

CLOVIS CARVALHO BRITTO

**“NOSSA MAÇÃ É QUE COME EVA”:
A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS E OS
LUGARES EPISTÊMICOS DAS MUSEOLOGIAS
INDISCIPLINADAS NO BRASIL**

Orientador: Prof.º Doutor Mário Caneva de Magalhães Moutinho

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração

Lisboa

2019

CLOVIS CARVALHO BRITTO

“NOSSA MAÇÃ É QUE COME EVA”: A POÉTICA DE MANOEL DE BARROS E OS LUGARES EPISTÊMICOS DAS MUSEOLOGIAS INDISCIPLINADAS NO BRASIL

Tese aprovada em provas públicas para a obtenção do Grau de Doutor em Museologia na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, no dia 13 de fevereiro de 2019, perante o seguinte júri:

Presidente

Prof.º Doutor Manuel de Azevedo Antunes – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Por delegação do Reitor)

Arguentes

Prof.º Doutor Pedro Jorge de Oliveira Pereira Leite – Investigador do Centro de Estudos Sociais / Universidade de Coimbra

Prof.ª Doutora Maristela dos Santos Simão – Investigadora do Centro de Estudos Interdisciplinares / Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Vogais

Prof.º Doutor Manuel Serafim Fontes Santos Pinto - Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Por delegação da direção do curso)

Prof.ª Doutora Maria das Graças de Souza Teixeira – Universidade Federal da Bahia

Prof.º Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias / Universidade Federal da Bahia

Prof.º Doutor Vladimir Sibylla Pires - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Orientador

Prof.º Doutor Mário Caneva de Magalhães Moutinho – Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Faculdade de Ciências Sociais, Educação e Administração
Departamento de Museologia

Lisboa

2019

Aliás era tolice não entender. 'Só não entende quem não quer!', pensou ousado. Porque entender é um modo de olhar. Porque entender, aliás, é uma atitude. Como se agora, estendendo a mão no escuro e pegando uma maçã, ele reconhecesse nos dedos tão desajeitados pelo amor uma maçã. Martim já não pedia mais o nome das coisas. Bastava-lhe reconhecê-las no escuro. E rejubilar-se, desajeitado. E depois? Depois, quando saísse para a claridade, veria as coisas pressentidas com a mão, e veria essas coisas com seus falsos nomes. Sim, mas já as teria conhecido no escuro.

Clarice Lispector (1998, p. 295-296)

AGRADECIMENTOS

Não me recordo quando Manoel de Barros ingressou em minha vida. O fato é que os museus e as Museologias ingressaram por meio da poética dos museus-casas de literatura, especialmente os de poetas. Talvez seja esta a minha principal lente para enxergar a vida, visualizando como *Meu quintal é maior do que o mundo*.

Nestes agradecimentos mesclo minha voz aos versos e aos títulos das obras de Manoel Barros: "aprendi com os passarinhos a liberdade". O poeta concluiu o poema "As bênçãos" com um verso que resume meu sentimento ao finalizar esta etapa: "Logo dou aos caracóis ornamentos de ouro/ para que se tornem peregrinos do chão./ Eles se tornam./ É uma benção./ Até alguém já chegou de me ver passar/ a mão nos cabelos de Deus!/ Eu só queria agradecer".

Coloco-me como um peregrino desta *Gramática expositiva do chão*, imagem poética que, a meu ver, evoca as Museologias. Esse itinerário pelos 'desvãos' e 'deslimites' do conhecimento só foi possível graças ao encontro com outros caracóis cujos ornamentos de ouro fizeram mais leve minha travessia. Eles se tornaram inspiração na tarefa de 'desaprender' e desconstruir disciplinamentos, transformaram-se na macieira cujos frutos reconheci no escuro. Portanto, assim como o poeta, eu só tenho que agradecer.

Agradeço aos professores Mario Moutinho e Mario Chagas – guardadores de mar e rio - pelas importantes trocas de conhecimento e de poesia que aqui reverberaram. Ambos foram decisivos ao estimular a pesquisa, propor a rota inversa das naus e proporcionar a liberdade necessária para 'desformar' o mundo. Agradecimento ampliado aos professores e professoras Judite Primo, Marcelo Cunha, Maria das Graças Teixeira, Maristela Simão, Manuel Antunes, Manuel Serafim, Pedro Pereira Leite e Vladimir Sibylla pelas valiosas leituras durante os júbis prévio e/ou final, fundamentais para o delineamento deste *Tratado geral das grandezas do ínfimo*.

De modo especial, sou grato às professoras Suely Moraes Cerávolo e Ana Karina Rocha de Oliveira pelas incontáveis provocações no intuito de pensar museologicamente a Museologia. Elas foram responsáveis por minha sede ter desembocado, de foz a nascente, no olho d'água das teorias museológicas.

Aos colegas do III Curso de Estudos Avançados em Museologia pela construção de um ambiente de carinho, estudo e cumplicidade, "tenho abundância de ser feliz por isso". Minha gratidão a Álisson Castro, Ana Karina Oliveira, Carla Cassel, Cynthia Taboada, Deborah Santos, Denise Xavier, Idemar Guizzo, Janaína Couvo, Jaqueline Gallina, João Paulo Vieira, Leandro Mageste, Lucas Sgorla, Maria Amélia Mamede, Mariana Várzea, Neide Gomes, Patrícia Muniz, Ricardo Rodrigues, Silmara Kuster, Vânia Gondim e Walmir

Pereira. Agradecimento ampliado a Simone Flores Monteiro e Lucas Sgorla de Almeida, por terem acalorado os dias frios de Porto Alegre, metamorfoseando-os em um *Concerto a céu aberto para solos de ave*.

Sob o olhar do poeta "caracol é uma casa que se anda". Em minha sina de andarilho, sou grato aos amigos, amigas e colegas do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia, e do curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação da Universidade de Brasília. Unir as experiências da primeira e da terceira capital brasileira foi como atravessar um jardim dobrado em meia lua, tal qual os que encontrava sob o céu estrelado nas terceiras margens dos sertões de Goiás. Salvador sempre foi 'matéria de poesia' nos momentos de insulamento no Nordeste e Brasília consistiu em sustentáculo para que pudesse "destronar os sentidos do mundo". Reconhecimento extensivo aos alunos, alunas, orientandos e orientandas que diariamente me ensinam a ser um professor e um ser humano melhor: "aprendi com eles a ser disponível para sonhar".

Os capítulos iniciais desta tese foram escritos em meio às turbulências que enfrentei no curso de Museologia da Universidade Federal de Sergipe. Esses obstáculos fizeram fertilizar meu "olho parvo" e ter a certeza de que queria transver os museus e as Museologias. Aos amigos e amigas, alunos e alunas da Museologia em Sergipe minha sincera gratidão e um ensinamento extraído dos versos de Manoel de Barros: "reta é uma curva que não sonha".

Meu reconhecimento aos diversos pesquisadores e pesquisadoras que sensivelmente contribuíram para o acesso às diferentes e fragmentárias fontes aqui urdidas. O auxílio generoso tornou mais leve a tarefa "difícil de carregar silêncios". Agradecimento simbolizado nas contribuições da professora Maria Célia Teixeira de Moura Santos, que no Seminário de Investigação me estimulou a eleger Manoel de Barros como referencial teórico, e do professor Ivan Coelho de Sá, que prontamente compartilhou diversas fontes imprescindíveis a este trabalho. Ao professor Mario de Souza Chagas faltam-me palavras para retribuir toda a confiança e radicalidade poética. A ele dedico o verso de Manoel de Barros: "era o próprio indizível pessoal".

Aos amigos, amigas e familiares, por integrarem as minhas *Memórias inventadas*. Minha dívida de gratidão à Goiás e aos que continuam sendo água para minha sede. Sentimento resumido em três pessoas-paradigmas de minha poética: Cesar Carvalho Britto (*In Memoriam*), matéria de poesia que me acompanha na terceira margem; Ana Maria Seixo de Brito, poesia que me sustenta nesta travessia; e Fernando Britto Engel, meu "fazedor de amanhecer".

RESUMO

A tese investiga as tendências do pensamento museológico que orientam as Museologias no Brasil e os debates em torno de seus fundamentos epistemológicos. Propõe um esboço de uma 'história social da emergência dos problemas' tendo como metodologia o exame da 'teoria da prática' das Museologias Indisciplinadas. Efetua uma leitura metalinguística ao pensar museologicamente as Museologias tendo como referencial teórico a poética do escritor brasileiro Manoel de Barros (1916-2014) na verificação dos 'deslimites' que originaram novos espaços de experiência e mudanças paradigmáticas. Mapeia as transformações epistêmicas nas Museologias do Brasil, com destaque para a análise de trajetórias intelectuais e paradigmas que conformaram a Nova Museologia e a Museologia Social. Para tanto, explicita as 'constelações de compromisso' e 'exemplos compartilhados' que produziram 'revoluções científicas' nas Museologias, a partir do exame dos museus a serviço das coleções, das comunidades e das diferenças. O trabalho evidencia as estratégias de resistência, militância e institucionalização da Museologia Social no Brasil, por meio de uma análise sociomuseológica de suas referências intelectuais. Nesses termos, investiga os itinerários de alguns dos principais responsáveis por essas transformações, com destaque para a trajetória do museólogo Mario de Souza Chagas. Demonstra como a investigação de tendências de pensamento marcadas por desobediências epistêmicas forjadas no âmbito das Museologias, tendo a Museologia Social como mudança paradigmática e a Sociomuseologia como Escola de Pensamento, suscita propostas que apontam para 'descomeços' na compreensão dos atravessamentos poéticos (potência de criação) e políticos (potência de resistência).

Palavras-chave: Museologias Indisciplinadas; Museologia Social; Sociomuseologia; Paradigmas; Manoel de Barros.

ABSTRACT

The thesis investigates the tendencies of museological thought that guide Museologies in Brazil and the debates around its epistemological foundations. It proposes an outline of a 'social history of the emergence of problems' having as a methodology the examination of the 'theory of practice' of the Indisciplined Museologies. It performs a metalinguistic reading when museologically thinking about Museologies, having as theoretical reference the poetics of the Brazilian writer Manoel de Barros (1916-2014) in the verification of the 'deslimites' that originated new spaces of experience and paradigmatic changes. Performs mapping epistemic transformations in Brazilian Museologies, with emphasis on the analysis of intellectual trajectories and paradigms that conformed the New Museology and Social Museology. In order to do so, it explains the 'constellations of commitment' and 'shared examples' that produced 'scientific revolutions' in Museologies, from the examination of museums at the service of collections, of communities and of differences. The thesis examines the strategies of resistance, militancy and institutionalization of Social Museology in Brazil, through a sociomuseological analysis of its intellectual references. In these terms, investigates the itineraries of some of the main responsible for these transformations, especially the trajectory of the museologist Mario de Souza Chagas. It demonstrates how the investigation of tendencies of thought marked by epistemic disobediences forged in the scope of Museologies, like the Social Museology as paradigmatic change and Sociomuseology as School of Thought, raises proposals that point to 'descomeços' in the understanding of poetic crossings (creative power) and political (power of resistance).

Keywords: Indisciplined Museologies; Social Museology; Sociomuseology; Paradigms; Manoel de Barros.

ÍNDICE

"No descomeço era o verbo"	10
Objeto de estudo	11
Problemática	15
Objetivo e orientações epistemológicas	19
Metodologia	24
Organização do trabalho	28
 Capítulo 1 – "Serve para o desuso pessoal de cada um": O	
indizível nos museus e nas Museologias	32
1.1 - "As coisas que não pretendem se prestam para a poesia" ...	41
1.2 - "Sustento com palavras o silêncio do meu abandono"	49
1.3 - "Era o próprio indizível pessoal"	56
 Capítulo 2 – "Uma didática da invenção": Paradigmas do	
pensamento museológico	65
2.1 – "A gente se acostumou de enxergar antigamente"	73
2.2 - "Deixou-nos um tratado de metamorfoses"	84
2.3 - "As palavras continuam com os seus deslimites"	96
 Capítulo 3 – "Nossa maçã é que come Eva": Museologias	
Indisciplinadas no Brasil.....	108
3.1 – "É preciso desformar o mundo"	117
3.2 - "Desaprender ensina princípios"	126
3.3 - "As palavras de nascer adumbam-se de nós"	136
 Capítulo 4 – "Minha imaginação não tem estrada": A Museologia	
Indisciplinada de Mario Chagas.....	149
4.1 - "O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê"	157
4.2 - "Era só despraticar as normas"	167
4.3 - "Dentro de mim eu me eremito"	191
 "Destronar os sentidos do mundo"	203
 Referências Bibliográficas	209

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1 – Prato Azul-Pombinho. Museu-Casa de Cora Coralina, Goiás-GO.....	45
Fig. 2 – Detalhe da exposição. Museu-Casa de Cora Coralina, Goiás-GO.....	50
Fig. 3 – Escultura. Cemitério São Miguel, Goiás-GO.....	52
Fig. 4 – Detalhe da exposição. Museu-Casa de Maria Bonita, Paulo Afonso-BA.....	58
Fig. 5 – Detalhe da exposição. Museu-Casa de Mestre Vitalino, Caruaru-PE.....	59
Fig. 6 – Detalhe da exposição. Museu da Maré, Rio de Janeiro-RJ.....	61
Fig. 7 – Adão e Eva (1531), Lucas Cranach, o Velho. <i>Staatliche Museen</i> , Berlim.....	110
Fig. 8 – As maçãs ocultas (1966), René Magritte.....	111
Fig. 9 – Isto não é uma maçã (1964), René Magritte.....	138
Fig. 10 – Muro grafitado com o poema de Manoel de Barros. Méier, Rio de Janeiro-RJ.....	164
Fig. 11 – Mario Chagas, na infância.....	168
Fig. 12 – Detalhe da Ficha de Matrícula/Histórico Escolar de Mario Chagas.....	174
Fig. 13 – Capas de livros/revistas organizados/escritos por Mario Chagas (1983-1996)....	183
Fig. 14 - Capas de livros/revistas organizados/escritos por Mario Chagas (1999-2007)....	186
Fig. 15 - Capas de livros/revistas organizados/escritos por Mario Chagas (2008-2017)....	188
Fig. 16 – Mario Chagas, Museu da Maré, Rio de Janeiro-RJ.....	189
Fig. 17 – Capas dos livros de poemas escritos por Mario Chagas.....	196
Fig. 18 – Detalhe do Museu do Cortejo, em Belém-PA.....	200

“NO DESCOMEÇO ERA O VERBO”

No descomeço era o verbo.
Só depois é que veio o delírio do verbo.
O delírio do verbo estava no começo, lá onde a
criança diz: Eu escuto a cor dos passarinhos.
A criança não sabe que o verbo escutar não funciona
para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função do verbo, ele
delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz de fazer
nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.
Manoel de Barros (2013, p. 301)

Objeto de estudo

Em 1993, o poeta brasileiro Manoel de Barros (1916-2014)¹ publicou *O livro das ignoranças*. Escolhi como título o verso que inaugura a estrofe VII do primeiro poema desse livro por acreditar que ele traduz os objetivos perseguidos nesta tese. A estrofe, transcrita em epígrafe, consiste em um dos exercícios para aquilo que o poeta designou de 'uma didática da invenção'. Para o autor, os processos de invenção se realizam através da desconstrução, de um ato de 'desaprendizagem' dos discursos canônicos e da instituição de novo olhar que promova um 'deslimite' das imagens e das palavras.

