavras, não existe condição global para a qual não consigamos encontrar uma raiz local, uma imersão cultural específica. [...] A globalização pressupõe a localização” (Santos, 1997, p. 108).

de disputas (Javier Ros e Moreira, 2007, p. 19) entre identidades múltiplas (Moreira, 2005, p. 19), ora pelo domínio, ora pela resistência simbólica e material de territorialidades. No campo simbólico, por exemplo, os conflitos territoriais entre a manutenção da hegemonia dos modelos culturais e socioeconômicos eurocêntricos e as lutas sociais de resistência e insurgência expressas nas alteridades coletivas de povos e comunidades tradicionais, a exemplo de comunidades indígenas e quilombolas. “O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (Santos, 2006, p. 383). Assim, as territorialidades são espaços de litígios pelo poder e apropriação territorial de identidades.

Na dimensão material, a produção capitalista da cidade⁹ possui suas origens históricas na cidade industrial do início do século XIX. Na produção capitalista da cidade, a propriedade fundiária constituiu-se em um obstáculo à reprodução do capital (Martins, 1981, p. 161). A terra não era uma mercadoria propriamente dita. Na construção da cidade capitalista a terra é transformada em mercadoria, assim como a força de trabalho. A cidade é um ambiente construído (Harvey, 1982, p. 6), sendo um “capital fixo” para a produção (fábricas, rodovias, ferrovias) e outro “fundo de consumo” (casas, ruas, parques, passeios). Conforme Harvey, o espaço urbano, o conflito, decorre da relação desses elementos “fundo de consumo”, seu uso enquanto capital fixo no processo imediato de produção. Assim, o conflito urbano envolve a apropriação do território urbano pelo capital e as respectivas resistências. O Estado aparece como sujeito, com a responsabilidade de cooperar com a produção do ambiente construído (Harvey, 1982), pelo qual o capital intervém para a sua reprodução na ordem, inclusive com alterações nos marcos regulatórios redistributivos.

A análise da produção dos megaeventos, por meio das alterações legislativas e de políticas públicas relativas à função social da terra urbana, para atender aos negócios do capital dos megaeventos, visa não só facilitar a expansão dos investimentos capitalistas, mas também constituir um instrumento de propaganda para legitimação e expansão do próprio capital:

9. Esse subtítulo foi desenvolvido a partir do primeiro capítulo – “A produção capitalista da cidade” – da dissertação de mestrado de minha autoria, *A cerca jurídica da terra na produção capitalista da cidade: direito da Cidade* (UERJ, 2005).

Não temos passado, na verdade, de uma constatação da ação de investimentos estatais sobre a cidade. Por exemplo, não temos passado da constatação da ação do Estado sobre a regulação de certos aspectos da vida urbana, desde leis de uso de solo até códigos de construção, mas esse é precisamente, talvez, um dos campos dessa relação, cujo trabalho teórico tem sido mais ineficiente, menos profundo. Há aí, portanto, uma contradição entre a visibilidade do fenômeno e a possibilidade de sua recuperação enquanto teoria (Oliveira, 1982, pp. 36-7).

O capital financeiro globalizado estrutura a economia e reorganiza o território por meio da desterritorialização, para avançar a especulação imobiliária e, com isso, consolidar a produção da cidade capitalista. As intervenções urbanas e os investimentos públicos visam atender a essas imagens e condições para vender as cidades ao capital.

Os processos de desterritorialização e reterritorialização de capitais¹⁰ e a realocação das empresas por mecanismos de liberalização das políticas urbanas (Acserald, 2006, p. 13) são meios de avanço da cidade capitalista. O capital, historicamente, promove “fechamento”¹¹ de territórios para assegurar a rentabilidade da terra. No Brasil, o “fechamento” transcorre pelo cercamento material e imaterial das terras. A cerca da terra¹² requer processos e instrumentos normativos e atores institucionais – das autoridades do Estado –, para assegurar a proteção da propriedade privada e a reprodução do capital. Conforme Theodor Lowi (1964; 1972) expõe, a política pública faz política, implicando apoios e rejeições, implicando ações ou rejeições, ou seja, disputa.

Os territórios urbanos no Rio de Janeiro, no contexto dos megaeventos, são majoritariamente dirigidos aos negócios, como limitações à apropriação social do território que estaria assegurada na Constituição Federal e no Estatuto da Cidade. A lógica do planejamento urbano, nesse contexto, é da cidade-empresa, como aponta Vainer:

10. “A velocidade dos fluxos de mercadorias acelerou-se a níveis sem precedentes e propagou o processo de desterritorialização e reterritorialização de capitais” (Acserald, 2006, p. 13).

11. “As burguesias urbanas começaram a intervir numa escala na economia agrícola, procurando racionalizar o processo produtivo, aumentar lucros, intensificar a exploração do trabalho camponês [...]. O movimento de fechamento de terras (*enclosure movement*) foi uma das intervenções mais conspícuas, retirando camponeses da terra e lançando-os nas cidades ou comunidades de posseiros” (Pratt, 1999, p. 72).

12. Cf. Baldez (2002).

A instauração da cidade-empresa constitui, em tudo e por tudo, uma negação radical da cidade enquanto espaço político – enquanto pólis. Afinal, como lembrava Marx, na porta das empresas, dos laboratórios secretos da produção capitalista, está escrito: *No admittance except on business* (Marx, 1971, p.178). Aqui não se elegem dirigentes, nem se discutem objetivos; tampouco há tempo e condições de refletir sobre valores, filosofia ou utopias. Na empresa reinam o pragmatismo, o realismo, o sentido prático; e a produtivização é a única lei.¹³

As alterações normativas para os megaeventos no Rio de Janeiro possibilitam o desenvolvimento de uma reforma urbana especialmente dirigida para reduzir a função social das terras urbanas e favorecer a implantação de uma cidade-mercadoria.¹⁴ Essa é uma realidade global da cidade que envolve estratégias materiais e simbólicas para dirigir as cidades para o capital, especialmente os negócios do capital imobiliário e financeiro. Trata-se de urbanismo dos promotores de vendas (Lefebvre, 1978b, p. 42), que afasta qualquer democratização do solo urbano por uma reforma urbana social. Os processos em curso no Rio de Janeiro para os megaeventos criam e buscam legitimar novos fundamentos jurídicos, políticos, econômicos e culturais para uma reestruturação urbana que atenda a um projeto de cidade global dirigida aos negócios, no qual a própria cidade é uma mercadoria a ser consumida. É o que se pode denominar, na área urbana, de reforma urbana de mercado (Medeiros, 2014, pp. 117-42), que se constituiu em uma transposição parcial para a área urbana do Modelo de Reforma Agrária de Mercado (MRAM) do Banco Mundial, que, nos anos 1990, implementou programas dirigidos ao financiamento de compras de terra, tendo promovido a criação de um mercado de terras rurais com recursos do capital financeiro. É importante destacar que, assim como ocorreu no Modelo da Reforma Agrária de Mercado, a reforma urbana de mercado para os megaeventos apresentou políticas compensatórias cujos efeitos sociais não reduziram os impactos da promoção de mais desigualdades, em razão da apropriação capitalista de territórios, tendo essas políticas se prestado a uma forma de justificação jurídica e política desse processo.

13. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/edital19/gestao-politicas/PLANEJAMENTO/planejamento%20MARX%203.pdf>>.

14. Disponível em: <<http://www.ettern.ippur.ufrj.br/ultimas-noticias/200/ii-conferencia-internacional-megaeventos-e-cidades>>.

Assim, a lógica capitalista da cidade-mercadoria emerge da “reforma urbana de mercado” e substitui a política urbana do Estatuto da Cidade, dirigida à reforma urbana, para assegurar a função social das terras urbanas. Sob o novo regime das alterações legislativas em curso no Rio de Janeiro, pode-se observar uma paralisação, com o retrocesso das políticas urbanas, habitacionais e ambientais, que poderiam promover a apropriação social dos territórios enquanto mecanismos redistributivos. Também se observa o agravamento de uma divisão urbana segregacionista (Wacquant, 2001) dos territórios da cidade, que impõe às populações excluídas, periféricas e das favelas, especialmente formadas por afrodescendentes, uma exposição aos mecanismos da violência do Estado diante da organização e reação para assegurar uma reforma urbana social como contrapartida ao avanço da reforma urbana de mercado.¹⁵

Referências

ACSELRAD, H. As práticas espaciais e o campo dos conflitos ambientais. In: _____ (org.). *Conflitos ambientais no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ACSELRAD, H. Território, localismo e política de escalas. In: ACSELRAD, H.; MELLO, C. C. A.; BEZERRA, G. N. *Cidade, ambiente e política: problematizando a Agenda 21 local*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.

ABRAMO, Pedro. A teoria econômica da favela: quatro notas sobre a localização residencial dos pobres e o mercado imobiliário informal. In: _____ (org.). *A cidade da informalidade: o desafio das cidades latino-americanas*. Rio de Janeiro: 7Letras; FAPERJ, 2003.

ALFONSIN, Betânia. A política urbana em disputa: desafios para a efetividade de novos instrumentos em uma perspectiva analítica de direito urbanístico comparado (Brasil, Colômbia e Espanha) (tese). UFRJ. Rio de Janeiro, 2008.

_____. Formas de financiamento do acesso à terra e funcionamento do mercado fundiário-imobiliário: um ensaio com base na noção de regime urbano. *Cadernos IPPUR. Planejamento e território: ensaios sobre a desigualdade*. Rio de Janeiro, v. 15/16, n. 1/2, ago.-jul., 2001/2002.

15. Disponível em: <<http://www.ettern.ippur.ufrj.br/ultimas-noticias/196/mega-eventos-mega-negocios-mega-protestos>>.

ANDERSON, Perry. Balanço do neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (orgs.). *Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BALDEZ, Miguel Lanzellotti. A terra no campo: a questão agrária. In: COSTA, Alexandre Bernardino. *Direito achado na rua, v. 3: introdução crítica ao direito agrário*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

CASTORIADIS, Cornelius. *Figuras do pensável: encruzilhadas do labirinto VI*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FERNANDES, E.; ALFONSIN, B. (orgs.). *A lei e a ilegalidade na produção do espaço urbano*. Belo Horizonte: Del Rey; Lincoln Institute, 2003.

FREITAS, Ricardo Ferreira. Simmel e a cidade moderna: uma contribuição aos estudos da comunicação e do consumo. *Comunicação, Mídia e Consumo*, ESPM, São Paulo, v. 4, n. 10, jul. 2007.

FUKS, Mario. *Conflitos ambientais no Rio de Janeiro: ação e debate nas arenas públicas*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2001.

_____. *Brasil, cidades: alternativas para a crise urbana*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

_____. *Metrópole na periferia do capitalismo: ilegalidade, desigualdade e violência*. São Paulo: Hucitec, 1996.

GONÇALVES, Carlos Walter Porto. A invenção de novas geografias: a natureza e o homem em novos paradigmas. In: SANTOS, Milton; BECKER, Bertha K. (orgs.). *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAESBAERT, Rogério. Identidades territoriais: entre a multiterritorialidade e a reclusão territorial (ou Do hibridismo cultural à essencialização das identidades). *Unbral Fronteiras*, 2007. Disponível em: <<http://unbral.nuvem.ufrgs.br/base/items/show/3067>>. Acesso em: 24 nov. 2017.

LEFÈBVRE, H. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *A revolução urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1999.

MARICATO, E. MetrÓpole, legislação e desigualdade. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 17, n. 48, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000200013&lng=&nrm=iso>. Acesso em: 20 set. 2008.

_____; et al. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

MARTINS, José de Souza de S. *Fronteira: a degradação do outro nos confins do humano*. São Paulo: Hucitec, 1997.

MEDEIROS, Leonilde Servolo de et al. Rural e urbano no Brasil: marcos legais e estratégias políticas. *Contemporânea - Revista de Sociologia da UFSCar*, v. 4, 2014.

MOREIRA, Roberto José. Identidades sociais em territórios rurais fluminenses: identidades sociais. In: _____ (org.). *Ruralidades no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

NETO, Alfredo. Os CEPACs deram certo? *Infraestrutura urbana: projetos, custos e construção*, dez. 2013. Disponível em: <<http://infraestruturaurbana.pini.com.br/solucoes-tecnicas/33/os-cepacs-deram-certo-rio-avanca-em-projetos-financiados-301395-1.aspx>>.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. São Paulo: Edusc, 1999.

RIBEIRO, Ana Clara Torres. A cidade neoliberal: crise societária e caminhos da ação. *OSAL – Observatorio Social de América Latina*, CLACSO, Buenos Aires, ano 7, n. 21, 2006.

ROLNIK, Raquel. Porto Maravilha: custos públicos e benefícios privados. *Blog da Raquel Rolnik*. 13 jun. 2011. Disponível em: <<https://raquelrolnik.wordpress.com/2011/06/13/porto-maravilha-custos-publicos-e-beneficios-privados/>>.

ROS, Carlos J. C.; MOREIRA, Roberto José. A construção de contra-hegemonias nas sociedades contemporâneas: uma perspectiva analítica. In: COSTA, Luiz Flávio de Carvalho; MOREIRA, Roberto José (orgs.). *Globalismo, localismo e identidades sociais*. Rio de Janeiro: Imprima Express, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Uma concepção multicultural de direitos humanos. *Lua Nova*, n. 39, 1997.

_____. *O discurso e o poder: ensaio sobre a sociologia da retórica jurídica*. Porto Alegre: Sergio Fabris, 1988.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2004.

_____. *A urbanização brasileira*. 5. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. O dinheiro e o território. In: _____; BECKER, Bertha K. (orgs.). *Território, territórios: ensaios sobre ordenamento territorial*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

VAINER, Carlos B. *Conflitos fundiários urbanos*. Palestra proferida no Seminário Nacional Prevenção e Mediação de Conflitos Fundiários Urbanos. Salvador, 6 a 8 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.observaconflitos.ippur.ufrj.br>>.

_____. *Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do planejamento estratégico urbano*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/napead/repositorio/objetos/edital19/gestao-politicas/PLANEJAMENTO/planejamento%20MARX%203.pdf>>.

_____ et al. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Petrópolis: Vozes, 2000.

WACQUANT, Loïc. *Os condenados da cidade: estudo da marginalidade avançada*. Rio de Janeiro: Revan; Fase, 2001.

Um museu para experimentar

Camila Maria dos Santos Moraes

Introdução

*Vou experimentar tudo o que possa, não quero me ausentar do mundo
(Clarice Lispector, Um sopro de vida)*

A frase de Clarice Lispector não poderia ser mais atual ou mais adequada para este artigo, no qual trato do tema experiência, dialogando com museus e turismo. Nos dias de hoje, quando muitos turistas escolhem seu destino de viagem nas férias, estão em busca de uma experiência, que pode ser de descanso, de lazer ou de aventura. Não importa o que motive a viagem do turista, todas envolvem uma busca, por sentir algo, por experimentar algo.

Panosso e Gaeta (2010) destacam que, para alguns autores, as experiências são acontecimentos individuais que ocorrem como resposta a algum estímulo e as experiências de consumo são resultado de interações entre um consumidor e um produto.

Falk e Dierking (1992) defendem que no centro dos preconceitos e das expectativas de todo visitante está seu contexto pessoal, seus conhecimentos prévios, atitudes e experiências, que são influenciados por expectativas a respeito do museu, o que ele vai encontrar lá, o que poderá fazer e quem o acompanha nessa visita. Todos esses fatores são importantes na determinação da experiência museal do visitante.

O mesmo ocorre no turismo, como Urry nos apresentou em *O olhar do turista* (1990). O turista viaja para um destino levando com ele imagens do local, elaboradas por meio de mídias, como televisão, internet, jornais e revistas, que são aliadas a suas experiências prévias e interferem em boa parte de sua experiência vivida durante a viagem.

É nesse diálogo e nas semelhanças entre a experiência turística e a experiência

no museu que o Museu de Favela (MUF) pensa a sua dinâmica de visitação. O MUF procura aliar a experiência da favela turística à favela-museu em todas as suas propostas de roteiro e/ou visitas.

Neste trabalho pretendo analisar, de um lado, a experiência de musealizar a favela, segundo parâmetros da Nova Museologia, experimentada pelas lideranças comunitárias que dirigem o Museu; e, de outro lado, a experiência de visitar uma favela que é museu, experimentada pelos turistas/visitantes.

A pesquisa foi desenvolvida ao longo de dois períodos distintos de trabalho de campo: de junho de 2009 a dezembro de 2010, quando eu cursava o mestrado,¹ e de outubro de 2012 a dezembro de 2013, quando coordenei projeto de extensão da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) com o MUF. Todo esse período de pesquisa foi aliado a uma perspectiva antropológica, fundamentada em métodos qualitativos, abrangendo observação participante, entrevistas, análise de recortes de jornal, bem como em leituras de textos referentes ao tema.

Como as favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo viraram museu?

Pavão, Pavãozinho e Cantagalo são três favelas localizadas na zona sul do Rio de Janeiro, entre os bairros de Copacabana, Ipanema e Lagoa. No ano de 2008 tiveram início nessas favelas as obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), um programa do governo federal brasileiro lançado em 2007 que reuniu um conjunto de obras de infraestrutura e projetos para o desenvolvimento econômico e social em todas as regiões do país. Na cidade do Rio de Janeiro o PAC se concentrou nas favelas. Além das obras, o PAC tinha de 3% a 10% de seus recursos destinados para a chamada “obra social do PAC”, ou o “PAC social”, ou seja, projetos sociais implementados em cada uma das favelas que receberam o programa.

No caso das favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, o PAC social teve como principal objetivo a criação do MUF e o desenvolvimento turístico das

1. Este trabalho é um desdobramento da dissertação intitulada *Museu de Favela: pensando turismo e patrimônio no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPCS/UERJ) sob orientação da antropóloga Rosane Manhães Prado, em 2011.

comunidades² e, para atingir essas metas, realizou uma série de cursos de curta duração, como, por exemplo, cursos de inglês e espanhol, informática, formação de garçons e dois cursos voltados especificamente para o projeto do museu e para o desenvolvimento turístico: “Nova Museologia” e “Turismo”.

Em fevereiro de 2009 o MUF foi fundado e, após a eleição de sua primeira diretoria, inaugurado, com a proposta de ser o “primeiro museu territorial integral do Brasil”. A partir de então começou-se a definir o projeto turístico a ser desenvolvido, que seria articulado pelo MUF, também com apoio do PAC.

Segundo relatos de moradores e o discurso do então vice-governador e secretário de Obras Luiz Fernando Pezão na aula inaugural do Curso de Turismo, as favelas do Pavão, Pavãozinho e Cantagalo teriam uma localização privilegiada que favoreceria sua “vocação natural” para o turismo. Pezão se referia aos bairros de Copacabana e Ipanema, que ficam no entorno das favelas. Tais bairros são mundialmente famosos, concentram a maior parte dos hotéis da cidade e, portanto, a maior quantidade de turistas. Além disso, essas favelas contam com uma vista considerada maravilhosa para os referidos bairros e para a Lagoa Rodrigo de Freitas. Os moradores dizem que, do Cost o, uma área localizada no alto do Morro do Cantagalo, onde não houve ocupa o urbana, há várias trilhas e uma vista privilegiada da árvore de Natal da Lagoa, montada todos os anos e que   uma marca da cidade do Rio de Janeiro.