Conforme sublinhou Ludovic Heyraud (2010), nesse livro o escritor pretende desvendar o caminho da criação poética e a primeira etapa consiste "numa valorização da ignorância, que lhe permite inverter os valores tradicionais, erigindo o esquecimento em sabedoria." Em suas análises, esta seria uma forma de exprimir "a sua vontade marcada de regressar às origens do Homem [...] para fazer nascer 'delírios frásicos' e atingir uma renovação do olhar sobre o mundo que o circunda." (p. 143). O pesquisador também sublinha o neologismo no título quando o poeta propôs a ignorância das rãs, o 'desconhecimento' como uma etapa fundamental para o processo criativo: "além de pertencer ao contexto do Pantanal, a rã aparece no título, na nossa opinião, enquanto símbolo das origens (a rã saiu das águas primordiais) e símbolo de regeneração, pelas suas sucessivas metamorfoses, símbolo presente aliás em várias civilizações." (p. 143). Pensamento reforçado pelo poeta quando, em entrevistas, costumava destacar que "criar começa na própria ignorância. É preciso ignorar para fazer nascimentos. Poesia é sempre um refazer, um transfazer o mundo." (Barros, 2010, p. 143)

O conjunto da obra de Manoel de Barros apresenta essa coerência. Obra metalinguística por excelência, consiste, acredito, em uma inspiração para a compreensão de algumas transformações ocorridas no campo dos museus e das Museologias, especialmente daquilo que se convencionou designar de teoria museológica ou, teorias das

¹ "Manoel de Barros (1916-2014) nasceu em Cuiabá, mas foi criado em uma fazenda próxima a Corumbá. Começou sua educação num internato em Campo Grande e, aos doze anos, foi matriculado no Colégio São José, no Rio de Janeiro – cidade onde viveu por trinta anos. Em 1937, publicou seu primeiro livro de poesia, *Poemas concebidos sem pecado*. Viajou pela Europa, estudou cinema e arte em Nova York. Em 1958, mudou-se com a mulher Stella e os três filhos para o Pantanal. Viveu um período de intensos e rústicos trabalhos para formar a fazenda; por isso, durante quase dez anos, pouco se dedicou à literatura. Nos anos 1960, vivendo em Campo Grande, foi premiado pelo livro *Compêndio para uso dos pássaros* e, nos anos 1970, voltou à cena literária com *Matéria de poesia*. No início dos anos 1990, sua obra poética foi reunida no volume *Gramática expositiva do chão (poesia quase toda)*. A partir de então, conquistou vários prêmios importantes, como o APCA, o Jabuti e o Nestlé de Literatura. Nos anos 2000, sua obra foi publicada em Portugal, recebeu prêmios internacionais e foi traduzido para vários idiomas." Texto de Orelha do livro *Memórias inventadas*. (Barros, 2018)

Museologias, como designarei ao longo deste trabalho. As Museologias consistem, nesse aspecto, na reflexão sobre a 'didática da invenção' dos processos museológicos, o que contribuiria para um conjunto de provocações para o 'deslimite' das imagens ou para a construção de diversas 'imaginações museais', para dialogar com o conceito de Mario Chagas (2003).

Nesse sentido, evidencio as exposições museológicas como um espaço de ficção (Meneses, 2002), reconhecendo a existência de uma poética e de uma política que resulta das interações em torno do gesto criativo: "museus e patrimônios são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos" e, trabalhar a sua poética, implica um "olhar compreensivo e compassivo para os inutensílios musealizados e para o patrimônio inútil da humanidade. Essa é a lição (ou deslição) sugerida pelo poeta Manoel de Barros." (Chagas, 2006a, p. 6). Situações que promovem um conjunto de reflexões em torno das formas de construção desse olhar e que implicam novas questões epistemológicas.

Em artigo publicado na *Cadernos de Sociomuseologia* da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, intitulado 'Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas' (Britto, 2017), utilizei o projeto literário do autor como inspiração para 'desinventar' objetos e distorcer o olhar. Meu argumento é que assim como a estratégia do poeta, a exposição museológica aproxima coisas distintas, de trajetórias fragmentadas e que retiradas de sua função original são inseridas em um novo contexto, resultante de um gesto poético (sintaxe das coisas). Nesta tese pretendo dilatar esse entendimento para a compreensão de alguns itinerários intelectuais de produção do conhecimento nas Museologias, especialmente aqueles que produziram perspectivas indisciplinadas no Brasil.

Nesse aspecto, pensar museologicamente algumas Museologias que valorizam a diversidade de experiências na realidade brasileira, especialmente em fins da segunda metade do século XX e início do XXI, consiste em um desafio de sistematização de abordagens que pretendem romper com os enquadramentos, os binarismos e as padronizações. Talvez, por isso, o projeto criador de Manoel de Barros seja tão oportuno ao valorizar os 'inutensílios', as coisas consideradas 'desimportantes' como matéria de poesia e instituir uma política da memória que desconstrói os discursos canônicos e etnocêntricos: "desaprender não significa necessariamente 'não aprender', mas talvez aqui aprender mais, mas diferentemente. [...] O neologismo 'desinventar' é portanto a entender no sentido de uma ampliação, de um 'escancarar' da invenção." (Heyraud, 2010, p. 144)

É por essa razão que o poeta enfrenta leituras eurocêntricas visando ampliar as invencionices poéticas e, ao promover esse projeto, introduz novas dramaturgias da

memória. Um dos discursos em xeque, nesse aspecto, é o Cristianismo. Em vários poemas o texto bíblico é 'ampliado' a partir de um processo de 'desinvenção'. O autor propõe uma releitura (ou 'desleitura') da cosmogonia cristã ao afirmar que "nossa maçã é que come Eva"² ou ao provocar outra leitura do Evangelho de João. No início dos escritos desse evangelista, a emblemática frase "no começo era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus" (João 1:1) consiste em um dos textos fundadores da visão judaico-cristã. Teologicamente o Verbo é Jesus Cristo. João inicia o seu Evangelho desconstruindo a ideia de Messias só para os judeus e de uma criação solitária, institui um 'novo' capítulo I para o livro de Gênesis quando narra a criação por meio de Jesus e o identifica como Verbo encarnado.

Manoel de Barros promove uma 'desleitura' desse trecho ao afirmar que "no descomeço era o verbo/ e só depois que veio o delírio do verbo." (2013, p. 301). Diferentemente do texto bíblico, o poeta oferece um outro testamento ao prenunciar às origens do verbo, reconhecido enquanto palavra que exprime ação, estado, processo ou fenômeno. E diferentemente do Verbo que se fez carne, o verbo acionado pelo poeta sofre inúmeras variações de acordo com suas flexões em número, pessoa, modo, tempo, aspecto e voz. Na verdade, enquanto o Verbo é unigênito, o único que foi gerado, o verbo (palavra) acionado no poema aponta para a multiplicidade. Todavia, para o poeta, o começo se dá com o delírio do verbo, seja redefinindo os verbos expressos no texto bíblico, seja promovendo um esquecimento (uma ignorância) para inventar novos princípios. Defende, nesses termos, uma memória multifacetada que a todo momento faz o verbo delirar por mudar sua função de acordo com os diferentes contextos e necessidades e contribui, inclusive, para reconhecer a existência de leituras contra-hegemônicas dos cristianismos, a exemplo de propostas como a Teologia da Libertação na América Latina. (Gomes, 2008)

É necessário, assim, que a palavra que indica ação seja provocada, questionada, problematizada ao ponto de delirar, de entrar em estado febril, sair da temperatura convencionalizada como normal: "sou mais a palavra com febre/ decaída, fodida, na/ sarjeta." (Barros, 2013, p. 172)

Anoto tropos. Palavras que normalmente se rejeitam, eu caso, eu himeneio. Contigüidades anômalas, seguro com letras marcadas em meu caderno. De repente uma palavra me reconhece, me chama, me oferece. Eu babo nela. [...] As palavras querem me ser. Dou-lhes à boca o áspero. Tiro-lhes o verniz e os vãos metafísicos. [...] As palavras compridas se devem cortar como nós de lacraia. O verso balança melhor com palavras curtas. Os ritmos são mais variados se você trabalhar com dissílabos, com monossílabos. Exemplo: *Parou bem de frente pra tarde um tordo torto.* (Barros, 1989, p. 1)

² A referência ao verso de Manoel de Barros que intitula esta tese será analisada no capítulo homônimo.

Essa 'didática da invenção' promove, na maioria das vezes, um desencontro entre a palavra e a ideia, conforme expressava o próprio poeta. A tensão com as fórmulas convencionais é que causaria o delírio do verbo, um outro devir, inesperado, adaptado às diferentes experiências sinestésicas. 'Descomeçar' consistiria em ir além dos princípios e dos mitos fundadores, compreendendo as intencionalidades, as subjetividades e os jogos de poder. Para tanto, encaminha para uma perspectiva que extrapola à desconstrução das estruturas sociais ao "destecer a cultura escrita, decompondo liricamente a história ocidental que a projetou", desobedecendo "às formas de expressão da cultura escrita, propondo a aproximação com a lógica da cultura oral, o poeta ludicamente aproxima a língua da experiência, do pensamento e da linguagem infantil". (Cunha & Baseio, 2016, p. 38)

A proposta de Manoel de Barros é marcada pela indisciplina: desestabiliza o lugar comum das convenções, desconcerta as genealogias e irrompe legados muitas vezes silenciados. Esse delírio do verbo possibilita colocar em xeque discursos hegemônicos, oportunizando uma virada conceitual que advoga uma guinada epistêmica ou aquilo que Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel (2007) designaram como o 'giro decolonial'. Essa expressão dialoga com as categorias 'decolonialidade' e 'colonialidade do poder', expondo as fraturas do capitalismo global quando ressignifica exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, regionais, raciais, étnicas e de gênero/sexualidade oriundas do que se convencionou chamar de modernidade:

Portanto, precisamos encontrar novos conceitos e um novo idioma que explique a complexidade das hierarquias de gênero, raça, classe, sexualidade, conhecimento e espiritualidade nos processos geopolíticos, geoculturais e geoeconômicos do sistema mundial. Para encontrar uma nova linguagem para essa complexidade, precisamos olhar 'para fora' de nossos paradigmas, abordagens, disciplinas e campos de conhecimento. Precisamos dialogar com formas não-ocidentais de conhecimento que veem o mundo como um todo relacionado, mas também às novas teorias da complexidade. (Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel, 2007, p. 17).³
(Tradução livre)

Dessa forma, a crítica decolonial se apresenta como um paradigma outro que reconhece os impactos da geopolítica e da corpo-política na produção do conhecimento a partir de uma ética e de uma política da 'pluriversidade'. (Ballestrin, 2013). Escapando de modelos e projetos pautados na universalidade, essa proposta defende conhecimentos múltiplos que valorem a diferença, não apenas temática, mas a partir de diferentes posições e modos de produção de conhecimento: "desprendimento, abertura, *de-linking*,

³ Por ello, necesitamos encontrar nuevos conceptos y un nuevo lenguaje que dé cuenta de la complejidad de las jerarquías de género, raza, clase, sexualidad, conocimiento y espiritualidad dentro de los procesos geopolíticos, geoculturales y geoeconómicos del sistema-mundo. Con el objeto de encontrar un nuevo lenguaje para esta complejidad, necesitamos buscar 'afuera' de nuestros paradigmas, enfoques, disciplinas y campos de conocimientos. Necesitamos entrar en diálogo con formas no occidentales de conocimiento que ven el mundo como una totalidad en la que todo está relacionado con todo, pero también con las nuevas teorías de la complejidad. (Castro-Gómez & Ramón Grosfoguel, 2007, p. 17)

desobediência, vigilância e suspeição epistêmicas são estratégias para a decolonização epistêmica." (p. 108). Em outras palavras, dialoga com a proposta de Manoel de Barros de efetuar 'descomeços' em prol da compreensão da 'voz de fazer nascimentos':

Em suas poesias e entrevistas podemos encontrar os principais frutos desse instinto: *desformar, desnome, desútil, des-ser, desinventar, descomer, desabrir, desutensílio, desobjeto, desler, despalavra*, enfim, *deslimite*. [...] De todas essas originais expressões, que são verdadeiros 'germes' de conceitos filosóficos, acreditamos que é a última, 'deslimite', que exprime o sentido essencial que o poeta confere a 'des'. Dessa maneira, o 'desútil' é o que subverte o limite do útil; 'des-ser': o que rompe o limite do ser. Esse limite é quebrado quando na imanência mesma da coisa é posta outra, inaugurando assim um contágio, uma eucaristia. [...] Mais do que negar ou significar uma privação, 'des' expressa potencialização: um 'transfazer' de coisa em outra. [...] Mais do que um prefixo, o 'des' exprime uma ideia de ação que é transformadora, visto que nela mesma ela não é nada. O 'des' é a força que subverte o sentido habitual das coisas. Ele não é forma, ele é processo. (Souza, 2010, p. 72-73)

Enquanto o poeta está interessado no papel e na matéria da poesia, aqui me interessa problematizar esses 'deslimites' na produção do conhecimento científico do que se convencionou designar de Museologia (no singular), aquilo que, inspirado na leitura do poeta, insiste na maioria das vezes em reproduzir modelos universais edificados na perspectiva da 'colonialidade do poder' e que chega nas mais diferentes geopolíticas com as marcas de uma ciência unigênita. Nesses termos, meu objeto de estudo consiste no mapeamento de alguns itinerários intelectuais que configuram leituras contra-hegemônicas nos modos de pensar e praticar as diferentes Museologias (enfrentando o monoteísmo que tenta universalizar práticas) no Brasil, tendo como estudo de caso a análise das tendências indisciplinadas no pensamento museológico e as mudanças paradigmáticas delas decorrentes.

Problemática

Quais as estratégias de enfrentamento realizadas no campo epistêmico das Museologias no Brasil que consistem em propostas de resignificação e tentativas de valorização de narrativas silenciadas, subjetividades reprimidas e conhecimentos subalternizados?

Inspirado em Manoel de Barros acredito que seria necessário investigar um conjunto de itinerários intelectuais que ousou apontar 'descomeços' e promover o 'delírio do verbo' no espaço das Museologias no Brasil. O que aqui designo como Museologias

Indisciplinadas consistem nas tendências de pensamento que evidenciam tentativas de um 'desprendimento epistêmico':

Refiro-me à noção de 'desprendimento epistêmico' na citação anterior de Quijano. Esse desprendimento epistêmico difere, no sentido da diferença colonial, do uso que Samir Amin (1988) deu ao termo 'desconexão'. Amin permaneceu na bolha da episteme moderna e sua 'desconexão' sugeriu uma mudança de conteúdo, não dos termos da conversa. O 'desprendimento epistêmico', por outro lado, indica o momento de falência e fratura, momento de abertura. [...] Como interpretar a metáfora: 'abriu as portas para o outro – pensamento?' Como desprendimento e abertura. Talvez com outra metáfora que coopere com a inteligibilidade do tipo de portas de que estou falando neste caso. Não se trata mais das portas que conduzem à verdade (aletheia), mas a outros lugares: aos lugares da memória colonial; para os vestígios da ferida colonial da qual o pensamento de-colonial é tecido. Portas que conduzem a outro tipo de verdade cujo fundamento não está sendo, mas a colonialidade do ser, a ferida colonial. O pensamento de-colonial sempre pressupõe a diferença colonial (e em certos casos, que não analisarei aqui, a diferença imperial). (Mignolo, 2008, p. 252).⁴ (Tradução livre)

Isso é evidente ao reconhecer que os museus, os processos museológicos e a própria leitura universalista da história da Museologia (no singular) resultam de um empreendimento colonial tomado com vigor a partir do século XIX. Um dos primeiros a difundir essa crítica foi Hugues de Varine (1979) quando destacou que no mundo dos museus a descolonização que se realizou foi política, mas não cultural, reconhecendo que o espaço museológico "enquanto instituição e enquanto método de conservação e de comunicação do patrimônio cultural da humanidade, é um fenômeno europeu que se difundiu porque a Europa produziu a cultura dominante e os museus são uma das instituições derivadas dessa cultura." (p. 12-13). Mario Chagas (2017), por sua vez, radicaliza o argumento ao concluir que um dos desafios do campo dos museus, das Museologias (no plural) e dos patrimônios consiste na recuperação do que ele designou de 'radicalidade criativa': "a potência poética e política dos patrimônios e dos museus em perspectiva decolonial, o que significa contribuir com os avanços dos grupos e povos subalternizados em direção à emancipação e ao exercício pleno do direito à memória, ao patrimônio, ao museu e à cidadania." (p. 134)

⁴ Me refiero a la noción de 'desprendimiento epistémico' en la cita anterior de Quijano. Este desprendimiento epistémico difiere, en el sentido de la diferencia colonial, del uso que Samir Amin (1988) le dio al término 'la desconexión'. Amin se mantuvo en la burbuja de la episteme moderna y su 'desconexión' sugirió un cambio de contenido, no de los términos de la conversación. El 'desprendimiento epistémico', en cambio, señala el momento de quiebra y de fractura, momento de apertura. [...] ¿Cómo interpretar la metáfora: «abrieron las puertas al pensamiento-otro»? Como desprendimiento y apertura. Quizás con otra metáfora que coopere a la inteligibilidad del tipo de puertas del que hablo en este caso. Ya no se trata de las puertas que conducen a *la verdad* (aletheia), sino a otros lugares: a los lugares de la memoria colonial; a las huellas de la herida colonial desde donde se teje el pensamiento de-colonial. Puertas que conducen a otro tipo de verdades cuyo fundamento no es el ser sino la colonialidad del ser, la herida colonial. El pensamiento de-colonial presupone, siempre, la diferencia colonial (y en ciertos casos, que no voy a analizar aquí, la diferencia imperial). (Mignolo, 2008, p. 252).

A Museologia (no singular e em perspectiva universalista) busca se estabelecer em meio aos embates e aos parâmetros epistemológicos eurocentrados, surgidos na 'colonialidade do poder'. Nesses termos, muitos desconsideram seu estatuto científico exatamente por não reproduzir determinados protocolos que caracterizariam o discurso da ciência normativa. Portanto, segundo essa leitura, ela seria ainda criança entre as 'ciências adultas'.

Na proposta decolonial⁵ existiriam Museologias (no plural e em perspectiva pluriversalista) e essa leitura reconhece múltiplas possibilidades epistêmicas. Nesse caso, algumas dessas propostas museológicas se assumem tal como a personagem do poema de Manoel de Barros que abre esta introdução. A criança quando mudou a função do verbo fez com que ele delirasse, apresentando, portanto, outras genealogias aqui agrupadas na nomenclatura Museologias Indisciplinadas, nos moldes investigados por Mario Chagas e Inês Gouveia (2014). Essas experiências traduzem, segundo o meu argumento, disciplinas marcadas por 'desobediências epistêmicas'. (Mignolo, 2010)

O intuito desta tese é apresentar alguns itinerários intelectuais que reverberam tendências de pensamento que evidenciam essas Museologias Indisciplinadas no caso brasileiro, na compreensão dos atravessamentos poéticos (potência de criação) e políticos (potência de resistência). Para tanto, efetuo um mapeamento dessas 'radicalidades criativas' apresentadas na produção epistêmica oriunda das universidades e fora delas, nas experiências comunitárias, na configuração de políticas públicas e nessas diferentes interfaces ao longo das últimas décadas. A opção por investigar as tendências de pensamento se justifica em virtude da possibilidade de identificar recorrências e diálogos em diferentes tempos e espaços, além de evidenciar algumas iniciativas que promoveram 'descomeços' no campo museal brasileiro, 'desleitura' que apenas recentemente tem sido efetuada com vigor.

Para essa proposta me inspiro no pensamento de Manoel de Barros quando apresenta uma guinada epistemológica que pode, seguramente, ser aplicada às mudanças promovidas no campo das Museologias, especialmente a partir da segunda metade do século XX. Para o poeta brasileiro essa 'desleitura' seria provocada por um olhar indisciplinado ou por um 'olho parvo':

Na porta da Bienal eu parei e troquei. Troquei de olho. Botei meu Olho Parvo. Que é aquele olho com que eu vejo as coisas de arte. Aquele olho que tem um pouco de criança e de idiota. O sentido da idiotice ainda não é bem visto pelos mestres, mas ele ajuda no desentendimento. Meu olho parvo, quero ressaltar, ele vê as coisas desimportantes com melhor

⁵ As referências ao pensamento decolonial nas Museologias e o conceito de Museologias Indisciplinadas serão aprofundados ao longo desta tese.

insensatez. Notei nos artistas mais novos desta amostra internacional um gosto por restos. A história é esta: primeiro o artista (falo deste século) quis se afastar da natureza por fastio dela. Então começou a deformar as coisas e todos os seres. Deformou. Fez mulheres de quatro peitos. Fez cavalo verde. Fez noivas avoando. Depois se afastou mais. Fez uma outra arte sem referências com o mundo. Os nossos abstratos. Logo se enfatiou dos cavaletes e foi fazer objetos. Objetos que não funcionam. Vi nove latrinas em flor, encostadas a uma parede. [...] Depois vi um prego enferrujado, preto, comido pelo chão durante séculos. Ele estava pregado em uma parede de 8 metros. O dono da solidão. Que prego! Me lembro das obras de Arthur Bispo do Rosário – 802 obras. Estandartes, roupas, objetos mumificados, Miss Universo, tampinhas, pedaços de lençóis encardidos, fardões da Academia e outros restos. Às vezes o Bispo do Rosário, um artista negro que viveu 50 anos no manicômio, se proclamava Jesus. Ele criou um novo mundo. Vi algumas semelhanças nas obras desta Bienal com os inventos de Bispo. Acho que pode ser culpa de eu ter colocado meu Olho Parvo para ver aquelas obras. (In Muller, 2010, p. 212)

Esse olhar sobre as coisas cotidianas, consideradas desimportantes, produzidas por pessoas também consideradas 'desimportantes' pela 'colonialidade do poder', como indígenas, quilombolas, ribeirinhos, comunidades de periferias urbanas, pessoas em estado diferenciado de ser etc., consiste em uma das linhas de força de algumas tendências de pensamento surgidas na segunda metade do século XX que contribuíram para a 'criação de um novo mundo', comprometido com a transformação social e a valorização das diferenças culturais. Nesse argumento, os processos museológicos extrapolaram as comportas dos museus institucionalizados, como uma enchente que sai do leito e amplia o curso das águas, de nascente a foz e de foz a nascente. Surgiram tipologias de museus (ecomuseus, museus de território, museus de percurso, museus de favela, museus indígenas, museus LGBTT, museus afro etc.) e, com elas, novas formas de olhar o até então considerado desimportante, respeitando a diferença, valorizando a diversidade cultural e reconhecendo que "todos esses museus e processos museais assumem seus próprios 'jeitos' de musealizar e se apropriam e fazem uso dos conhecimentos do modo que lhes convém."⁶

É um mapeamento de algumas dessas estratégias de ampliação e de resistência epistêmica no caso das Museologias no Brasil o intuito deste trabalho que compreende ser indissociável da produção do conhecimento indisciplinado as propostas teóricas, as intervenções junto às comunidades a partir de processos museológicos e as ações junto aos diversos movimentos sociais surgidos em prol do respeito à diferença.

⁶ Trecho da Declaração Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM Rio 2013 – XV Conferência Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), realizada no Rio de Janeiro no Museu da República, Museu da Maré e Museu de Favela, "em defesa de uma Museologia com intenção de mudança social, política e econômica, a partir da mobilização social, por intermédio de um processo de conscientização vinculado à memória e que reconhece as tensões e os vários tipos de violências sofridas pelos seres e agentes portadores de memória."

Objetivo e orientações epistemológicas

O objetivo desta tese é evidenciar alguns itinerários intelectuais de desobediências epistêmicas forjados no âmbito das Museologias no Brasil, tendo como estudo de caso as tendências de pensamento indisciplinadas que contribuíram para uma mudança paradigmática nesse campo do conhecimento.

Na verdade, existem Museologias disciplinadas e disciplinadoras, marcadas por uma colonialidade linguística e epistêmica na geopolítica do conhecimento. Essas propostas podem ser evidenciadas no modo como são ensinadas as teorias das Museologias, cujo discurso dominante adota uma perspectiva etnocêntrica e eurocentrada que pretende ser universalista e que reforça o projeto da modernidade/colonialidade. Quais os impactos dessas estratégias hierarquizadoras no reconhecimento da 'pluriversalidade' das práticas museológicas locais? Em outros termos, é possível esboçar genealogias intelectuais que evidenciem, no caso das Museologias brasileiras, desobediências epistêmicas que enfrentem o controle das subjetividades e dos conhecimentos?

Amparado por essas questões de partida destaco como argumento em que medida é intencional, por parte de alguns agentes e instituições responsáveis pela política do conhecimento, um silenciamento das Museologias Indisciplinadas com o intuito de reforçar a colonialidade epistêmica. Dito de outra forma, inquirir em que medida negar a existência de perspectivas museológicas comprometidas com o enfrentamento da 'colonialidade do poder' consiste em estratégia para a manutenção das desigualdades e desestímulo às políticas da diferença.

Esse argumento pode ser verificado, a princípio, na ausência dessas experiências dissonantes entre a maioria dos registros que conformam a 'história da Museologia', construindo alguns 'vazios institucionais'; nos discursos interessados em deslegitimar propostas de Museologia Social ou, o que é rotineiro, em afirmar sua inexistência; no deliberado esquecimento dos referenciais que sustentam essas leituras em grande parte dos programas das disciplinas acadêmicas, das revistas especializadas e dos encontros científicos no Brasil. Nesse aspecto, não é incomum deparar com discursos que creditam a existência de um pai fundador da Museologia ou, motivado pelas orientações epistemológicas de Manoel de Barros, de uma 'Museologia unigênita.' Por isso, mais do que demarcar o surgimento de uma 'Museologia científica', torna-se necessário problematizar o entendimento etnocêntrico da cientificidade, oportunizando outras leituras que escapam da padronização do olhar proporcionada pela ciência hegemônica.