Segundo os moradores, essas favelas são valorizadas pelos turistas e já recebem para visitas há cerca de vinte anos por razões como seus mirantes, a surpresa do inesperado encontro ao adentrar as ruas de Copacabana ou Ipanema e se deparar com as favelas nos morros, ou a subida pela rua principal que divide os morros do Pavão e Pavãozinho do morro do Cantagalo e que   continuidade da antiga Rua das Embaixadas, uma rua de paralelep dico com belos casarões que pode ser acessada tanto por quem vem pelo lado de Copacabana quanto por quem vem pelo lado de Ipanema, tornando fácil o acesso. Os moradores dizem ainda que já estão acostumados com a presença de estrangeiros, seja por andar nos bairros vizinhos e esbarrar com eles nas ruas, seja pela presença, dita comum, de estrangeiros no morro.

2. Neste trabalho utilizarei os termos *comunidade*, *morro* e *favela* como sin nimos, da mesma forma que os moradores das localidades em tela utilizam, embora possam adquirir localmente significados variados, conforme a situa o em que são usados.

A experiência de musealizar a favela

O MUF é um museu comunitário do tipo territorial, ou seja, o território da favela é trabalhado pelo museu como um território museal, onde se pensa todo o território da favela como um museu a céu aberto, onde os “becos são galerias” e a vida da favela dá vida ao museu.

O MUF é uma organização não governamental cujo processo de fundação tem início com o PAC, em 2008, como parte da obra social e legado do programa para aquelas comunidades. Todo esse processo tem como pano de fundo uma mudança das políticas públicas referentes às favelas do Rio de Janeiro, que já sofreram inúmeras ameaças de remoção em tempos anteriores, em especial aquelas localizadas nas encostas. Essas mesmas favelas passaram a ser consideradas atrações turísticas e algumas começam a fundar e estruturar os seus respectivos museus para apresentar “o patrimônio da favela”, ou a favela como patrimônio, para os turistas.

Nesse sentido, cabe pensar sobre a ideia de museus comunitários, em especial quando eles se localizam em favelas. Para isso, recorro a Freire-Medeiros (2006), que analisa os casos do Museu da Maré e do Museu a Céu Aberto da Providência, ambos em favelas do Rio de Janeiro, e destaca “uma dupla requalificação”, ou seja, a requalificação da favela e do patrimônio:

Da favela, que busca ser vista como parte historicamente relevante da cidade, assumindo uma visibilidade distinta daquela que a associa à violência; e a da própria noção de patrimônio, que se distancia de suas definições mais cingidas, tem revistas suas instâncias de validação e passa a qualificativo de um território geográfico e simbólico ainda amplamente estigmatizado (Freire-Medeiros, 2006, p. 4).

O Museu a Céu Aberto do Morro da Providência foi idealizado pela arquiteta e urbanista Lu Petersen para o projeto Favela-Bairro³ como parte da

3. O Favela-Bairro foi um programa criado pela prefeitura do Rio de Janeiro para promover a integração urbanística e social das favelas a partir de obras de urbanização. Estavam previstas no projeto obras de infraestrutura de saneamento, sistema viário, iluminação, equipamentos educacionais, sociais e culturais, de geração de trabalho e renda. Essa iniciativa tinha como objetivo transformar a “favela” em “bairro”.

revitalização da área portuária, que, além do museu, incluía a Cidade do Samba e a Vila Olímpica da Gamboa. Foram realizados investimentos em “redes de água e esgoto, praças e creches, como acontece em outras favelas, mas também para viabilizar um ‘roteiro turístico’” (Freire-Medeiros, 2006, p. 4).

A visitação ao museu seria focada em seus aspectos históricos, como a escadaria construída pelos escravos, igrejas do início do século XX e a casa de Dodô da Portela, porta-estandarte da escola de samba Vizinha Faladeira, fundada na Providência, que funcionaria como museu, além de três mirantes com vista para o Pão de Açúcar, o Corcovado e a Baía de Guanabara, unindo, assim, o patrimônio ao turismo (Freire-Medeiros, 2006). Já o Museu da Maré não foi uma iniciativa do poder público, sua origem está em uma iniciativa do Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré (CEASM), uma organização não governamental localizada no complexo de favelas que, há doze anos, realiza ações de cultura e educação para os moradores. Para o CEASM, o Museu da Maré é um convite à construção de “um novo tempo” (Freire-Medeiros, 2006, p. 9).

Assim, a possibilidade de reafirmação da favela pela patrimonialização aparece e pode ser “uma chave de interpretação sobre as favelas, problematizando o argumento que as coloca como a ‘antichidade’, como o avesso perverso da lógica urbana” (Freire-Medeiros, 2006, p. 9).

A autora coloca ainda em seu artigo que os museus são lugares de classificação, na medida em que “cabe aos museus selecionar determinados objetos, descrevê-los, nomeá-los, bem como criar e impor uma ‘ordem racional’ para sua exibição” (Freire-Medeiros, 2006, p. 12).

Mario Chagas, à época diretor do Departamento de Museus e Centros Culturais – IPHAN/MinC, foi um grande apoiador do MUF em 2008 e, para a estruturação e organização desse museu no Pavão, Pavãozinho e Cantagalo, ofereceu um curso sobre a Nova Museologia pelo PAC. No curso, Mario Chagas apresentou o conceito de museus de território, que podem ser de três tipos, a saber: museus comunitários ou ecomuseus; parques naturais; e cidades monumentos.

Os museus comunitários ou ecomuseus são aqueles baseados na musealização de um território: “ênfase dada às relações culturais e sociais homem/território;

valoriza processos naturais e culturais, e não os objetos enquanto produtos da cultura; baseado no tempo social; pode conter exposições tradicionais, baseadas em objetos” (Chagas, 2008, p. 8). A partir dessa definição foi proposta a criação do MUF como um museu territorial do tipo comunitário. Diante disso, é mister entendermos o que se propõe que sejam esses museus.

Chagas (2009) explica, em entrevista ao Museu de Periferia em Curitiba, que Hugues Varine apresenta três categorias de museus: o *museu coleção*, o *museu espetáculo* e o *museu comunitário*. No final do século XX, começam a se destacar os museus comunitários, que se consolidam com os ecomuseus e que se caracterizam pela valorização das pessoas “que produzem acervos, que conservam acervos e que transformam também esses acervos” (Chagas, 2009⁴).

As experiências de museus comunitários valorizam as pessoas, valorizam as comunidades, valorizam o desenvolvimento local sustentável, têm outro foco. Os acervos são importantes, mas eles são um pretexto para o desenvolvimento comunitário. Os espaços, os edifícios onde os museus se instalam podem ser importantes, mas continuam sendo pretexto para o desenvolvimento comunitário. Todos estes elementos, as coleções, os acervos, o patrimônio, o local, passam a ser uma estratégia a favor do desenvolvimento social daquela comunidade (Chagas, 2009). Por terem um formato tão variado, os museus comunitários podem se assemelhar a um ecomuseu, rompendo com a ideia de um museu clássico. “Em vez de edifício, ele trabalha com a ideia de território. Em vez de coleção, trabalha com a ideia de patrimônio. Em vez de público, trabalha com a ideia de comunidade ou de sociedade local. Esse é o modelo do ecomuseu a favor do desenvolvimento local” (Chagas, 2009).

É importante notar que os museus comunitários no Brasil se configuram de formas diversas, tão diversas quanto as comunidades, pode-se dizer. O museu comunitário representa o desejo de memória e os projetos de um grupo da comunidade. Portanto, se o museu for pensado por outro grupo da mesma comunidade, pode se configurar de uma forma completamente diferente, assim como um museu comunitário pode ser muito diferente de outro museu comunitário.

4. “Museu de Periferia do Sítio Cercado (MUPE) de Curitiba – entrevista com Mário de Souza Chagas – Diretor de processos museais do Ibram. Disponível em: <<http://www.vanhoni.com.br/2009/08/mupe-museu-de-periferia-do-sitio-cercado-entrevista-com-mario-de-souza-chagas-diretor-de-centros-museais-do-ibram/>> Acessado em 07 mar. 2018.

A experiência de musealizar a favela não foi inventada pelo grupo que fundou o MUF, no Rio de Janeiro. Havia na época outros dois museus – o Museu da Maré e o Museu a Céu Aberto da Providência. Hoje encontramos no Rio de Janeiro o Museu da Rocinha Sankofa Memória e História e o Ecomuseu Nega Vilma, no Santa Marta.

Para musealizar a favela, ou seja, fundar o MUF, quatro moradores que figuravam como lideranças comunitárias entrevistaram moradores e recuperaram a memória da favela, o que deu origem à exposição inaugural “Despertar de alma e de sonhos – Pavão, Pavãozinho e Cantagalo”, composta por treze “totens”, compostos, por sua vez, por fotografias de moradores entrevistados pelo núcleo fundador do MUF. As falas desses moradores entrevistados contavam suas histórias, como chegaram ao morro e como era a vida na favela.



Figura 1: Exposição inaugural “Despertar de alma e de sonhos – Pavão, Pavãozinho e Cantagalo” do Museu de Favela. Fonte: Fotos da autora.

As histórias recolhidas para a confecção dos totens foram também utilizadas para pensar o roteiro e os atrativos turísticos a serem apresentados em futuras visitas, bem como serviram de base para o projeto das Casas-Telas, uma série de casas grafitadas pelo morro que contam a história das comunidades por meio do grafite. As casas retratam fases das comunidades, como a ocupação do morro, as dificuldades de sobrevivência, cultura, arte, lazer e fé.



Figura 2: Portal do Museu de Favela e Casa-Tela. Fonte: Fotos da autora.



Figura 3: Casa-Tela. Fonte: Fotos da autora.

A experiência de visitar a favela e a experiência de visitar a favela que é museu

Em matéria para o *Jornal do Brasil*, Andrea Nakane, coordenadora do curso de Turismo da Universidade Anhembi Morumbi, comenta:

A manutenção de cenários que se enquadram nesses panoramas muitas vezes não permite a alteração desses quadros, o que se profetiza como uma ação sem cunho transformador na localidade-vitrine e que pode gerar um estranhamento e choque momentâneo no espectador-turista, mas sem efetivamente provocar atitudes empreendedoras de cooperação e que sensivelmente sejam hospitaleiras, já que a essência da hospitalidade é uma via de mão dupla, na

qual a reciprocidade é sua identidade mais latente. Por isso, a pergunta não se cala: Terá limites o turismo de experiência? Qual o verdadeiro papel da troca entre visitante e visitado?⁵

Em matéria de *O Globo.com*, a jornalista Catherine A. Traywick⁶ nos lembra os hábitos de Maria Antonieta, que, para escapar dos limites e pressões da vida da corte, se refugiava com seus amigos vestindo trajes de camponeses e fingindo ser pobres. Traywick apresenta na matéria variados pacotes com acomodações e refeições incluídas, em ambientes construídos para se parecerem com áreas de pobreza ou em áreas de fato pobres. A jornalista destaca que “os preços não são baixos, e os turistas não precisam abrir mão de certos confortos, como wi-fi, aquecedores e banheiras de hidromassagem”.

Segundo Freire-Medeiros (2009), a curiosidade de saber e de ver como vivem os pobres não constitui novidade. O historiador Seth Koven (2004) nos conta que a elite vitoriana fez da experiência em primeira mão entre os indigentes algo essencial aos que aspiravam falar acerca de questões sociais à época. Assim, os cidadãos que simpatizavam com os pobres sentiam-se obrigados a visitar ou viver e trabalhar em – bairros degradados de Londres. O dicionário de Oxford chamou de *slumming* essa tendência de visitar pobres de diferentes cidades, seja por filantropia ou curiosidade.

No Brasil, os agentes promotores concordam que a origem da favela como destino turístico remete à ECO 92, quando turistas voltavam de um passeio à Floresta da Tijuca e tiveram curiosidade de ver a favela Rocinha. Hoje são oferecidas visitas com duração média de três horas e seu público é composto, em sua maioria, de estrangeiros trazidos ao Brasil por grandes operadoras internacionais. Em sua maioria, os passeios utilizam jipes e, em geral, os turistas andam a pé em três momentos do *tour*: no ponto de venda de suvenires da Rua 1, nas lajes e no Largo do Boiadeiro, quando caminham em meio às barracas de produtos nordestinos. Em 2006, a Rocinha passa a figurar entre os pontos turísticos oficiais da cidade do Rio de Janeiro por meio de um projeto de lei de autoria da vereadora Lilina Sá, sancionado pelo prefeito César Maia.

5. “Para o turismo e experiência há limites”. *Jornal do Brasil* [on-line]. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/sociedade-aberta/noticias/2014/01/10/para-o-turismo-de-experiencia-ha-limites/>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

6. “Turismo de miséria”. *O Globo* [on-line]. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/turismo-de-miseria-11212342>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

Segundo pesquisa de Coelho et al. (2012) publicada pela Fundação Getúlio Vargas, os turistas que visitam o Santa Marta são, na maioria dos casos, estrangeiros, jovens (25 a 34 anos), escolarizados (61,4% têm nível superior completo) e empregados (47%), sua renda mensal é de cerca de R\$ 8,5 mil e visitam o Rio de Janeiro pela primeira vez (85%), viajando em casais, grupos de excursão ou de amigos, com a intenção de desfrutar do lazer da cidade, e sua principal motivação para visitar a favela é conhecer diferentes estilos de vida.

Como podemos notar, a favela chama a atenção dos visitantes da cidade do Rio de Janeiro há mais de vinte anos e, diante dessa crescente demanda, surgem novos roteiros em diferentes favelas a cada alta temporada. É nesse sentido que o MUF vem desenvolvendo suas iniciativas voltadas para a visitação, aliando a experiência da favela turística à favela-museu.

Para Ramos (2012), os produtos turísticos, para se inserir no mercado hoje, precisam se constituir como itinerários, ou seja, uma sequência de atividades e narrações, uma multiplicidade de interpretações que configurem uma experiência turística. Para a autora, tal fato está ligado ao aumento do tempo livre, em função das novas tecnologias e das novas relações de trabalho na sociedade da informação, seguidas da valorização crescente do consumo de bens imateriais e da busca por emoções e experiências diversas, produzindo, assim, um novo turista – nas palavras da autora, “um turista que caminha em busca de ‘sentir plenamente o outro’, como fala Clarice Lispector, ou, pelo menos, sentir o que considera como o outro” (Ramos, 2012, p. 7).

No modelo de turismo proposto pelo MUF, sua diretoria elaborou itinerários e narrativas que compõem – e dão sentido a – essa experiência turística. A diretoria do MUF investe em roteiros e itinerários que chamam a atenção dos visitantes, apresentando os sabores e sensações locais, desde a sua fundação. Para este artigo, selecionamos três propostas do MUF que foram implementadas entre 2019 e 2013.

A primeira delas foi o “Visitão experimental”, que tratava de uma experimentação do momento da visitação para o MUF e para o visitante. O primeiro “Visitão” ocorreu em junho de 2009 e o segundo, em janeiro de 2010. O primeiro foi realizado com forte apoio do PAC e com a participação da

guia turística e então diretora cultural do MUF. A visita foi gratuita e aberta apenas para convidados do MUF e da UNIRIO, compondo, assim, um público de professores dos cursos de Museologia e Turismo, alguns pesquisadores interessados nos temas de favela e turismo de base comunitária, alguns alunos da UNIRIO, uma equipe do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) e um grupo de angolanos, convidado por esse instituto. O segundo “Visitão” foi organizado pelo MUF, com apoio da UNIRIO, e contou com a participação de convidados e pessoas que receberam a divulgação dessa visita, tendo um público mais diversificado, alguns estrangeiros, moradores de Copacabana e Ipanema, além de professores, pesquisadores e profissionais da área de Museologia. Foi a primeira experiência de visita paga e com cobertura de uma emissora de TV para o jornal local.

A segunda proposta foi o roteiro das Casas-Telas, principal atrativo do MUF: com esse roteiro, o museu elaborou uma importante figura, o mediador cultural, um morador que medeia a relação entre visitantes e comunidade local e que é, sobretudo, um narrador. Esse ator é fundamental na elaboração da favela como museu, pois foi criado pelo MUF para se diferenciar do guia turístico. A principal diferença reside no fato de que um guia turístico, na maioria absoluta das vezes, não será um morador da favela, mas sim uma pessoa de fora da favela que fez um curso de guia para atuar em qualquer espaço da cidade, sendo, então, um generalista, que precisará aprender sobre a favela para falar dela e não apresentará a favela da mesma forma que o mediador cultural; enquanto, para a diretoria do MUF, o mediador cultural, morador e conhecedor do cotidiano e das dinâmicas do território, apresentará o roteiro das Casas-Telas de uma forma única, poderá contar as histórias do morro com mais facilidade, pois as conhece da vida toda ou viveu boa parte das histórias contadas. Cada visita pode, assim, ser diferente da outra, já que, como morador, ele pode improvisar mais, conversar com outros moradores, por exemplo.

A terceira elaboração do MUF é o Menu Cultural, que são outras formas de experimentar a favela que é museu. O Menu conta com uma série de atividades complementares ao principal roteiro das Casas-Telas, entre elas a realização de oficinas de capoeira e grafite, nas quais o visitante pode fazer uma aula; outros roteiros menores e complementares, como o roteiro dos ateliês, no qual o visitante vai à casa de um artista plástico da comunidade; e o almoço-cortejo, uma exposição da cultura culinária de favela, na qual o visitante experimenta

os pratos típicos da favela e recebe as informações sobre como aquele prato se insere naquela cultura. Na exposição, conforme divulgação do MUF, “é permitido comer a coleção!”.

Para Ramos (2012), ao comprar um produto turístico, o turista espera adquirir uma experiência, em especial o efeito dessa experiência sobre si mesmo. Entre outras coisas, o turista deseja rever seus conceitos, agregar valor, superar um estereótipo.

No quesito experiência, podemos considerar que o MUF é uma grande experimentação para o morador e para o turista. Para o morador da favela, que dirige o MUF e atua nele, no museu ele experimenta um constante processo de criação, manutenção e experimentação de uma favela que é museu. E, para o visitante, o MUF oferece um leque de experiências que proporcionam um diálogo entre a favela turística e a favela-museu. E, se as experiências são acontecimentos individuais que ocorrem como resposta a algum estímulo e são resultado de interações, podemos dizer que no MUF o visitante é estimulado a viver novas experiências, interagindo com o morador da favela.

Considerações finais

Podemos dizer, enfim, que o MUF é um museu para experimentar, um museu onde as lideranças comunitárias se experimentam como fundadoras e diretoras, inventando e reinventando, ao longo desses cinco anos, a partir de suas diretorias, equipe e colaboradores, inicialmente com o apoio do PAC e hoje com o da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Rio de Janeiro, mas seu principal alicerce são os moradores ali envolvidos.

A experimentação de musealizar a favela pelas lideranças comunitárias envolve a recuperação de sua memória a partir da elaboração de acervos e exposições; envolve sobretudo a vida das pessoas que contam suas histórias, as pessoas que fazem da sua vida o museu, as pessoas que fazem do museu seu cotidiano.

Após esses anos de contato e convivência com o MUF, aprendi que a melhor definição para ele é museu vivo, pois se transforma de acordo com as pessoas

que o compõem e amadurece com elas. E, para conhecer um museu vivo, só experimentando, seja por meio dos mediadores culturais, seja por meio da exposição culinária.

São a possibilidade para experimentar e o enfoque na experimentação que atraem visitantes para o MUF, visitantes que buscam conhecer algo novo, surpreender-se, romper com seus estereótipos e preconceitos.