Segundo Walter Mignolo (2010) essas ações contribuem para a instauração de uma 'colonialidade do sentir', reconhecendo a existência de uma matriz complexa de relações

sustentadas no conhecer (epistemologia), no entender e compreender (hermenêutica) e no sentir. Desse modo, torna-se necessário recuperar as estratégias de resistência que evocam uma nova geopolítica e uma corpo-política do conhecimento, ações que instituiriam uma fratura nos paradigmas hegemônicos de colonização. Para tanto, o autor conclui que o primeiro passo na instituição de uma gramática da decolonialidade consiste em aprender a 'desaprender', para poder assim re-aprender.

Nesse aspecto, meu intuito é compreender os processos de construção epistemológica das Museologias Indisciplinadas como uma das condições necessárias para a visualização das problemáticas apresentadas por esse espaço de resistência no Brasil. Esse entendimento se justifica em virtude das disposições legitimadas pelos agentes responsáveis por teorizar sobre a área e da realização de processos museológicos que condicionam, na maioria das vezes, o olhar dos demais pesquisadores, construindo uma maneira mais ou menos estável de reconhecer conceitos, legitimar práticas e personagens. É, por isso, que para romper com esses mecanismos de reprodução e persuasão é necessário se fazer a 'história social da emergência dos problemas' desse espaço científico. (Bourdieu, 2004)

Partindo dessas questões e como ato de indisciplina, optei por eleger como referencial teórico para esta tese a poética de Manoel de Barros, reconhecendo a escolha da literatura como uma forma de 'desobediência epistêmica'. Os títulos dos capítulos e dos subitens foram extraídos dos versos do escritor brasileiro no intuito de resistir aos paradigmas colonizadores ainda vigentes no meio acadêmico. Dialogo, assim, com o pensamento de Roland Barthes (2004) quando afirmou que a linguagem é uma legislação, uma classificação, e, portanto, uma forma de inscrição do poder. Todavia, o autor informa que a literatura consiste em um mecanismo de atingir a revolução permanente da linguagem, o poder de resistir e de subverter o discurso. Por isso, destaca que pesquisar consiste em ensinar o que não se sabe: "uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos." (p. 47)

Concebo a imaginação museal (Chagas, 2003) de Manoel de Barros como uma potente lente para a visualização da radicalidade criativa nas Museologias. Portanto, concordo com o pensamento de Elton Luiz de Souza (2010) quando reconheceu que mais do que um poeta, Manoel de Barros é um pensador: "um pensador brasileiro. Certamente, um dos mais originais. Ele faz com as palavras o que Glauber Rocha fizera com as imagens, pondo-as em 'Transe'. O Transe é o deslimite transposto ao mundo das imagens." (p. 22)

Do mesmo modo, a própria perspectiva apresentada pelo pensamento de Mario Chagas (1996) favorece essa ideia, visto que deliberadamente borra os limites e estabelece

profícuos trânsitos entre a poesia e o que se convencionou designar de teorias da Museologia na construção de sua poética. Exemplo evidente desse movimento consiste na obra *Museália*, quando inseriu um trecho da apresentação na contracapa, em forma de versos, como um poema em prosa metalinguístico com uma poderosa problematização dos (des) limites da linguagem: "frutos de militância museológica, alguns textos tem pose teórica mas são apenas poesia; outros têm pose poética ligeira e circunstancial e são teoria e são prática. Todos buscam a museologia no humano, na rua, no filme, na música, no vídeo, na poesia, em uma palavra: na vida." (p. 12)

Essa leitura dialoga com os princípios da Nova Museologia expressos na Declaração de Québec, em 1984, quando evidenciam que o movimento se coloca decididamente a serviço da imaginação criativa; e com a leitura de Pierre Mayrand (1984) quando destacou entre os aspectos específicos da Nova Museologia uma interpretação pautada em um modo não hierárquico, utilizando da criatividade à maneira de um poeta:

A interpretação transforma o método museográfico: ao invés de apresentar os fatos e objetos para uma 'transposição fria', a nova museologia tenta, à maneira de um cantor, à maneira de um poeta, interpretar o patrimônio de forma não hierárquica, utilizando várias técnicas de criatividade 'sinéctica' no desenvolvimento de temas. (Mayrand, 1984, p. 3).⁷ (Tradução livre)

A partir dessa proposta, a poesia de Manoel de Barros consistirá em referencial para a interpretação das transformações existentes nas Museologias, mola propulsora para aflorar a criatividade e para uma redefinição na política da memória, visto que propõe uma 'desleitura' não hierarquizada dos seres e do mundo. Projeto que dialoga com os princípios das Museologias Indisciplinadas, no intuito de criar alternativas teóricas e políticas que escapem de leituras totalizantes e totalitárias de conhecimento.

Nesse aspecto, acredito que o delineamento de algumas tendências de pensamento no cenário das Museologias, especialmente no Brasil, dos deslocamentos epistemológicos e dos itinerários de alguns de seus principais intelectuais contribuirá para visualizar em que medida a Museologia Social é um novo paradigma, agregador de propostas indisciplinadas, e de que forma a Sociomuseologia pode ser visualizada como uma Escola de Pensamento⁸ 'indisciplinada', capaz de promover uma refundação epistêmica. Os capítulos que integram esta tese orbitam em torno dessas reflexões, no intuito de compreender as tensões apresentadas por Mario Moutinho (2014a) quando

⁷ L'interprétation transforme la méthode muséographique: Plutôt que de présenter les faits et objets par une 'transposition à froid', la nouvelle muséologie essaie, à la manière d'un chanteur, à la manière d'un poète, d'interpréter le patrimoine de façon non-hiérarchisée en utilisant diverses techniques de créativité 'synectique' pour le développement des thématiques. (Mayrand, 1984, p. 3)

⁸ Reconheço a Sociomuseologia como Escola de Pensamento inspirado nas reflexões de Cristina Bruno apresentadas na unidade curricular 'Museologia e questões sociais contemporâneas' ministrada no III Curso de Estudos Avançados em Museologia.

reconheceu mudanças existentes entre o paradigma do Museu a serviço das coleções e do paradigma do Museu a serviço da sociedade. Para tanto, a pesquisa percorrerá as 'constelações de compromisso' e 'exemplos compartilhados' que produziram 'revoluções científicas' nas Museologias, conforme o entendimento de paradigma proposto por Thomas S. Kuhn (2007), examinado ao longo desta tese.

É fato que esta escolha consiste em um mapa movediço, em uma tentativa de sistematização de algumas leituras museológicas exemplares e partilhadas pelos membros de uma comunidade científica. Consiste em um mapeamento das principais transformações nas 'matrizes disciplinares' que balizam as Museologias, culminando com a institucionalização de uma 'matriz disciplinar indisciplinada'. Meu intuito foi compreender o modo como "as diferenças entre conjuntos de exemplares apresentam a estrutura comunitária da ciência, [...] os compromissos comuns do grupo." (Kuhn, 2007, p. 234). Nesse aspecto, investiguei a conformação de paradigmas no campo das Museologias, tendo os processos museológicos como referência:

- a) O museu a serviço das coleções - marcado por tendências de pensamento positivistas, evolucionistas e por algumas vertentes funcionalistas, constituidoras de um paradigma reconhecido como 'Museologia Tradicional' ou 'Museologia normativa' (cuja pluridiversidade também necessita ser investigada). Paradigma definido pela triangulação entre coleção, edifício e públicos;
- b) O museu a serviço da sociedade - marcado por tendências de pensamento marxistas, estruturalistas, fenomenológicos e interacionistas erigidas a partir do que se convencionou designar do paradigma da 'Nova Museologia', agregadora de diferentes propostas, a exemplo da 'Ecomuseologia', da 'Museologia Crítica' e da 'Museologia Marxista-Leninista'. Paradigma definido pela triangulação entre patrimônio, território e comunidades;
- c) O museu a serviço da diferença - marcado por perspectivas de pensamento pós-estruturalistas e decoloniais, que se convencionou designar de 'Museologia Social' e que tem na Sociomuseologia uma de suas principais Escolas de Pensamento. Paradigma definido pela triangulação entre temas/problemas, territorialidades/desterritorialização e protagonistas sociais/grupos de interesse⁹.

Meu interesse nesta tese é analisar como essas mudanças paradigmáticas adquiriram ressonância no Brasil, especialmente visualizando como propiciaram a transição

⁹ Para pensar as relações em um 'paradigma da diferença' nas Museologias, recorri às análises de Mario Chagas e Vladimir Sibylla Pires (2018) que sugerem essa triangulação.

entre a Nova Museologia e a Museologia Social, por meio do mapeamento de fases¹⁰ que designei de resistência, de militância¹¹ e de institucionalização:

- a) Museologias de resistência (1972 a 1992) - marcada pelas tentativas de consolidação do paradigma da Nova Museologia e, posteriormente, por uma fase pré-paradigmática da Museologia Social. O indisciplinamento se traduz nas resistências às 'museologias normativas', por meio de reflexões sobre as experiências clandestinas e/ou dissidentes no campo dos museus e no delineamento dos contornos epistêmicos das experiências museais comunitárias. Elegi como balizas as reverberações da Mesa Redonda de Santiago (1972) e a gestação do I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro (1992);
- b) Museologias de militância (1992 a 2003) – marcada por uma fase pós-paradigmática da Nova Museologia e pela implementação de novas inflexões conceituais e práticas no campo dos museus que subsidiaram a emergência da Museologia Social como um novo paradigma e da Sociomuseologia como uma Escola de Pensamento. O indisciplinamento se traduz na conscientização e no estabelecimento de redes com experiências teóricas e práticas internacionais (especialmente com o Movimento Internacional para uma Nova Museologia e a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias) e na reflexão sobre experiências museais marcadas não apenas pela valorização da 'função social', mas pelo direito à diferença, o protagonismo das comunidades e dos movimentos sociais. Elegi como marcos as reverberações do I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro (1992) e as articulações para a criação da Política Nacional de Museus (2003);
- c) Institucionalização da Museologia Social (2003-2018) – marcada pela consolidação do paradigma da Museologia Social, por sua institucionalização como política pública nacional e pelo fortalecimento da Sociomuseologia. O indisciplinamento se traduz na disseminação de diferentes experiências e reflexões sociomuseológicas, na implementação da Política Nacional de Museus e ações como a criação do Programa Pontos de Memória, a realização de cursos, publicações e projetos, além do estímulo à implantação de redes

¹⁰ Elegi alguns marcos considerados emblemáticos destacados a partir da recente bibliografia sociomuseológica. Eles consistem em balizas que indiciam transformações caracterizadas por um conjunto de deslocamentos nem sempre lineares. O intuito foi apresentar um mapa de leitura, uma representação de itinerários intelectuais e de exemplos compartilhados em constante movimento. Consiste em um aparente paradoxo, visto que esboço uma tentativa de sistematização de práticas que desejam ser indisciplinadas.

¹¹ Ao longo da tese me refiro à militância como indicativo de um 'engajamento militante', nos termos definidos por Frédéric Sawicki e Johanna Siméant (2011, p. 201) "como toda forma de participação duradoura em uma ação coletiva que vise à defesa ou à promoção de uma causa".

temáticas de Museologia Social. O marco inicial consiste nos impactos da criação da Política Nacional de Museus (2003).

Metodologia

A elaboração desta tese contemplou uma pesquisa eminentemente bibliográfica e documental. Em um primeiro momento, mergulhei em um conjunto variado de referências sobre o que se convencionou chamar de teorias das Museologias tendo como recorte iniciativas de crítica aos paradigmas hegemônicos do campo científico. Em um trabalho metalinguístico como este, que pretende sistematizar algumas teorias das Museologias, enfrentei o desafio de analisar diferentes produções contemporâneas. O intuito foi realizar um mapeamento das principais heranças e herdeiros intelectuais desse campo do conhecimento, estando mergulhado nesse próprio espaço científico.

Para tanto, um dos meus maiores enfrentamentos consistiu em dialogar com referências teórico-metodológicas muitas vezes díspares, ao mesmo tempo em que a Museologia como área científica ainda se encontra em processo de consolidação e legitimação entre os jogos de poder que definem os usos sociais da ciência. (Bourdieu, 2004). Nesse sentido, a minha intenção inicial de adotar um referencial estruturalista pautado na sociologia de Pierre Bourdieu visando mapear os agentes, as instituições e os jogos de poder em um espaço de possíveis expressivos teve que ser abortada em virtude das próprias experiências de Museologias Indisciplinadas encaminharem para outras perspectivas teóricas, especialmente com influências pós-estruturalistas, pós-coloniais e, mais recentemente, decoloniais. Perseguir um enfoque estruturalista, nesse aspecto, seria mais cômodo para a elaboração da tese e para a visualização das posições e jogos de poder, todavia consistiria em um paradoxo: uma tentativa de disciplinamento de projetos caracterizados pela indisciplina. Portanto, optei por me respaldar na poesia de Manoel de Barros como um discurso contra-hegemônico e, a partir dela, convocar para o texto autores que, apesar das diferentes tendências de pensamento, me possibilitassem apresentar um panorama das transformações nos museus e nas Museologias.

Por motivo similar também foi necessário uma modificação do recorte previsto. Minha intenção inicial era compreender os lugares epistêmicos das Museologias Indisciplinadas no Brasil por meio de um delineamento das teorias ensinadas e produzidas na formação *stricto sensu* sob o enfoque da Museologia Social. Para tanto, o intuito era evidenciar a trajetória da pós-graduação *stricto sensu* em Museologia no Brasil; inventariar autores e obras ensinadas nas disciplinas de teoria museológica e compreender o lugar ocupado pela Museologia Social. Todavia, ao longo da pesquisa foi necessário

problematizar esse olhar que estava encharcado de referenciais marcados pela 'colonialidade do poder' e, por isso mesmo, pelo próprio paradigma científico hegemônico. Isso porque as Museologias Indisciplinadas não se reduzem ao espaço acadêmico, atingindo interfaces nos campo das políticas públicas, nas mais diversas comunidades envolvidas, na formação de redes, nos processos de musealização e nas ações de militância. Portanto, reduzir o conhecimento científico ao produzido na academia seria um contrassenso.

A ampliação da proposta visava contemplar a diversidade de espaços sociais de produção desses olhares epistêmicos indisciplinados que, nas últimas décadas, têm fortalecido no caso brasileiro. Nesses termos, a análise teórica é indissociável da aplicação prática e vice-versa, fazendo coro com as considerações de Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) quando esboçaram um mapa (ainda que em movimento) com algumas iniciativas de Museologia Social no Brasil. Nesse aspecto, sirvo-me dessa inspiração metodológica quando concluíram que, como todo mapa, o fruto da pesquisa apresenta-se como uma escala, uma representação, "é uma incompletude, é um indicador, não é a realidade. A dinâmica da museologia social não cabe numa publicação." (p. 18). Do mesmo modo, reconheço que essa dinâmica também não cabe em uma tese:

A museologia social no Brasil continua desenvolvendo-se em ritmo intenso e já agora às margens do poder público e sem pedir permissão para existir, ainda que a obrigação e a responsabilidade do poder público em relação a esses e outros temas não deva ser diminuída. [...] Há muito que fazer e que pensar e que pesquisar no campo da museologia social. Estamos convencidos de que é possível desenvolver uma parceria fértil entre pesquisadores acadêmicos e pesquisadores populares, com base no respeito mútuo aos diferentes saberes e fazeres. (Chagas & Gouveia, 2014, p. 18-19)

Por essa razão foi necessário estar atento para captar diferentes experiências epistêmicas, muitas delas produzidas fora da Academia, por agentes que possuem um olhar sensível (ou o 'olho parvo' anteriormente citado pelo poeta). A própria dimensão territorial do Brasil e a adoção de uma temporalidade que abarca a segunda metade do século XX e o início do XXI também exigiu o reconhecimento de que a análise abrirá 'janelas' e 'portas' fragmentadas visando contemplar a 'pluriversalidade' de Museologias em movimento. Desse modo, tornou-se necessário selecionar experiências de radicalidade criativa em Museologia o que, por sua vez, contribuiu para que muitas propostas epistêmicas indisciplinadas ficassem fora desta tese que pretende contribuir sistematizando aquilo que, muitas vezes, insiste em não ser sistematizado para escapar das tentativas de padronização e estandarização acadêmicas.

Ciente dessas questões, parti do mapeamento iniciado por Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) para identificar possíveis legados intelectuais nas diversas experiências relatadas. No mesmo sentido, procurei valorizar o discurso nativo e reconhecer a auto atribuição dos agentes como militantes dessas Museologias, perceber as referências mobilizadas em seus textos e, assim, promover conexões, diálogos e confluências mútuas na escrita deste itinerário intelectual. A escolha desse mapeamento como ponto de partida se justifica por ser uma das primeiras iniciativas no Brasil de compilação e publicação de reflexões e experiências em Museologia Social em uma perspectiva nacional. As referências bibliográficas mobilizadas nos artigos, evidenciam recorrências que me possibilitaram explicitar uma 'estrutura de sentimentos' de alguns intelectuais que inspiram a maioria das reflexões e das iniciativas em Museologias Indisciplinadas no Brasil.

O que aqui designo de 'estrutura de sentimentos' se refere ao conceito de Raymond Williams. De acordo com Paul Filmer (2003), esse conceito permite investigar o pensamento de agentes que não integram o grupo dominante ou à ordem estabelecida do espaço de produção simbólico. Essa estrutura seria uma espécie de antena que capta previamente os sinais de mudança social e, portanto, consistiria em manifestações emergentes ou pré-emergentes de resistência e oposição às propostas hegemônicas. Situação que demarcaria uma espécie de projeto compartilhado socialmente, onde um grupo de intelectuais possuiria um *ethos* comum revelador de afinidades e cosmovisões.

Muitas vezes, quando essa estrutura de sentimento tiver sido absorvida, são as conexões, as correspondências, e até mesmo as semelhanças de época, que mais saltam à vista. O que era então uma estrutura vivida é agora uma estrutura registrada, que pode ser examinada, identificada e até generalizada. [...] O que isso significa na prática é a criação de novas convenções e de novas formas. (Williams, 1979, p. 18)

Nesse aspecto, é oportuno sublinhar que esta tese traduz, de algum modo, um cruzamento de itinerários intelectuais individuais e coletivos efetuando um mapeamento das táticas e das estratégias dos agentes e seus jogos de poder em prol do reconhecimento e da legitimidade das Museologias Indisciplinadas.

A pesquisa documental nos cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, a investigação na documentação em torno das políticas públicas e iniciativas populares autônomas de Museologia Social no Brasil também foram de grande valia na tentativa de compreender os impactos, as singularidades e as afinidades entre diversos pesquisadores. Especialmente quando me detive aos lugares epistêmicos realizei uma ampla pesquisa na Plataforma Sucupira¹² e nos acervos dos cursos de graduação e pós-graduação em

¹² Ferramenta para a coleta de informações, realização de análises e avaliações, além de base de referência do Sistema Nacional de Pós-Graduação (SNPG), no Brasil. Disponível em: <https://sucupira.capes.gov.br/sucupira/>

Museologia no Brasil evidenciando os programas de disciplinas, os projetos de criação de cursos e a produção em forma de teses, dissertações e artigos científicos. No mesmo sentido, reuni documentos das políticas nacionais em Museologia Social realizados nas últimas décadas no Brasil – a maioria disponibilizados virtualmente no site do Instituto Brasileiro de Museus – além de publicações institucionais do poder público e de iniciativas comunitárias. Por fim, também consultei documentos sobre as redes de Museologia Social no Brasil, visando compreender algumas das estratégias de articulação e as reverberações da produção de conhecimento em torno dessas experiências. Essas discussões encaminharam para uma aproximação dos itinerários e da produção intelectual dos pesquisadores, das propostas museológicas comunitárias e das redes temáticas que impactaram e ainda impactam o espaço do que se convencionou designar de Museologias Indisciplinadas.

Em um primeiro momento, o extenso volume de referências bibliográficas e documentais manejado e a adoção de um marco temporal extenso consistiam, a meu ver, em obstáculos para uma definição mais bem acabada das trajetórias intelectuais a serem analisadas. O que comparecia dessas leituras iniciais era a presença marcante de Paulo Freire, Hugues de Varine, Mario Moutinho, Maria Célia Teixeira Moura Santos, Waldísa Rússio, Cristina Bruno e Mario Chagas como intelectuais que traduziram e traduzem a 'estrutura de sentimentos' em torno das mudanças paradigmáticas no campo das Museologias no Brasil, na produção de teorias, no estímulo a efetivação de processos museológicos comunitários e/ou na criação de novas redes e herdeiros intelectuais.

Esse conjunto documental contribuiu para que eu provocasse questionamentos em torno da aproximação entre pesquisa de campo e acervos, tornando-se 'pretexto' para um encontro etnográfico, nos moldes apresentados por Celso Castro e Olívia Cunha (2005). Os documentos reunidos – embora reconheça o aspecto lacunar dos mesmos – consistem em um campo povoado por sujeitos, conflitos e jogos de poder. No mesmo sentido, por estar mergulhado no campo das Museologias e pelo contato com a maioria dos pesquisadores cujos textos integram este mapeamento foi necessário um cuidado metodológico redobrado. (Demo, 2002)

De fato, a busca pela compreensão de alguns movimentos de radicalidade criativa no campo das Museologias Indisciplinadas no Brasil, nas interfaces entre a potência de criação e a potência de resistência, me fizeram reconhecer que meu próprio interesse em evidenciar essa poética dos museus e das Museologias estava contaminado, de algum modo, pela radicalidade criativa (ou pela imaginação museal/museológica) de Mario Chagas. Na verdade, ousar afirmar que nas últimas décadas suas reflexões e experimentações consistem em uma das principais forças criativas em Museologia Social,

tornando-se uma das principais 'zonas de contágio' no intuito de estimular e contribuir para "outras forças, outras formas de gestão, resistência, pensamento e luta, outras parcerias, outras lógicas [(in) disciplinares], outras formas de ser museu [(in)mundo] e de fazer e saber museologia [(in)pura]". (Chagas, 2017, p. 132)

Esse imbricamento contribuiu para que ocorresse uma mudança de orientação e na própria configuração desta tese. Os três primeiros capítulos contaram com a orientação do professor Mario Chagas que, após minha decisão de ter sua trajetória incluída neste trabalho, cedeu a orientação ao professor Mario Moutinho.

Acredito que a trajetória de Mario Chagas, assim como a dos pesquisadores citados anteriormente, consiste em um dos exemplos potentes para captar as confluências, as condições de possibilidade e as táticas que possibilitaram a configuração de um pensamento indisciplinado nas Museologias brasileiras. Portanto, dediquei o último capítulo para analisar sua produção intelectual, a recepção de seus projetos poéticos e políticos, somada a um longo depoimento que o poeta e museólogo me concedeu, reconhecendo-o como exemplar para a compreensão das mudanças paradigmáticas no campo das Museologias. Em outros termos, Mario mobiliza uma poética museológica que sintetiza um *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, para dialogar com alguns dos principais *leitmotifs* de Manoel de Barros.

Talvez, por essa razão, a poesia de Manoel de Barros tenha se tornado um poderoso anteparo para a compreensão das cenas e dos bastidores dessas Museologias Indisciplinadas. Ela consistiu em orientação epistemológica que permitiu manejar este trabalho com o rigor científico sem abrir mão da perspectiva poética (no sentido da potência criativa, da *Poiésis*). Sua poética possibilitou múltiplos desvãos para visualizar alguns dos itinerários intelectuais fundadores de paradigmas e de tendências de pensamento indisciplinadas no campo das Museologias no Brasil. Não é sem razão que ele problematiza o próprio alcance da ciência: "A ciência pode classificar e nomear os órgãos de um sabiá/ mas não pode medir seus encantos/ A ciência não pode calcular quantos cavalos de força existem/ nos encantos de um sabiá." (Barros, 2013, p. 316)

Organização do trabalho

Além desta introdução, a tese é composta por mais quatro capítulos que tem como fio condutor a compreensão da radicalidade criativa em torno das Museologias Indisciplinadas. De algum modo, tangencio um movimento metapoético ao perseguir museologicamente alguns processos de constituição de reflexões museológicas. Meu intuito

é situar o leitor nos embates pela conformação de leituras dissonantes, apresentando as transformações nos museus e nos modos de se conceber as Museologias a partir de um mapeamento de itinerários intelectuais, sistematizando paradigmas, tendências de pensamento e iniciativas comunitárias para o florescimento desses outros olhares museológicos.

No primeiro capítulo, intitulado 'Serve para o desuso pessoal de cada um': o indizível nos museus e nas Museologias', apresento uma síntese das provocações em torno da 'função social dos museus' e do papel das Museologias tendo como recorte os debates sobre a poética e política da memória nas exposições museológicas. Essas questões abrem caminho para a aproximação com os itinerários de uma 'disciplina indisciplinada', a partir de um esboço das críticas contemporâneas sobre os processos museológicos e do entrecruzamento com as imagens tecidas pelos poetas brasileiros Cora Coralina, Carlos Drummond de Andrade e Manoel de Barros. As poesias sobre 'cacos' encaminham para uma leitura fragmentária que enfrenta os discursos totalizantes e totalitários e, mediante a valorização do cotidiano e do até então colocado nas margens poéticas e sociais, acredito que contribuem para novas leituras (ou 'desleituras') sobre o espaço museológico. De igual modo, também exemplifico com algumas experiências museológicas brasileiras que têm estimulado a construção de novas dramaturgias da memória ao desestabilizarem os limites do indizível e, por sua vez, das próprias Museologias. Meu intuito foi partir das transformações evidenciadas em experiências concretas no universo dos museus locais para, em seguida, suscitar de que modo elas respondem a estímulos produzidos nas Museologias em escala nacional e transnacional.

No segundo capítulo, intitulado 'Uma didática da invenção': paradigmas do pensamento museológico', destaco momentos da institucionalização e tentativas de consolidação da Museologia (e posteriormente das Museologias) enquanto espaço de produção simbólico em âmbito internacional. Sublinho alguns itinerários intelectuais significativos para a consolidação de fundamentos, conceitos e embates em torno dos paradigmas constitutivos. Nesse aspecto, mapeio tendências que contribuíram e contribuem para demarcar o conhecimento museológico no Ocidente, evidenciando o modo como esse conhecimento se organizou em meio à formação da episteme moderna. Para tanto, analiso as perspectivas mais proeminentes, responsáveis pela invenção, crítica e consolidação de distintas Museologias e apresento algumas das tentativas de classificação de eixos teóricos que configuram o pensamento museológico contemporâneo. O intuito foi partir de uma perspectiva macro, compreendendo alguns dos contextos e dos itinerários intelectuais que propiciaram a emergência de um paradigma marcado pelo deslocamento de ênfase dos objetos e instituições para as relações entre as comunidades, os territórios e os saberes, e a

transição para a Museologia Social, concebida como nova proposta paradigmática. Essa configuração abre caminho para a visualização dos contextos e dos embates intelectuais que respaldaram a criação das Museologias Indisciplinadas.

No capítulo terceiro, intitulado 'Nossa maçã é que come Eva': Museologias Indisciplinadas no Brasil', explico as transformações epistêmicas ocorridas nas Museologias que apresentam um pensamento indisciplinado. Apresento, sumariamente, aspectos da configuração do pensamento museológico no Brasil problematizando o modo como a efetivação de práticas museais contra-hegemônicas tem promovido a construção de Museologias contra-hegemônicas e as possíveis particularidades dessas propostas. A partir de algumas experiências consideradas precursoras e de uma breve apresentação dos itinerários intelectuais de seus idealizadores, a exemplo das trajetórias de Nise da Silveira, Darcy Ribeiro e Abdias do Nascimento, destaco alguns indícios dessas mudanças epistemológicas. Sublinho, ainda, os trânsitos compartilhados e o modo como o pensamento de Paulo Freire consistiu em legado fundamental que impactou pesquisadores como Hugues de Varine, Maria Célia Teixeira Moura Santos e Waldísa Rússio, intelectuais que, por sua vez, também contribuíram para a formação de investigadores, para a consolidação de redes intelectuais e para a criação de museus comunitários no cenário das Museologias Indisciplinadas no país. Por fim, apresento brevemente os marcos políticos, (po)éticos e epistemológicos que inspiraram novas práticas museológicas e reorientaram os protocolos de leitura científica das Museologias no Brasil.