Referências

BRASIL. Instituto Brasileiro de Museus. *Definição de museu*. Disponível em: <<http://www.ibram.gov.br/>>. Acessado em: 30 mar. 2011.

CHAGAS, Mario de Souza. Módulo I: Museus, memória e cidadania. In: _____. *Curso Nova Museologia*. Projeto de Trabalho Social e Reurbanização do Complexo Pavão, Pavãozinho e Cantagalo. PAC-RIO, 2008.

_____. “Museu de Periferia do Sítio Cercado (MUPE) de Curitiba – entrevista com Mário de Souza Chagas – Diretor de processos museais do Ibram. Curitiba, 27 de agosto de 2009. “. Disponível em:

<<http://www.vanhoni.com.br/2009/08/mupe-museu-de-periferia-do-sitio-cercado-entrevista-com-mario-de-souza-chagas-diretor-de-centros-museais-do-ibram/>> Acessado em 07 mar. 2018.

COELHO, André et al. Turismo em favelas: um desafio de sustentabilidade. *Cadernos FGV Projetos*, ano 7, 2012.

FALK, J. H.; DIERKING, L. D. *The museum experience*. Washington, DC: Howells House, 1992.

FREIRE-MEDEIROS, Bianca. *Gringo na laje*. Rio de Janeiro: FGV, 2009.

_____. Favela como patrimônio da cidade? Reflexões e polêmicas acerca de dois museus. *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, v. 38, 2006.

MUSEU DE FAVELA: Primeiro Jornal Informativo do Museu de Favela. Rio de Janeiro, 2009.

NAKANE, Andrea. “Para o turismo e experiência há limites”. *Jornal do Brasil* [online]. Disponível em:

<<http://www.jb.com.br/sociedade-aberta/noticias/2014/01/10/para-o-turismo-de-experiencia-ha-limites/>>. Acesso em: 07 mar. 2018.

PANOSSO, Alexandre; GAETA, Cecília (orgs.). *Turismo de experiência*. São Paulo: Senac, 2010.

RAMOS, Silvana Pirillo (org.). *Planejamento de roteiros turísticos*. Porto Alegre: Asterisco, 2012.

URRY, J. *O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. São Paulo: Nobel, 1990.

VARINE, H. *O tempo social*. Rio de Janeiro: Eça Editora, 1987.

V. Encerramento

Sociedade, museus e território

Mario de Souza Chagas e Vladimir Sibylla Pires

*O menino contou que o muro da casa dele era
da altura de duas andorinhas.*

(Havia um pomar do outro lado do muro.)

*Mas o que intrigava mais a nossa atenção
principal*

Era a altura do muro

Que seria de duas andorinhas.

Depois o garoto explicou:

Se o muro tivesse dois metros de altura

qualquer ladrão pulava

Mas a altura de duas andorinhas nenhum ladrão

pulava.

Isso era.

(Manoel de Barros, “O muro”)¹

I

Fica o que significa. Esse mote tem sido utilizado para pensar os processos dinâmicos referentes a museus, memórias, territórios, sociedades e patrimônios. O Seminário “Território, museu e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade”, realizado no período de 13 a 16 de outubro de 2014, foi organizado com apoio do Departamento de Estudos e Processos Museológicos (DEPM) e da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), tendo, entre outros, o objetivo de comemorar os 30 anos do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Sem ingenuidade, os organizadores do seminário sabiam, por experiência própria, que a data de criação do MINOM guarda certa ambiguidade e que é

1. Publicado no livro *Poesia completa* (2010, pp. 441-2).

comemorada tanto a partir de 1984 quanto a partir de 1985. A primeira data está vinculada ao movimento de ruptura com o Conselho Internacional de Museus (Icom), que ocorreu no Canadá, em Quebec, ocasião em que os militantes da corrente que viria a ser denominada de “Nova Museologia”, depois de terem pleiteado reconhecimento de suas práticas e reflexões no âmbito do Icom e de terem sido colocados diante de uma parede de negação, resolveram criar um movimento próprio e independente. A segunda data marca a fundação do MINOM propriamente dita e a realização em Lisboa, Portugal, de sua primeira conferência internacional.

O presente livro apresenta alguns resultados do seminário mencionado e incorpora outras contribuições. A parceria firmada entre a Unirio e o Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) foi decisiva para a viabilização da publicação. No cenário atual, em que a produção de falências institucionais virou pauta cotidiana, a construção de parcerias que viabilizem projetos constitui uma boa agenda e um bom desafio. Contudo, não temos ilusões. A tendência de precarização das instituições museais públicas continuará em vigor pelos próximos anos, até que se construa nova agenda cultural, ou seja, até que se institua uma conjuntura política, econômica, social e cultural mais favorável. Temos a consciência, no entanto, de que, com esta publicação, ainda que em escala reduzida, se reafirma a importância de trilhar o caminho das parcerias inovadoras entre as universidades e o Ibram, entre as universidades, os movimentos sociais, os coletivos de arte e ainda mais. É importante indicar desde logo que não está em pauta a construção de modelos, mas tão somente o fortalecimento da ideia de que parcerias criativas, corajosas e inovadoras entre universidades e outras instituições são desejáveis.

É indispensável, todavia, registrar que o livro que o leitor tem diante de si como um objeto de afeto ou um obstáculo a ser transposto tem vida própria e muita autonomia em relação ao seminário. Se, por um lado, autores que não estiveram no seminário – ainda que participassem de seu espírito – foram incorporados, por outro, autores que acompanharam, apoiaram e participaram do seminário de modo intenso, por motivos diferentes, não puderam garantir presença na composição do livro.

O nosso seminário foi imediatamente precedido pela XVI Conferência Internacional do MINOM,² realizada em Havana, Cuba, no período de 6 a 11 de outubro de 2014, e sucedido por duas conferências internacionais do MINOM:

2. Ver a *Declaração de Havana*, disponível em: <http://www.minom-icom.net/files/declaracion_de_la_habana.pdf>.

a XVII,³ que aconteceu entre 3 e 5 de agosto de 2016, no distrito de Nazaré, na cidade de Porto Velho, no estado de Rondônia, Brasil, e a XVIII,⁴ que se realizou de 9 a 14 de outubro de 2017 na cidade de Córdoba, Argentina.

Além disso, entre 2014 e 2017, assistimos à aprovação no Congresso brasileiro (em nome de “Deus” e da “família”, com a mediação das oligarquias políticas) do impedimento da presidenta Dilma Rousseff, em 2016. No pós-impedimento foi possível constatar, particularmente no que se refere à cultura, de um lado, a ação do novo governo no sentido de desarticular e extinguir o Ministério da Cultura e, de outro, os movimentos de resistência e ocupação cultural colocados em ação por artistas e diferentes coletivos. Na atualidade, setores culturais, incluindo as diferentes linguagens artísticas e os museus, passam por situação crítica: um surto de censura e ameaças às liberdades de expressão individual e institucional foram colocados em ação por grupos sociais que defendem bandeiras ultraconservadoras. Ao lado dessa situação, o Ministério da Cultura, que em curto intervalo de tempo passou por três ministros, está fragilizado para uma ação de enfrentamento e resistência.

No intervalo temporal anteriormente indicado também foi possível acompanhar e vivenciar o movimento vigoroso dos estudantes secundaristas e suas potentes ações de ocupação de mais de mil escolas⁵ por todo o Brasil, incluindo a denúncia da falência dos processos de “educação bancária” e o anúncio de novas possibilidades e potências educacionais.⁶ A síntese elaborada por Darcy Ribeiro nunca foi tão atual: “a crise da educação no Brasil da qual tanto se fala não é uma crise, é um programa”.⁷ Essa síntese poderosa pode ser aplicada às áreas da saúde, da cultura, da habitação, do trabalho, da previdência e mesmo da segurança.

Merece atenção no presente livro a busca deliberada de uma radicalidade perdida. É por isso que os textos de Peter Pál Pelbart, Cunca Bocayuva, Aparecida

3. Ver a *Missiva de Nazaré*, disponível em: <<http://www.minom-icom.net/files/minom-nazareth-3missiva-copiar.pdf>>.

4. Ver a *Declaração de Córdoba*, disponível em: <http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_1.pdf>

5. Ver <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-10/mais-de-mil-escolas-do-pais-estao-ocupadas-em-protesto-entenda-o-movimento>>.

6. Ver <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v27n1/1980-6248-pp-27-01-00155.pdf>>.

7. Ver o texto “Sobre o óbvio”, de Darcy Ribeiro, publicado no livro *Ensaio insólitos* (Guanabara, 1986).

Rangel, Maria Célia T. Moura Santos, Carmen Silvia Maia de Paiva, Coletivo Filé de Peixe, Luiz Guilherme Vergara, Davy Alexandrisky, Edmundo Pereira, Geo Abreu, Jadir Anunciação de Brito e Camila Maria dos Santos Moraes, além dos nossos escritos, foram colocados em diálogo.

II

Novas formas de habitar os territórios, de fazer museus e de viver em sociedade estão em processo. Novas práticas, poéticas e políticas contemporâneas estão colocadas em movimento. Já não há sentido em pensar uma museologia pura,⁸ limpa, incapaz de sujar as mãos e os pés, incapaz de viver, de afetar e de ser afetada; mas, ainda assim, é preciso reconhecer que muitas outras práticas, mesmo sem sentido para nós e para outros indivíduos e coletivos, continuam se multiplicando. Para algumas delas é preciso desenvolver uma especial capacidade de enfrentamento, reimaginação social e r(e)existência. Em nosso entendimento, é indispensável valorizar a vida, defender o direito à diferença, investir na esperança como gesto potente, e não como “espera vã”.⁹

O professor Boaventura de Sousa Santos, no dia 8 de novembro de 2017, após ser agraciado com o título de *doutor honoris causa* pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), fez um pronunciamento¹⁰ sobre o “tempo incerto” em que vivemos e sobre a “desimaginação do social”. Para ele “desimaginar o social é ter um pensamento antissocial do social. É, por exemplo, substituir a ideia de “responsabilidade coletiva” “pela ideia de culpa”. Nesse mesmo pronunciamento o Coordenador do Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra (UC) sustentou, alinhado com Spinoza – o seu filósofo preferido –, que o medo e a esperança são dois sentimentos ou afetos fundamentais do ser humano. Diz ele: Deve existir um certo equilíbrio entre os dois, entre o medo e a esperança. Quando não há esperança as coisas são difíceis. Sem esperança não há possibilidades de construir segurança. Em que sociedade estamos de novo a entrar? Estamos a entrar em sociedades em

8. “Por pudor sou impuro”, diria Manoel de Barros (2010, p. 348).