No quarto capítulo, intitulado 'Minha imaginação não tem estrada': a Museologia Indisciplinada de Mario Chagas', evidencio as confluências teóricas, as estratégias poéticas e políticas de Mario Chagas, reconhecendo-o como um dos exemplos de radicalidade criativa no campo das Museologias Indisciplinadas no Brasil. Ao percorrer aspectos de sua formação e militância, recupero momentos significativos de suas "memórias inventadas" que, por sua vez, resvalam na invenção de momentos significativos dos embates entre as experiências museológicas elaboradas no Brasil contemporâneo. A análise do pensamento indisciplinado de Mario Chagas, por meio de seus textos, contextos e práticas, sintetiza um conjunto de transformações ocorridas no espaço dos museus e das Museologias nas últimas décadas que, por sua vez, produzem 'deslimites'. Nesse aspecto, a imaginação museal/museológica de Mario Chagas dialoga explicitamente com a radicalidade criativa de Manoel de Barros, instituindo uma poética do 'deslimite' das imagens e potencializando a criação de 'desterritórios' que visam edificar novos espaços epistêmicos marcados pela valorização do ordinário, pelo inacabamento e pela impermanência. Trata-se de uma forma de resistir e de reconhecer a gota de sangue em cada museu e em cada experiência

poética: "As coisas jogadas fora/ têm grande importância/ - como um homem jogado fora."
(Barros, 2013, p. 136)

Em resumo, o intuito deste trabalho é recuperar movimentos significativos das mudanças paradigmáticas nas Museologias, explicitando as estratégias de resistência, militância e institucionalização da Museologia Social no Brasil, por meio de uma análise sociomuseológica de itinerários intelectuais. A investigação de tendências de pensamento marcadas por desobediências epistêmicas forjadas no âmbito das Museologias, tendo a Museologia Social como mudança paradigmática e a Sociomuseologia como Escola de Pensamento, pretende potencializar as reflexões em um campo em permanente transformação, suscitando debates e provocações que apontam para novos 'descomeços'. Parafraseando Manoel de Barros (2013), é possível conceber as Museologias Indisciplinadas como uma atitude de "voar fora da asa", atitude que, nesta tese, tentei exercitar:

As coisas não querem mais ser vistas por pessoas
razoáveis:
Elas desejam ser olhadas de azul —
Que nem uma criança que você olha de ave.

Poesia é voar fora da asa. (Barros, 2013, p. 278)

CAPÍTULO 1 - "SERVE PARA O DESUSO PESSOAL DE CADA UM": O INDIZÍVEL NOS MUSEUS E NAS MUSEOLOGIAS

Olha o urinol enferrujado.
Serve para o desuso pessoal de cada um.
Já pertenceu de Dona Angida do Cocaís, senhora de nobrementes.
É barato e inútil.
Quem se abastece?
Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis.
Seria uma autodidata?
Era o próprio indizível pessoal.
Manoel de Barros (2013, p. 308)

‘Museus e histórias controversas – dizer o indizível em museus’ foi o tema da 15ª Semana Nacional de Museus, em 2017. A proposta potencializou um conjunto de expressões culturais e reflexões sobre o campo da Museologia coordenado pelo Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, em comemoração ao Dia Internacional dos Museus (18 de maio). Trata-se, assim, de um convite e de uma provocação na pauta dos agentes que integram o campo dos museus e das Museologias no Brasil¹³. Esse tema também consiste na linha mestra que dialoga com o texto da museóloga Girlene Chagas Bulhões, ‘As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrímônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais’ (2016), publicado na *Revista Ventilando Acervos*, organizada pelo Grupo de Estudos Política de Acervos e editada eletronicamente pelo Museu Victor Meirelles/IBRAM. Também é um dos *leitmotifs* que sustentam o projeto literário do poeta Manoel de Barros. Esses três itinerários serão a minha inspiração para a tessitura deste capítulo com algumas provocações poéticas e políticas sobre o indizível nos museus e nas Museologias.

Conforme sublinhei em pesquisa anterior (Britto, 2017), a proposta de Manoel de Barros problematiza a poética e a política do olhar, efetuando uma desconstrução da utilidade canônica das coisas e demonstrando que a importância depende do encantamento por elas proporcionado. Em sua obra, o poeta constantemente re-inaugura o sentido do inútil ao sublinhar que todas as coisas, especialmente as consideradas ‘desimportantes’ ou ‘inutensílios’, são matérias de poesia. Talvez seja esse olhar torcido, retorcido e distorcido sobre as coisas que também as converta em matéria poética privilegiada das exposições museológicas. A destituição da utilidade canônica dos objetos promovida pela sua inserção nas exposições proporciona um novo olhar sobre os mesmos. E é esse rearranjo uma das potencialidades da poética ao reestruturar a sintaxe e a semântica das coisas.

Na verdade, conforme destacou Solange Yokozawa (2009), os poetas talvez sejam críticos mais perspicazes do que a crítica propriamente dita e, por sua sensibilidade, tornaram-se herdeiros da tradição lírica moderna e modernista ao privilegiarem uma poesia que reabilita a marginalidade, conectando com autores que desentranharam o heroísmo poético do considerado ‘lixo humano’:

¹³ No Brasil, a primeira Semana Nacional de Museus ocorreu em 2003, com 57 museus inscritos e 207 eventos. Em 2015, sua 13ª edição contou com a participação de 1.378 museus e 4.570 eventos em todas as regiões do país. Para consulta aos dados relacionados à Semana Nacional do Brasil, conferir: <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/06/SemanaMuseus_Estatisticas_2016.jpg>. Acedido em: 25 fev. 2017.

No caso do Brasil, essa tendência tornou-se prática consciente e coletiva a partir dos modernistas de 22, que, rejeitando a distinção entre temas poéticos e não poéticos, optaram pela poetização do que até então permanecera fora das esferas poéticas. E o que estava fora dessas esferas também estava, muita vez, fora das margens sociais. É assim que vamos encontrar personagens como o carregador de feira-livre João Gostoso, de 'Poema tirado de uma notícia de jornal', de Manuel Bandeira, o moço leiteiro, de 'Morte do leiteiro', de Carlos Drummond de Andrade, os indivíduos ínfimos celestados pela poesia de Manoel de Barros, as 'vidas obscuras' iluminadas pela lírica de Cora Coralina, enfim, todos esses personagens que representam uma interpretação pessoal, um desdobramento da preferência modernista por poetizar os tipos humanos que até então permaneciam fora da poesia e da vida. (Yokozawa, 2009, p. 201-202)

No caso das exposições museológicas, é possível aproximar os 'desobjetos' ou 'inutensílios' de Manoel de Barros dos *ready-made*¹⁴ de Marcel Duchamp: "Se é sutil a ironia que emana dos objetos de Duchamp — fabricados, não raro, com intuito de sarcasmo" — e o exemplo emblemático consiste no mictório de louça enviado ao Salão dos Independentes, em Paris -, "a arte se tornou, frequentemente, repositório de materiais, cuja presença na obra nem sempre obedece às injunções do significado." (Suttana, 2004, p. 255). Talvez, por isso, Renato Suttana (2004) compreenda que a poética de Manoel de Barros "daria ao leitor a impressão, seja em que grau for, de estar diante de uma tela dadaísta. [...] A colagem de materiais produziria o efeito de uma estranheza que une um sentimento anárquico da palavra a um certo humor que não recua diante do grotesco, do nonsense nem do declarado absurdo." (p. 257)

Se os poetas conseguem realizar uma operação alquímica com suas imagens, transformando palavras em coisas, podemos dizer que os responsáveis pelas exposições museológicas transformam as coisas em linguagem, efetuando o que Mario Chagas (2003) concebeu como uma 'narrativa poética das coisas' ou a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. O mesmo ocorre com a reflexão científica sobre essa prática na medida em que problematizo a constante tensão vivenciada pelas Museologias ao se transformarem em uma metanarrativa, um dizer sobre a impossibilidade do dizível apenas com o verbal, uma provocação sobre o silenciamento e, para tanto, uma perspectiva científica que diz sobre a linguagem poética das coisas. Situação que comparece nos versos de Manoel de Barros (2013) utilizados como epígrafe deste capítulo, abrigados em *O livro sobre nada*, "um alarme para o silêncio, um abridor de amanhecer, pessoa apropriada para pedras, o parafuso de veludo etc. etc. O que eu queria era fazer brinquedos com as

¹⁴ Termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar objetos por ele concebidos a partir da combinação de um ou mais artigos de uso cotidiano produzidos em massa e expostos como obras de arte em museus e galerias.

palavras. Fazer coisas desúteis. O nada mesmo. Tudo o que use o abandono por dentro e por fora." (p. 303)

Ao longo de toda a obra do poeta é recorrente uma geografia do silêncio. Projeto que atravessa o livro *Concerto a céu aberto para solos de ave*, instituindo uma espécie de sinfonia do silêncio: "quando eu nasci/ o silêncio foi aumentado" (Barros, 2013, p. 253); "as avencas são cegas/ Nenhuma flor protege o silêncio quanto elas" (p. 253); "andava devagar e escuro –meio formado/ em silêncio/ Queria ser a voz em que uma pedra fale" (p. 266); atingindo o ápice quando concluiu que "vendo o Homem/ que as moscas não davam conta de iluminar o silêncio das coisas anônimas /passaram essa tarefa para os poetas." (p. 266)

Em estudo sobre os silêncios na obra de Manoel de Barros, Júlio Augusto Xavier Galharte (2007) reconhece, pautado em Walter Benjamin, que a escrita e a leitura modernas atestam a apoteose do isolamento e da mudez. Nesse aspecto, sublinha a existência do silêncio da leitura – ligado à mudez do leitor e ao não-dito de certos autores cuja força é edificada no implícito, na sugestão, na elipse enquanto figura de linguagem fundadora de projetos literários como é o caso do de Manoel de Barros: "a poética manoelina se interessa não só por autores afeitos ao silêncio da elipse, mas também por imagens de quadros modernos, bem como paisagens do Pantanal. Todos esses elementos se enquadravam no mesmo contexto: o silêncio ligado a visão." (p. 4-5)

Se o olhar busca não só as palavras, mas as lacunas dos livros, se o ver procura as formas de arte pictórica e se o mirar anseia por silêntes pedras e quietos caramujos do pântano é preciso também pensar no canto sem palavras desse mesmo pântano e nos seus mais diversos ruídos. Assim chega-se ao silêncio da escuta: emudece-se para não perder a beleza e os detalhes do cantar, do falar e do silenciar da natureza e do homem pantaneiro. (Galharte, 2007, p. 5)

Provavelmente é essa a tarefa conflituosa que as Museologias e os museus têm pela frente: reconhecer seu papel nos embates sobre as políticas do silêncio, a importância de garantir o direito de ressoar vozes dissonantes e de promover outra escuta. Encontrar utilidade no considerado inútil é enfrentar o silenciamento, é desconstruir normas, é desformar e distorcer o olhar. Por isso, os objetos poéticos do poema e das exposições museológicas se entrelaçam: "servem para o desuso pessoal de cada um", para a desestabilização da leitura canônica das coisas, visando eclodir "o próprio indizível pessoal". Portanto, quando o poeta afirma que "os silêncios me praticam" (Barros, 2013, p. 331), ele fala em uníssono com aqueles que consideram os não-ditos e os interditos como uma forma discursiva:

Há um modo de estar em silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido e, de certa maneira, as próprias palavras transpiram silêncio. Há

silêncio nas palavras; o estudo do silenciamento nos mostra que há um processo de produção de sentidos silenciados que nos faz entender uma dimensão do não-dito absolutamente distinta da que se tem estudado sob a rubrica do 'implícito'. (Orlandi, 2007, p. 11-12)

Visto nessa ótica o silêncio é uma forma de poder e de produção de significados. Por essa razão, Eni Orlandi (2007) o considera como categoria do discurso, fazendo do não-dito algo que significa. Sublinha variadas formas de mutismo: contemplativo, introspectivo, de disciplina, de resistência, de derrota da vontade, de exercício do poder... A autora diferencia esse silêncio fundador da política do silêncio – silenciamento – materializado como silêncio constitutivo (quando uma palavra silencia outra) e como silêncio da censura (o que é proibido de ser dito). Esse ato de 'por em silêncio' é muitas vezes realizado pelas políticas relacionadas à preservação e a promoção dos patrimônios culturais e aos museus, ao priorizar determinados repertórios culturais ou não garantir a liberdade de expressão por meio de manifestações heterogêneas. Por isso, não é possível desprezar a dimensão política do silêncio, como integrante da retórica da dominação ou da resistência.

Dessa forma, é importante questionar em que medida os agentes responsáveis pelas exposições museológicas e por refletir cientificamente sobre o campo museal e museológico são coniventes com as políticas do silenciamento, desprezando os diversos indizíveis pessoais, conforme destacou o poeta, que também possuem o direito de se insinuar. Por outro lado, é necessário refletir em que medida os integrantes do espaço dos museus e das Museologias promovem o exercício da escuta do silêncio, para que o Outro também tenha o direito de não dizer ou dizer quando se sentir à vontade, instituindo variadas formas de resistência. Na verdade, essa opção poética e política se aproxima do conceito de 'fratrimônio', desconstruindo a noção de que o patrimônio cultural é apenas uma herança paterna ou algo transmitido de maneira linear e diacrônica, instituindo aquilo que Mario Chagas (2003) compreende como "possibilidade de uma partilha social de bens culturais que se faz de modo sincrônico dentro de uma mesma época, de uma mesma geração (um fratrimônio)." (p. 271). Desse modo, os agentes contribuem para um compartilhamento de silêncios, silenciamentos, formas de escuta e de reverberação de variados indizíveis pessoais.