9. A respeito da esperança, Paulo Freire nos diz: “Pensar que a esperança sozinha transforma o mundo e atuar movido por tal ingenuidade é um modo excelente de tombar na desesperança, no pessimismo, no fanatismo. Mas, prescindir da esperança na luta para melhorar o mundo, como se a luta se pudesse reduzir a atos calculados apenas, à pura cientificidade, é frívola ilusão. Prescindir da esperança que se funda também na verdade como na qualidade ética da luta é negar a ela um dos seus suportes fundamentais. [...] Enquanto necessidade ontológica, a esperança precisa da prática para tornar-se concretude histórica. É por isso que não há esperança na pura espera, nem tampouco se alcança o que se espera na espera pura, que vira, assim, espera vã” (1997, p. 5).

10. Ver <<http://www.sul-sur.com/2017/11/do-pronunciamento-de-boaventura-de.html>>.

que, em muitos países, majoritárias massas enormes da população vivem com medo, sem esperança e onde um pequeno grupo, econômica e politicamente muito forte, só vive com esperança, sem medo. Deixou de ter medo que os seus privilégios sejam atacados e destruídos. Deixou de ter medo de ser confrontado e é arrogante. Precisamente porque só tem esperança sem medo. Enquanto a grande massa das populações vive na espera, sem esperança e com medo. Um medo sem esperança leva à resignação. A desigualdade e a injustiça social, por maiores que sejam, nunca conduziram à resistência sem uma ideia alternativa e uma ideia de esperança. Sem esperança, não há possibilidade de construirmos uma sociedade melhor.¹¹

Na sequência, Boaventura se pergunta: “Portanto, qual é nossa missão democrática?”. E ele mesmo responde: “Construir algum medo para aqueles que não têm nenhum. Construir muitas esperanças para aqueles que não têm esperança nenhuma”.¹² Por fim, o poeta, professor e sociólogo aponta para a necessidade de a Europa aprender com o mundo não europeu, que muitas vezes foi desprezado por ser considerado menos desenvolvido, de acordo com a ótica colonialista.

Na trilha da cultura dos povos indígenas, dos quilombolas, dos povos negros e, de um modo geral, dos povos “originários” das Américas, da África e da Ásia (acrescentem-se os povos da Oceania) é que – segundo Boaventura de Sousa Santos – “devemos situar a restituição da esperança e a criação de algum medo. Porque, se não fizermos isso, vamos ter realmente um tempo muito incerto que passará a ser um tempo distópico”.¹³

Um tempo distópico se caracteriza pela morte da utopia. No tempo distópico não há outra possibilidade a não ser aquela que é oferecida, não há nesse tempo a possibilidade de construção de alternativas. No tempo distópico não há vida, há controle; não há criação, há repetição; não há arte, ciência, filosofia ou religião que floresçam com liberdade, há apenas imposição de vontade dos que dominam e controlam a máquina, o sistema, o processo.

11. Ver <<http://www.sul-sur.com/2017/11/do-pronunciamento-de-boaventura-de.html>>.

12. Ver <<http://www.sul-sur.com/2017/11/do-pronunciamento-de-boaventura-de.html>>.

13. Ver <<http://www.sul-sur.com/2017/11/do-pronunciamento-de-boaventura-de.html>>.

III

O diálogo entre território, museu e sociedade aciona a possibilidade de uma museologia que, ancorada no social, critica e se aplica na transformação dos museus; compreende o território como espaço socialmente construído e que os museus não são apenas representação da sociedade, são também projetos, sonhos e desejos de outro mundo, quicá de um mundo melhor; sendo construções, eles também são construtores de realidades e de subjetividades individuais e coletivas. Os museus são (ou podem ser), aqui e agora, distopias, utopias e heterotopias.

Esse é um tema que merece toda a atenção da denominada museologia social. Inserem-se nessas questões, com força e intensidade, os movimentos de resistência à proliferação da peste da censura e do moralismo hipócrita que atinge em cheio a liberdade de expressão de instituições museais brasileiras e de artistas, filósofos, intelectuais, poetas, cientistas e religiosos que não estão alinhados com posicionamentos ideológicos de grupos fundamentalistas, racistas, machistas e fascistas.

IV

O poema “O muro”, acionado no presente texto como epígrafe, é adequado para pensar as relações entre sociedade, território e museu. Há no referido poema uma forte tensão entre o lado de cá e o lado de lá do muro, sem que se saiba ao certo de que lado é que estão o pomar, o menino e o poeta. Essa incerteza dá ao poema um sabor singular de verão, especialmente quando contrastado com a (in)certeza do último verso: “Isso era”. É possível imaginar que o poeta se confunda (no sentido de misturar-se e identificar-se por empatia) com as duas andorinhas; é possível imaginar também que o poeta tenha se lembrado do ditado que diz: “uma andorinha só não faz verão”; mas o poeta também pode se confundir (igualmente por empatia) com o menino, com o pomar e com o muro. Isso parece ser.

Os muros, de uma maneira geral, impõem limites, produzem obstáculos, criam barreiras físicas e imaginárias. Muros, muralhas e cercas acompanham a história da humanidade do Oriente e do Ocidente, do Norte e do Sul. O discurso protecionista e de autopreservação dos povos e grupos sociais também produz

muros, muralhas e cercas, muitos dos quais nascem e se sustentam no desejo de destruição do outro. Os “ismos”, as fobias e os preconceitos são produtores de abismos e muros. O racismo, o nazismo, o integralismo, a xenofobia, a aporofobia, a LGBTfobia produzem muros e investem, muitas vezes em nome de um “deus” partidarizado e de uma “família” idealizada, na destruição do humano e da vida, na destruição de outras formas de lidar e viver amorosamente a espiritualidade e a família.

“O muro” de Manoel de Barros acena com outro registro. Há no poema uma potência criativa capaz de mobilizar afetos poéticos e uma potência de resistência capaz de mobilizar afetos políticos. A altura das duas andorinhas conjumina as duas potências e desfaz os limites do muro.¹⁴ Abrir um buraco no muro, transpor o muro, derrubar o muro são ações e desejos que fazem parte da vida humana. O poema de Manoel de Barros, no entanto, ao dizer que o muro em questão não tem dois metros, mas sim a altura de duas andorinhas, transpõe qualquer ideia de limite e produz um deslimite.

V

Em seu livro *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, Elton Luiz Leite de Souza examina com atenção as relações entre a filosofia e a poesia presentes na obra poética de Manoel de Barros. É nessa (des)moldura que a poética do deslimite, que guarda correspondência com a poética do “inutensílio” e do “patrimônio inútil da humanidade”,¹⁵ ganha (ir)relevância.

Antes de abordar as questões do deslimite, todavia, é preciso considerar e pensar, ainda que ligeiramente, sobre o limite.

Em seu *Dicionário de Filosofia*, Nicola Abbagnano informa que Aristóteles enumerou diferentes significados para o termo “limite”, a saber: 1) “O último ponto de uma coisa, ou seja, o primeiro ponto além do qual não existe parte alguma da coisa e a quem do qual estão todas as partes dela”; 2) “A forma de uma

14. Para aprofundar o debate sobre afetos e potências, ver o texto “Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma”, de Suely Rolnik, disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>. Ver também, da mesma autora, o livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo* (2014).

15. Sobre a poética do inutilensílio, ver “Arranjos para assobio”, publicado no livro *Poesia completa*, de Manoel de Barros (2010, p. 174). Sobre a poética do patrimônio inútil da humanidade, ver “O catador”, publicado no mesmo livro (p. 410).

grandeza ou de uma coisa que possui grandeza”; 3) “O término: tanto o *terminus ad quem*, ou ponto de chegada, quanto, por vezes, o *terminus a quo*, ou ponto de partida”; e 4) “A substância ou essência substancial de uma coisa, visto ser esse o limite de conhecimento da coisa, portanto da própria coisa”.¹⁶

A poesia de um modo geral, e a de Manoel de Barros de um modo particular, opera numa ana-lógica pouco aristotélica. O limite não resiste às investidas poéticas. O poema “O muro” é um bom exemplo – além de produzir deslimites, ele contribui para a poética e o pensamento de fronteira que implicam o esgarçamento dos limites, a produção de buracos nas cercas, o salto de vara sobre os muros, a derrubada dos muros, a imaginação de muros com a altura de “duas andorinhas”, o exercício de um pensamento, de uma prática, de uma política e de uma poética que investem deliberadamente na mistura sistemática entre o lado de cá e o lado de lá do rio, do muro, da cerca, da linha imaginária castradora. Por que não pode haver pomares (e poemas) do lado de cá e do lado lá do muro?