Colocando as formas e os temas ao avesso, creio que essa proposta metodológica inspirada na literatura de Manoel de Barros (2013) e na provocação de Mario Chagas (2003) seria um exemplo do que Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) definem como agenciamento ou uma perspectiva rizomática. Segundo entendem, as conexões seriam construídas a partir de matérias diferentemente formadas, com linhas de articulação, estratos, linhas de fuga, desterritorialização e desestratificação. Esse modo de distorcer o olhar ou essa perspectiva 'fratrimonial' consistem em um agenciamento, uma multiplicidade,

em conexão com outros agenciamentos: “não se perguntará nunca o que [...] quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender [...], perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades.” (p. 12). A imagem do rizoma, nesse aspecto, desconstrói a ideia de um ponto fixo, inaugural, unidirecional, linear. Um rizoma possui formas diversas, conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e seus traços não remetem obrigatoriamente a traços de mesma natureza, colocando em jogo regimes de signos muito diferentes. Um rizoma é aliança, é um entre, “não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo.” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 37). Dessa forma, subverte a lógica da raiz, por não se fixar em um ponto, conectando códigos, regimes de signos e estados de coisas diferentes. Chave de leitura múltipla resulta de uma possibilidade de distorcer o olhar e de estabelecer formas até então indizíveis pautadas em encadeamentos quebradiços, é um mapa que contribui para conexão de campos a partir de múltiplas entradas. Assim, essas possibilidades são ‘rizomáticas’, constituídas de platôs (sempre no meio, sem início, nem fim): “região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, [...] toda multiplicidade conectável com outras hastes subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.” (p. 33)

Essas provocações serão aqui desenvolvidas em movimentos que se entrelaçam de forma sincrônica e espiralar como em um redemoinho do lírico, em alusão a obra *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*, de Darcy Denófrio (2005). Nesse aspecto, a proposta do texto é possibilitar uma leitura pautada “num movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio.” (Deleuze & Guattari, 1995, p. 37). Trata-se, ao mesmo tempo, de uma leitura fragmentária nos moldes propostos por Walter Benjamin:

A memória não é um instrumento para a exploração do passado, é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como o homem que escava. [...] Uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente. (Benjamin, 1987, p. 239)

Visualizando os múltiplos fragmentos, Benjamin recomporia o todo. Os estilhaços da memória funcionariam como metáfora e metonímia do vivido e do imaginado constituindo, conforme destacou Willi Bolle (1994), uma estética constelacional e fragmentária. Por isso, as cidades, que habitam os homens, tornam-se húmus das recordações estimulando a tessitura de mapas afetivos: “lugares e objetos enquanto sinais

topográficos tornam-se vasos recipientes de uma história da percepção, da sensibilidade, da formação das emoções." (p. 335-336)

Em outra chave de interpretação, Marcelo Barbosa Fontes (2007) afirma que na poética de Manoel de Barros, "ao contrário de uma concepção arqueológica de encontrar precedentes de origem, o mapa é uma cartografia dos deslocamentos. Não se trata de uma interpretação dos territórios, mas, antes, de detectar, com sua trajetória, novos indicadores de novos mundos" (p. 23), gerando aquilo que o poeta entende como 'despalavra' e o ato de 'desler': "A voz de meu avô arfa. Estava com um livro debaixo/dos olhos. Vô! O livro está de cabeça para baixo. Estou/deslendo." (Barros, 2013, p. 309)

Esse ato de 'desleitura' é uma desconstrução do modo de ler o mundo e a si mesmo que atravessa o *Livro sobre nada*. Nessa obra, convivem propostas de valorização do considerado inútil, das coisas 'desúteis', do silêncio. Portanto, além de descentrar as fontes de saber operando uma relativização - "os desvãos me constam/ Tem hora leio avencas/, tem horas, Proust/ Ouço aves e beethovens." (p. 314) - , o poeta sugere uma operação mais radical que perpassa "atrapalhar as significâncias": "O despropósito é mais saudável do que o solene. (Para limpar das palavras alguma solenidade – uso bosta.)." (p. 314). Nesse aspecto, quando sublinha a disfunção construída a partir da 'desleitura' e dos 'desutensílios', o poeta encontra a utilidade na aparente 'desutilidade' que é a de promover uma desconstrução das leituras hegemônicas e segregadoras, apresentando uma proposta libertária em forma de poesia:

Para atingir sua expressão Fontana
Miró precisava de esquecer os traços e as doutrinas
que aprendera nos livros.
Desejava atingir a pureza de não saber mais nada.
Fazia um ritual para atingir essa pureza: ia ao fundo
do quintal à busca de uma árvore.
E ali, ao pé da árvore, enterrava de vez tudo aquilo
que havia aprendido nos livros.
Depois depositava sobre o enterro uma nobre
mijada florestal.
Sobre o enterro nasciam borboletas, restos de
insetos, cascas de cigarra etc.
A partir dos restos Miró iniciava a sua engenharia
de cores.
Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um
dejeto de mosca deixado na tela.
Sua expressão fontana se iniciava naquela mancha
escura.
O escuro o iluminava. (Barros, 2013, p. 356)

Utilizo da provocação proposta pelo poeta como uma analogia para problematizar o lócus da enunciação epistemológica das diferentes Museologias. Isso se torna fundamental quando observo que grande parte do esforço teórico da disciplina (aquilo que comumente é

denominado de Teorias da Museologia) é construída a partir da experiência museológica e museal (ações de intervenção), reconhecendo o exercício epistêmico como tributário dos diversos processos e condições de produção. Situação que me provoca investigar os impactos das crescentes transformações da prática museológica no curso da investigação científica (especificamente no campo de produção teórico). Meu intuito não é apresentar um debate dualista entre teoria e prática, efeito e causa, mas compreender formas alternativas que têm se insinuado nos últimos anos e que configuram o pensamento museológico, especialmente no Brasil. Para tanto, a poesia de Manoel de Barros torna-se um roteiro de 'desleitura' promissor. Valorizar os restos não consiste em abandonar a 'tradição', mas esquecer as formas colonizadoras de que somos herdeiros e, a partir de sua disfunção, construir iluminuras, apontando para uma alteridade epistemológica edificada na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos. Trata-se de inventariar algumas epistemologias indisciplinadas onde será possível compreender a multiplicidade de 'indizíveis pessoais', conforme problematizarei ao longo deste trabalho.

Na verdade, poderia pensar essa proposta a partir do conceito de disfunção lírica de Manoel de Barros em *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. No poema que inaugura o livro, intitulado 'Disfunção', o autor defende que: "Se diz que há na cabeça dos poetas um parafuso de/a menos/Sendo que o mais justo seria o de ter um parafuso/trocado do que a menos/A troca de parafusos provoca nos poetas uma certa/disfunção lírica." (Barros, 2013, p. 371). Em análise sobre essa provocação estética, José Ricardo Guimarães de Sousa (2013) evidencia que a disfunção na obra do poeta segue a orientação semântica presente nos dicionários como "o que tem a sua função alterada" ou "que exerce indevidamente a função outorgada". Desse modo, não seria aquilo que não exerce função, mas que realiza uma ação diversa da esperada. Assim, é provável que a máquina com um parafuso a menos não funcione, diferentemente da que teve os parafusos trocados que, segundo o poeta, poderá funcionar de modo diverso, distinto, mas ainda uma função (uma disfunção): "é, portanto, uma divergência entre a expectativa e a realização. [...] Em vez das coisas importantes, úteis, que são consensualmente as mais propícias a serem amadas ou cultuadas, o portador de uma disfunção lírica ama aquilo que não tem importância, seres ou coisas." (p. 121-122)

Algumas práticas museológicas e Museologias são exemplos da disfunção lírica, anunciada por Manoel de Barros. Em uma alusão aos versos do poema 'A disfunção', onde nomeia sete sintomas desse outro modo de olhar, concebo como características dessa distorção no campo museológico: 1 – aceitar a inércia para dar movimento à linguagem das coisas; 2 – vocação para explorar a poesia e os mistérios dos espaços e das coisas; 3 – percepção de contiguidades anômalas entre diferentes imagens, formas e objetos; 4 –

gostar de fazer casamentos incestuosos entre coleções; 5 – amor por trajetórias, legados e coisas consideradas desimportantes ou historicamente desprestigiadas; 6 – mania de estimular o canto dos seres inanimados; 7 – mania de comparecer aos próprios desencontros. Na verdade, conforme destaquei na introdução desta tese, a escolha da obra de Manoel de Barros como principal referencial é significativa em virtude de uma de suas marcas ser o autoquestionamento da criação poética. Seria uma espécie de sistematização de seu fazer poético, por meio da poesia: “O que se encontra em ninho de João-Ferreira: cacos de vidro, garrapatos, retratos de formatura, servem demais para poesia. As coisas que não pretendem servem demais para a poesia.” (Barros, 2013, p. 136)

Em análise sobre a obra de Manoel de Barros, Fabrício Carpinejar (2001) efetua um comentário que, acredito, poderia perfeitamente ser aplicado aos processos museológicos e a construção de formas de produção do conhecimento em Museologia: “estuda a percepção das coisas como idéias, e não propriamente como coisas. (...) O universo é reinaugurado em benefício de uma disfunção do real.” (p. 14). Entretanto, talvez um dos principais roteiros de leitura tenha sido ofertado pelo próprio poeta sulmatogrossense: “Vi um prego do século XIII, enterrado até o meio numa parede de 3 x 4, branca, na XXIII Bienal de Artes Plásticas de São Paulo, em 1994. Meditei um pouco sobre o prego. O que restou por decidir foi: seria mesmo do século XIII ou do XII?” concluindo que “era um prego sozinho e indiscutível.” (Barros, 2013, p. 317)

Louças quebradas, cacos e fragmentos consistirão nos *leitmotifs* deste capítulo que, sem intenção de hierarquizar as sinestesias provocadas pelos objetos em exposições, pela poesia oriunda da literatura ou pelo discurso acadêmico, possibilita, inclusive, uma leitura arbitrária, de foz à nascente, uma ‘desleitura’, ‘desinventando’ os sentidos das palavras, reconhecidamente pautadas em um movimento intertextual. Pensar em uma poética que arma ciladas no discurso (nos interstícios entre revelar e esconder) ou que cria redemoinhos ante os olhos e a imaginação dos leitores consiste, a meu ver, em uma excelente imagem para rebatizar a poética (que também é uma política) dos museus a partir do cruzamento de narrativas oriundas de espaços variados: a poética das coisas promovida pelos museus a partir das ‘louças de vovó’¹⁵, a poética promovida pela literatura enquanto ‘cacos para um vitral’¹⁶ e a linguagem instituída pelas Museologias quando suscitam ‘o próprio indizível pessoal’¹⁷.

A opção pela elaboração de um capítulo inicial pautado nas ‘coisas do ínfimo’, além de dialogar com a proposta de Manoel de Barros e da perspectiva de algumas Museologias

¹⁵ Alusão ao título do artigo de Gírlene Bulhões (2016).

¹⁶ Alusão ao título do livro de Adélia Prado (2006).

¹⁷ Alusão ao verso de Manoel de Barros (2013).

surgidas no século passado, se justifica pelo meu próprio 'indizível pessoal'. A relação entre literatura e museus consiste em mote que me acompanha nas pesquisas, nos processos museológicos e na vida. A partir da poesia, especialmente da engajada, evidencio poéticas e políticas da memória, coloco meu 'olho parvo' e 'indisciplinado'. Do mesmo modo, creio que iniciar diluindo algumas das questões teóricas objeto dos próximos capítulos em exemplos cotidianos, possibilitará aos diferentes leitores uma melhor aproximação com as transformações manejadas no espaço dos museus e das Museologias. Acredito, assim, que essas 'desleitura' consistem em instigantes provocações para pensar os itinerários de uma 'disciplina indisciplinada', a partir de um esboço das transformações epistêmicas e dos diversos usos sociais manejados pelas propostas museológicas.