O mencionado livro de Elton Luiz Leite de Souza coloca Manoel de Barros em conversa com Gilles Deleuze, que diz:

Escrever não é certamente impor uma forma [de expressão] a uma matéria vivida. A literatura está antes do lado do informe ou do inacabamento. [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido (1997, p. 11).¹⁷

O comentário de Deleuze a respeito da escrita, da literatura, aplica-se inteiramente ao campo dos museus e da museologia. A museologia e os museus são antes de tudo inacabamentos. A museologia, a escrita e a leitura dos museus são devires, fazeres e saberes em processo. Os museus e a museologia são ou podem ser passagem de vida que atravessa o vivível no aqui e agora e o vivido num passado-presente qualquer. Por isso, é possível dizer de modo contundente: “A museologia que não serve para a vida não serve para nada”.¹⁸ A esse respeito, vale a pena dar atenção ao comentário de Elton Luiz Leite de Souza a partir do trecho de Deleuze anteriormente citado:

16. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-ABBAGNANO.pdf>>.

17. Ver *Manoel de Barros: a poética do deslimite*, de Elton Luiz Leite de Souza (2010, p. 16).

18. Ver <http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_1.pdf>.

A Vida é renascer constantemente, a todo tempo e instante. Por conseguinte, a Vida é metamorfose, arte. A Vida nunca nasce, quem nasce são os indivíduos. A Vida sempre renasce nos indivíduos que nascem. A Vida, portanto, é puro renascer: por nunca nascer, a Vida também jamais morre (quem morre são os indivíduos). A Vida não é uma, mas muitas: são todas as que tivermos a potência de inventar e criar, conjugando nosso viver com a Vida, que, em si mesma, é criação, Arte (2010, p. 16).

O que Elton Luiz diz da “Vida, que, em si mesma, é criação, Arte” nós dizemos dos museus. Aquilo que neles nos interessa é a potência de vida, é a *poiesis*, a criação, a arte, o afeto. Não deixaremos de denunciar e criticar os museus necrófilos, mas também não deixaremos de anunciar e colocar em destaque, de celebrar e evidenciar as iniciativas e experiências de museologias biófilas.

VI

Durante pelo menos duzentos anos, como parte do discurso espaço-temporal que se autodenominou de modernidade, os museus foram apresentados como baluartes da civilização. Assim, museus e patrimônios fazem parte do moderno, mas esse moderno, de acordo com a produção do grupo que alimenta o giro decolonial,¹⁹ não está ancorado em balizas temporais, mas em narrativas, em discursos. De outro modo: a ideia de modernidade não se sustenta em um marco temporal, mas em uma construção discursiva que implica a existência do moderno e do não moderno. O moderno, nesse caso, seriam as metrópoles, as potências colonizadoras; o não moderno seriam as colônias, onde habitariam os subalternos, os homens e mulheres e todos os outros subalternos que a colônia evita nomear. Um dos desafios contemporâneos é reconhecer que o museu e o patrimônio são práticas sociais discursivas modernas colonizadas e colonizadoras e que é possível de(s)colonizá-los sem pedir e sem dar satisfações às universidades e às instituições públicas e privadas que alimentam a colonialidade, ainda que se possa, em certos casos, contar com essas mesmas instituições por meio de pessoas dispostas a apoiar e implementar propostas de mudanças sociais, propostas de de(s)colonização dos museus e do pensamento museológico.

19. Ver <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/9180/6893>>.

VII

Nos séculos XVIII e XIX os museus foram construídos como muros, muralhas, cercas e limites. Na condição de muros, separaram culturas e visões de mundo. A ideia de museu serviu durante séculos para estabelecer barreiras e construir discursos sobre o “outro” a partir de âncoras fincadas na religião, na história, na antropologia, na arte, na ciência, na filosofia e no pensamento de um modo geral. As noções de edifício, coleção e público como limites para os museus atravessaram os séculos XVIII, XIX e XX e chegaram ao século XXI.

A partir dos anos de 1970 e 1980 as citadas noções foram expandidas e, especialmente após o surgimento da denominada Nova Museologia, passou-se a admitir a hipótese de museus que se articulavam em torno das noções de território, patrimônio e comunidade. Essa expansão, a rigor, impactou os limites museais, ainda que em seguida tenha sido capturada. Nos últimos dez anos, todavia, foi possível compreender que, no que se refere aos museus sociais e comunitários, e mesmo no que se refere aos museus clássicos, as noções de tema ou problema (em vez de acervo, coleção e patrimônio), de territorialidades ou de desterritório (em vez de edifício e território) e de protagonistas sociais e grupos de interesse (em vez de público e comunidade) ganharam muita força. Estudos a respeito dessas transformações e mudanças, bem como a respeito dos termos utilizados para registrar essas transformações conceituais e práticas, ainda não foram desenvolvidos. A utilização de expressões como tema ou problema, territorialidades ou desterritório, protagonistas sociais ou grupos de interesse indica que nesse campo ocorrem mudanças delicadas de percepção, reflexão, ação, movimentação e comportamento que, em última análise, implicam a produção de novos deslimites.

A ideia de um museu desterritorializado ainda encontra algumas resistências. O que seria um museu desterritorializado? É preciso compreender que, num primeiro tempo, os museus estavam ancorados em edifícios de caráter palaciano, murados ou não, mas sempre fechados, e bem fechados. O território do museu era o edifício; em casos singulares, incluía-se também o jardim. A partir da segunda metade do século XX começaram a surgir experiências em que o museu é considerado em sua perspectiva libertária. O território do museu já não é o edifício, mas sim a sua área de abrangência, que pode ser local, estadual, regional, nacional ou internacional.

VIII

Em nosso entendimento, independentemente da tipologia, os museus ancoram-se em perspectivas poéticas, políticas e práticas que desejam conquistar uma dimensão pública. A questão que aqui se coloca não é a da existência (ou não), em todo e qualquer museu, de poéticas, políticas e práticas, mas sim a de examinar e questionar a qualidade e as orientações filosóficas e ideológicas dessas mesmas poéticas, políticas e práticas museais.

Como sugere Elton Luiz:

Atingir o deslimite não significa destruir-se ou negar-se. Ao contrário, é o limite que destrói a invenção que se pode e se deseja. O deslimite, portanto, é uma experiência com a Vida, e não com a morte (nos vários sentidos que essa palavra pode ter).

Embora seja uma experiência eminentemente poética, isso não significa que ela seja suscitada apenas pela leitura de poesia. A essência de tal experiência é exatamente nos ensinar a alargar a compreensão do que seja poesia, como faz Manoel de Barros, para que a vejamos em todas as coisas que, rompendo seus limites, deixam ver a Vida (2010, p. 17).

Assim ocorre com as noções de desterritório, descoleção (ou despatrimônio) e grupos sociais de interesse múltiplo. Se o território é limite e impedimento de avanço, o desterritório propõe superação e transcendência do limite. Se a coleção exige tratamentos, comportamentos e posturas rígidas, a descoleção, incluindo a musealização e a desmusealização, pode ser libertária. Se a noção de público visitante é limitadora, as noções de comunidade, grupos de interesse, participantes, frequentadores, beneficiários são bastante emancipadoras.

No que se refere às equipes que compõem os museus, vale observar com atenção especial os profissionais que negam a possibilidade de pensar a museologia para além dos museólogos. É importante observá-los e criticá-los de perto, face a face. Nenhum campo de conhecimento cresce apegado aos seus

próprios limites. É o limite que destrói a vida, a poesia e a invenção. No caso dos museus e da museologia, isso não é diferente. No entanto, há que se observar e criticar também os profissionais que, montados em discursos inter-, multi- ou transdisciplinares, censuram (por reserva de mercado ou pelo desejo de censurar) a presença de museólogos nos museus. Para além das posições corporativas e mesquinhas, permanece o desafio de celebrar a vida nos museus.

IX

O livro que se denomina *Território, museu e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade* foi construído de modo coletivo. Nele a denominada museologia social tem forte presença. Atribuir à sociomuseologia uma dimensão teórica e à museologia social uma dimensão prática é desistir de entender o que se passa em termos museais e museológicos na América Latina, e mais: é construir um argumento reprodutor do colonialismo/da colonialidade.

No Brasil, a museologia social conquistou – a partir da gestão do ministro Gilberto Gil – dimensão especial. Apenas um exemplo: no processo de criação do Ibram, foi instituída, no âmbito do Departamento de Processos Museais (DPMUS), a Coordenação de Museologia Social e Educação (Comuse), o que evidencia a incorporação dessa perspectiva no âmbito das políticas públicas de cultura.

X

Em boa medida, o seminário realizado em 2014 e o livro que aqui se oferece trabalham a favor do deslimite dos museus e da museologia. Durante todo o livro, da apresentação à conclusão, focalizamos a possibilidade de o museu ser acionado de modo transformador e criativo. Nesse sentido, estamos em sintonia com o depoimento que Boaventura de Sousa Santos deixou registrado de próprio punho, no dia 7 de novembro de 2015, no livro de “visitantes” do Museu da Maré:

Este museu não pode sair daqui. Fica. Estou emocionado pela riqueza humana e cultural que vim encontrar neste Museu da Maré. Estive aqui há 45 anos, a Maré era outra e muito mais longe da dignidade. Nas piores condições políticas sociais, no meio do racismo e da discriminação, esta comunidade

maravilhosa conseguiu construir uma vida digna numa sociedade que não cessa de os criminalizar. Este museu é a prova mais eloquente da vitalidade e da criatividade desta comunidade. É um museu contra-hegemônico que conta a dignidade das classes populares. A tecnologia museológica que está aqui é uma demonstração maravilhosa do que chamo ecologia dos saberes: o diálogo entre o saber popular e o saber técnico na construção da emancipação.

Nesse depoimento está registrado um caminho para a museologia social. De forma direta e objetiva, Boaventura de Sousa Santos identifica a potência criativa e a potência de resistência do Museu da Maré – potência que, por nossa conta e risco, reconhecemos e estendemos para outros tantos museus que, espalhados pelo Brasil e pela América Latina, se alinham com as reflexões e práticas da museologia social.

A museologia social, nos termos como a praticamos e pensamos, escova o museu e a própria museologia a contrapelo,²⁰ afirma a dignidade das classes populares, a potência dos povos indígenas e dos povos afro-brasileiros, a força dos movimentos feministas e LGBTI, a ecologia dos saberes e a mobilização dos afetos poéticos e políticos a favor da potência da vida. A museologia social, como aqui é compreendida, está inteiramente a serviço da vida. Fica o que significa.

Para finalizar, queremos repetir e dizer: a museologia que não serve para a vida não serve para nada.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Disponível em: <<http://charlezine.com.br/wp-content/uploads/2011/11/Dicionario-de-Filosofia-Nicola-ABBAGNANO.pdf>>. Acesso em: 6 dez. 2017.

20. Ver o Dossiê de Museologia Social, no *Cadernos do CEOM*, n. 41. Disponível em: <file:///C:/Users/INFO/Documents/2592-9148-1-PB.pdf>.

AGÊNCIA BRASIL. Mais de mil escolas do país estão ocupadas em protesto: entenda o movimento. Disponível em: <<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-10/mais-de-mil-escolas-do-pais-estao-ocupadas-em-protesto-entenda-o-movimento>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n. 11, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/9180/6893>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BRIGHENTE, Miriam Furlan; MESQUIDA, Peri. Paulo Freire: da denúncia da educação bancária ao anúncio de uma pedagogia libertadora. *Pro-Posições* [online], v. 27, n. 1, 2016. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v27n1/1980-6248-pp-27-01-00155.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

CHAGAS, Mario; GOUVEIA, Inês. Dossiê de Museologia Social. *Cadernos do CEOM*, n. 41. Disponível em: <file:///C:/Users/INFO/Documents/2592-9148-1-PB.pdf>.

DELEUZE, Gilles. *Clínica e crítica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. Disponível em: <http://peadanosiniciais.pbworks.com/f/Pedagogia_da_Esperanca_-_Paulo.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2017.

MINOM-ICOM. *Declaração de Córdoba*. Córdoba, Argentina, 2017. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/files/minom_2017_-_declaracion_de_cordoba_-_esp-port-fr-ing_1.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2017.

_____. *Missiva de Nazaré*. Porto Velho, Brasil, 2016. Disponível em: <<http://www.minom-icom.net/files/minom-nazareth-3missiva-copiar.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

_____. *Declaração de Havana*. Havana, Cuba, 2014. Disponível em: <http://www.minom-icom.net/files/declaracion_de_la_habana.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2017.

RIBEIRO, Darcy. *Ensaio insólitos*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ROLNIK, Suely. *Fale com ele ou como tratar o corpo vibrátil em coma*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

_____. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina/ Editora da UFRGS, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Do pronunciamento de Boaventura de Sousa Santos, dia 8 de novembro de 2017, após ser agraciado com o título de Doutor *Honoris Causa* da UFRGS. *Dinâmicas Sul-Sur*, 13 nov. 2017. Disponível em: <<http://www.sul-sur.com/2017/11/do-pronunciamento-de-boaventura-de.html>>. Acesso em: 4 dez. 2017.

SOUZA, Elton Luiz Leite de. *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

Os Autores

Aparecida Rangel

Graduada em Museologia (UNIRIO) com mestrado em Memória Social e Documento (UNIRIO) e doutorado em Ciências Sociais (UERJ). É museóloga/tecnologista da Fundação Casa de Rui Barbosa/MinC, sendo responsável pela Área Educativa, e chefe substituta do Museu Casa de Rui Barbosa. É professora do Programa de Pós-Graduação em Memória e Acervos da FCRB.

Camila Maria dos Santos Moraes

Graduada em Turismo (UNIRIO) com pós-graduação em Sociologia Urbana (UERJ), mestrado em Ciências Sociais (UERJ) e doutorado em História, Política e Bens Culturais (CPDOC/FGV-RJ), é professora do Departamento de Turismo e Patrimônio e do Programa de Pós-graduação em Ecoturismo e Conservação, ambos da UNIRIO.

Carmen Maya

Graduada em Ciências Sociais (UFRJ) com pós-graduação em História da Arte e da Arquitetura no Brasil, mestrado e doutorado em História Social da Cultura (PUC-RJ), foi funcionária do Ministério da Cultura (MinC) (1992-2013) e é professora adjunta do Instituto de Artes da UFPB.

Coletivo Filé de Peixe

O coletivo Filé de Peixe intervém na economia política da arte, agindo criticamente sobre processos de recepção e circulação da arte enquanto mercadoria, investigando as relações entre arte e vida, as instâncias limítrofes entre objeto e produto, entre colecionismo e consumo.

Davy Alexandrisky

Empunhou profissionalmente uma câmera pela primeira vez em 1968. Foi um longo percurso profissional pela publicidade; fotojornalismo; foto industrial e social; passando pelo magistério de fotografia formal, em faculdades de Comunicação (Gama Filho e UFF), e livre (MAM-RJ, SESC, Sociedade Fluminense de Fotografia); fotografia estática e fotografia de vídeo – institucional, instrucional e videoarte.

Edmundo Pereira

Graduado em antropologia, com mestrado e doutorado em Antropologia Social (PPGAS/MN/UFRJ), é professor associado do DA/MN/UFRJ. Pesquisador colaborador do Setor de Etnologia e Etnografia (MN/UFRJ), membro do Laboratório de Pesquisas em Etnicidade, Cultura e Desenvolvimento (LACED/MN/UFRJ) e do Grupo de Estudos Sobre Cultura Popular (GECP/UFRN).

Geo Britto

Coordenador político-artístico do Centro de Teatro do Oprimido (CTO) e coordenador do Projeto Teatro do Oprimido na Saúde Mental (CTO).

Jadir Anuniação de Brito

Graduado em Direito (UFBA), com mestrado em Teoria do Estado e Direito Constitucional (PUC-RJ) e doutorado em Direito do Estado (PUC-SP), é professor adjunto da graduação das Escolas de Ciências Jurídicas e de Ciência Política, assim como do Programa de Pós-Graduação em Direito e Políticas Públicas da UNIRIO. É professor do Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas em Direitos Humanos da UFRJ.

Luiz Guilherme Vergara

Com doutorado em Arte e Educação (New York University), é professor associado do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (UFF), colaborador no Programa de Pós-Graduação Cultura e Territorialidades (UFF) e foi curador/diretor do Museu de Arte Contemporânea (MAC) de Niterói, entre 2005-2008 e 2013-2016.

Maria Célia T. Moura Santos

Graduada em Museologia (UFBA), com mestrado e doutorado em Educação (UFBA), é professora aposentada do curso de Museologia (UFBA), consultora nas áreas de Museologia, Educação e Gestão e Organização de Museus e professora da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Integra o Conselho Consultivo do Patrimônio Museológico do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM).

Mario de Souza Chagas

Graduado em Museologia (UNIRIO) e licenciado em Ciências (UERJ), com mestrado em Memória Social (UNIRIO) e doutorado em Ciências Sociais (UERJ), é professor da UNIRIO, diretor do Museu da República, professor visitante da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), professor colaborador do Programa de Pós-Graduação de Museologia (UFBA) e poeta.

Pedro Cláudio Cunha Bocayuva

Licenciado em História (PUC-RJ), com mestrado em Relações Internacionais (IRI/PUC-RJ) e doutorado em Planejamento Urbano e Regional (IPPUR/UFRJ), é professor adjunto junto ao Núcleo de Estudos de Políticas Públicas em Direitos Humanos Suely Souza de Almeida (NEPP-DH/UFRJ), coordena o curso de Especialização (*lato sensu*) em Políticas Públicas e Cultura de Direitos do NEPP-DH/UFRJ.

Peter Pál Pelbart

Graduado em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV), com doutorado em Filosofia pela USP, é professor titular da PUC-SP. Trabalha com Filosofia Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Deleuze, Foucault, tempo, loucura, subjetividade, biopolítica.

Vladimir Sibylla Pires

Graduado em Museologia (UNIRIO), com especializações *lato sensu* em Sociologia Urbana (UERJ) e Marketing (UCAM), MBA em Gestão do Conhecimento e Inteligência Empresarial (CRIE/COPPE/UFRJ), mestrado (IBICT/UFF) e doutorado (IBICT/UFRJ) em Ciência da Informação. É professor da Escola de Museologia da UNIRIO e pesquisador colaborador do Instituto de História Contemporânea (IHC) da Universidade Nova de Lisboa.



Este livro foi diagramado e impresso
entre maio e agosto de 2018,
em meio às comemorações dos
200 anos de museus no Brasil
200 anos de nascimento de Karl Marx
85 anos de criação da Escola de Museologia/UNIRIO
60 anos do Seminário Regional UNESCO sobre a função educativa dos museus
50 anos das manifestações de Maio
30 anos de promulgação da Constituição Cidadã
10 anos do I Curso de Estudos Avançados em Museologia – CEAM
5 anos do levante de Junho



Diante do avanço e do fortalecimento do neoliberalismo em todo o mundo, não é possível discutir as estreitas relações entre território, museus e sociedade na contemporaneidade sem que se amplie o alcance do olhar e da análise. É preciso incorporar também a perspectiva dos que hoje lutam e resistem à precariedade imposta pelo sistema capitalista globalizado e ao modelo excludente da cidade-empresa/cidade-criativa disseminado com a vitória neoliberal das últimas décadas.

A museologia social, nos termos como a praticamos e pensamos, escova o museu e a própria museologia a contrapelo, afirma a dignidade das classes populares, a potência dos povos indígenas e dos povos afro-brasileiros, a força dos movimentos feministas e LGBTI, a ecologia dos saberes e a mobilização dos afetos poéticos e políticos a favor da potência da vida. A museologia social, como aqui é compreendida, está inteiramente a serviço da vida. Fica o que significa.

Mario de Souza Chagas e Vladimir Sibylla Pires



MINISTÉRIO DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
EDUCAÇÃO

GOVERNO
FEDERAL

Agência Brasileira do ISBN

ISBN 978-85-61066-72-7



9 788561 066727