1.1 – “As coisas que não pretendem se prestam para a poesia”

As questões delineadas na introdução deste capítulo podem ser evidenciadas com vigor no artigo de Girlene Bulhões (2016), aqui já citado. Em uma tentativa bem sucedida de efetuar uma leitura pós-estruturalista do campo museal, realizando-a metodologicamente no conteúdo e na forma textual apresentada, a pesquisadora problematiza outras performances museais. Contesta o lugar comum das expressões culturais de matriz europeia, branca, masculina, heterossexual e católica que como regra integrou os discursos do considerado digno de compor a narrativa sobre a nação, as práticas de musealização e patrimonialização, apresentando vozes e propostas dissonantes em prol de outras vontades de memória. Para tanto, utiliza como metáfora a imagem das 'louças de vovó', representativas de certa prática museológica extremamente usual:

As peças de maior destaque em sua exposição de longa duração eram as finas louças vindas da Europa, doadas por pessoas das classes altas da cidade por ocasião da criação do museu. Cuidadosamente 'guardadas por vovó' para serem usadas apenas em momentos considerados especiais, as terrinas, jarras, travessas e pratos que compunham a coleção, junto com outros utensílios domésticos confeccionados em prata, depois que vovó morreu foram doadas pela família e colocadas no maior salão expositivo da instituição, nas melhores e mais iluminadas vitrines, acompanhadas por etiquetas informando as suas procedências e épocas. Em suas fichas de identificação, nos livros de inventário e alguns outros instrumentos de registro museológico, sempre destacado: 'doação da senhora Fulana, do senhor Sicrano ou da Família Beltrano'. Graças ao intenso comércio do Brasil com as Companhias das Índias Ocidentais e Orientais nos séculos XVII e XVIII, as louças de vovó estão presentes em diversos museus brasileiros. Apesar de serem relativamente comuns por aqui, a sua exposição garante que a riqueza e o 'bom gosto' das suas antigas proprietárias e proprietários estarão à vista de todas e todos, atestando materialmente – ao mesmo tempo – a importância da classe social e

econômica à qual pertencem e a importância do museu, um excelente espaço de legitimação e valorização sociocultural, como sabemos. No acervo deste mesmo museu, desconhecido pela quase totalidade das suas funcionárias e funcionários, havia também um prato de estanho gravado na parte de trás com o símbolo da Coroa Portuguesa, indicativo da sua origem e época. Um dos mais antigos servidores da instituição me informou que o mesmo foi encontrado por um garimpeiro em um veio de mineração explorado desde o tempo da colonização e também doado ao museu nas proximidades da sua inauguração. Este prato, apesar de ser uma raridade na região, repousava esquecido num cômodo que guardava as peças fora de exposição, num armário de aço, embrulhado em um pedaço de papel pardo. Nunca havia tido a honra de ser exposto devido a 'pobreza' do seu material de confecção e da sua procedência, apesar da sua singularidade e de estar diretamente ligado ao tema principal do museu. Para completar o tratamento dispensado a ele, nos seus registros quase nenhuma informação sobre os contextos da sua existência e a marcação do seu número de identificação foi feita em tamanho desproporcionalmente grande para suas dimensões, quase em cima do brasão colonial. O que deveria ser um procedimento básico da documentação museológica se tornou uma interferência negativa em sua leitura. Se conseguisse ser visto, seria mal visto. (Bulhões, 2016, p. 10-11)

Esse trecho garimpado do artigo de Girlene Bulhões consiste em importante indício de práticas cultivadas no campo museológico brasileiro até os nossos dias. A forma com que as 'louças de vovó' e o prato de estanho foram e continuam sendo musealizadas em muitas instituições demonstra o aspecto seletivo, conflitivo e hierárquico que ainda é conferido aos objetos e as memórias que acionam. Consiste em uma das muitas histórias controversas, cujo indizível é cotidianamente domesticado, esterilizado e controlado em prol de representar determinadas leituras, personagens e fatos, fabricando narrativas e controlando versões concorrentes. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o uso das louças nas exposições consiste em um importante tropo, a exclusão ou silenciamento de outros objetos torna-se um itinerário significativo para compreendermos as políticas da memória, atestando a profecia poética de Manoel de Barros na obra *Matéria de poesia*: "as coisas que não pretendem, [...] se prestam para a poesia." (Barros, 2013, p. 136)

As louças ao serem desusadas adquirem novos significados nos museus, recolocando sua materialidade, funcionalidade e a energia social dos antigos proprietários em determinados lugares de produção do nome garantindo, assim, o renome. Possuí-las propiciava mecanismos de distinção: ter condições de adquiri-las, de saber manuseá-las, de apresentá-las em ocasiões especiais e para pessoas consideradas especiais. Tornaram-se indícios de um tempo de fausto familiar transmitidas por gerações e, portanto, doadas aos museus no intuito de perpetuar e 'fabricar a imortalidade' (Abreu, 1996). É importante destacar que não há problema algum na musealização das 'louças de vovó', a tensão se instaura quando nem todas as louças (e outros recipientes) das diferentes avós (de origem indígena, africana, asiática e europeia), ocupam posição equiparada nesse processo.

Portanto, é fundamental compreender os caminhos e os descaminhos das 'louças de vovó' e os silenciamentos em torno de outros objetos visando destacar as memórias enquadradas nos diferentes 'indizíveis pessoais'.

Por outro lado, poderia promover uma leitura 'rizomática' ou 'fratrimonial' a partir dessas mesmas louças, como indícios para desconstruções, deslocamentos e agenciamentos discursivos. Isso porque esses objetos ao atestarem os processos de circulação transatlânticos, podem contribuir para a construção de uma leitura crítica sobre as dinâmicas de produção e circulação de saberes coloniais, seus significados enquanto conjuntos, as implicações políticas e epistemológicas em torno desses circuitos transnacionais, interraciais e intergeracionais, a partir das relações simbólicas. (Pontes, 2014)

Exemplo dessa possibilidade consiste na chave de leitura proposta por alguns poetas herdeiros da tradição moderna e modernista que, assim como Manoel de Barros, optaram por valorizar o considerado infinitamente pequeno e ordinário da vida. Para eles, as louças e quaisquer objetos consistem em húmus para descolonizar o *status quo*, abrindo outras possibilidades sinestésicas, afetivas, cáusticas, explosivas... Talvez, por isso, afirmem que "tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mijá em cima, serve para a poesia." (Barros, 2013, p. 136)

Exemplar nesse aspecto são os poemas escritos pela poeta goiana Cora Coralina (1889-1985). Publicados em sua primeira obra, *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, evocam um conjunto de 'louças de vovó' que desfazelado, dia após dia, resultou em um único prato - símbolo de uma família, de um período, de uma região, da circulação de saberes em rotas transnacionais, interraciais e intergeracionais – que, por sua vez, foi destruído, restando apenas dispersos fragmentos, também matérias de poesia. A aparente inutilidade dos vestígios encontrados ao acaso no quintal em dias de chuva reveste-se em um paradoxo: tornam-se úteis para acionar a memória e revertem-se em matéria de poesia, em um devir 'museu de sonho' que agencia afetos (saudades, traumas, violências). Referimos, em um primeiro momento, aos poemas 'Estória do aparelho azul-pombinho' e 'O prato azul-pombinho', musealizados no Museu-Casa de Cora Coralina em Goiás-GO. Desse modo, a poesia tecida pelo poema é potencializada pela poética da musealização em que o objeto 'louça de vovó' adquire múltiplos significados em uma leitura nada convencional, evocando 'memórias roubadas'.¹⁸

¹⁸ Alusão ao título da mostra 'Memória Roubada' (1992), da artista plástica Ana Maria Pacheco, projeto artístico que estabeleceu uma contundente crítica à violência instaurada pelo sistema colonial por ocasião dos 500 anos da 'descoberta' da América.

‘O prato azul-pombinho’, de acordo com a narrativa construída por Cora Coralina, seria o último exemplar de um aparelho de jantar composto por 92 peças em louça encomendado dos mercadores chineses de Macau como presente de casamento dos avós da poeta, no século XIX, na Cidade de Goiás:

Era um prato sozinho,
último remanescente, sobrevivente,
sobra mesmo,
de uma coleção,
de um aparelho antigo
de 92 peças.
Isto contava com emoção, minha bisavó,
que Deus haja.
Era um prato original,
muito grande, fora de tamanho,
um tanto oval.
Prato de centro, de antigas mesas senhoriais
de família numerosa.
[...]
Tinha seus desenhos
em miniaturas delicadas:
Todo azul-forte,
em fundo claro
num meio-relevo.
Galhadas de árvores e flores,
estilizadas.
Um templo enfeitado de lanternas.
Figuras rotundas de entremez.
Uma ilha. Um quiosque rendilhado.
Um braço de mar
Um pagode e um palácio chinês.
Uma ponte.
Um barco com sua coberta de seda.
Pombos sobrevoando. (Coralina, 2001, p. 67-68)

A descrição do prato antecede os versos que demonstram a importância daquela peça para o imaginário familiar e como suporte de lembranças de personagens e fatos passados. De acordo com a narrativa, o objeto seria o acionador de distintas camadas de tempos e espaços, unindo passado e presente, infância e velhice, Goiás, Lisboa, Luanda e Macau: “ao correspondente na Corte/ [...] a passou para Lisboa/ Lisboa passou para Luanda/ Luanda no usual passou para Macau. / Macau se entendeu com mercadores chineses/ E um fabricante-loiceiro/ artesão de Cantão/ laborou o prodígio.” (Coralina, 2001, p. 50)

O evento crítico surge quando a poeta revela que um dia o prato apareceu quebrado e Aninha (máscara poética da infância) foi acusada pela destruição do último objeto do conjunto de jantar que atravessou a memória familiar e, por isso, teve como punição portar um colar com um ‘caco’ no pescoço:

Comecei a chorar
- que chorona sempre fui.
Foi o bastante para ser apontada e acusada
de ter quebrado o prato.
Chorei mais alto, na maior tristeza,
comprometendo qualquer tentativa de defesa.
De nada valeu minha fraca negativa.
Fez-se o levantamento de minha vida pregressa de menina
e a revisão de uns tantos processos arquivados.
Tinha já quebrado – em tempos alternados,
três pratos, uma compoteira de estimação,
uma tigela, vários pires e a tampa de uma terrina.
[...]
E o castigo foi computado
para outro, bem lembrado, que melhor servisse a todos
de escarmento e de lição:
trazer no pescoço por tempo indeterminado,
amarrado de um cordão,
um caco do prato quebrado. (Coralina, 2001, p. 73)

Essa memória é acionada pela exposição do Museu-Casa de Cora Coralina que se retroalimenta e consolida a produção da crença difundida pela anfitriã do espaço. O exemplar do 'prato azul-pombinho' que integra a coleção consiste em uma travessa de faiança em tom azul cobalto, com cena chinesa e borda geométrica¹⁹, quebrada na parte superior direita. (Fig. 1)



Fig. 1 – Prato Azul-Pombinho. Museu-Casa de Cora Coralina, Goiás-GO, Brasil. Foto: Rita Elisa Seda, 2009.

¹⁹ A louça azul-pombinho também é conhecida como 'louça do Salgueiro'. Sua decoração em azul e branco é inspirada em uma lenda chinesa e possui como marcas a figura da árvore salgueiro e um casal de pombos. De acordo com Astolfo Araújo e Marcos Carvalho (1993) essa louça inglesa representa um padrão, ou seja, um determinado motivo decorativo que foi adotado por um expressivo número de fabricantes por determinada contingência. Informa que no caso do padrão 'Willow' ou "louça pombinhos" existem vários tipos (neste caso o tipo é definido pela marca do fabricante), destacando que esse padrão foi fabricado de 1790 até os dias atuais.

Não obtive informações seguras que possibilitassem recuperar a trajetória deste objeto²⁰ e sua relação com Cora Coralina. Provavelmente ele não consiste na peça destacada no poema, visto que a própria poeta informa que o prato possuía “duas asas por onde segurar” e que, um dia, “apareceu quebrado, feito em pedaços – sim senhor – o prato-azul pombinho.” (Coralina, 2001, p. 71). As fichas de identificação do museu registram na reserva técnica a existência de outro prato em fragmentos²¹, com características similares. O que é possível afirmar com segurança é que desde a criação do Museu-Casa de Cora Coralina o prato azul-pombinho adquiriu centralidade na narrativa museológica. As duas primeiras exposições o destacaram, colocando em local central em uma cristaleira que ficava na ‘varanda’ da casa, área que em Goiás seria um misto de sala de visitas e sala de jantar: “em regra a mais ampla da construção,/ onde a família se reúne, recebe, trabalha/ conversa e toma refeições.” (Coralina, 2007, p. 171)

De acordo com Andrea Delgado (2003), na primeira exposição uma cristaleira abrigava quatro pratos com o tipo ‘azul-pombinho’, além de alguns fragmentos, o que induzia o visitante a pensar que eram remanescentes do conjunto de jantar destacado no poema. Também apresentava uma legenda informativa de que os três pratos menores teriam sido doados por Altair Camargo de Passos ao museu, sem indicação da procedência do prato maior, centralizado na cristaleira. A pesquisadora conclui que, para além de questionar a procedência dos pratos e dos ‘cacos’, é importante visualizar que a primeira exposição museológica – especialmente a localização e a escolha do suporte - conferiu a esses objetos o significado de mediadores da memória familiar: “a ‘varanda’ é o lugar de reunião da família e de recepção dos visitantes e a cristaleira era o móvel comumente utilizado para guardar e exibir relíquias familiares.” (p. 95)

Após a enchente que atingiu o museu em 2001, em virtude das águas terem derrubado e quebrado a cristaleira, o prato azul-pombinho consistiu em um dos poucos objetos que integraram a exposição ‘provisória’ que permaneceu oito meses até a restauração do imóvel e organização da nova museografia. A ausência do suporte (cristaleira) contribuiu para que o prato fosse deslocado para a ‘sala de escrita’, colocado sozinho sobre uma mesa, fator que deu maior visibilidade ao objeto e a narrativa estampada nos poemas da escritora. Essa experiência contribuiu para que o prato continuasse em destaque nas últimas expografias, todavia colocado na ‘sala de escrita’, que também

²⁰ O Prato-Azul Pombinho pertence à classe ‘interiores’ e a subclasse ‘utensílio de cozinha/mesa’. É registrado com o número 05-6-153, localizado na ‘sala de escrita’. A travessa de porcelana ‘azul-pombinho’ quebrada tem uma das extremidades tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação regular e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

²¹ O Prato-Azul Pombinho pertence à classe ‘interiores’ e a subclasse ‘utensílio de cozinha/mesa’. É registrado com o número 05-6-133, localizado na ‘reserva técnica’. A travessa de porcelana ‘azul-pombinho’ em cacos tem como fabricante Warranted Staffordshire, estado de conservação péssimo e medidas 31 cm X 41 cm. Fonte: Ficha de identificação do Museu-Casa de Cora Coralina.

apresenta a máquina de escrever e outros objetos relacionados à atuação de Cora Coralina enquanto escritora: "É tão significativa a referência ao prato azul pombinho que simbolicamente era muito importante que aparecesse em destaque mostrado no cotidiano de sua produção literária. Ficou aí como um símbolo do que trazia inspiração a poeta."²²

Deslocado do discurso relacionado à culinária ou à memória familiar, o prato se mescla ao discurso sobre a vida pública, estando exposto ao lado de três cópias dos manuscritos com os poemas 'Estória do Aparelho Azul-Pombinho', 'O prato azul-pombinho' e 'Nota', e de um prato que abriga um conjunto de 'cacos' de diversos pratos, rizomas de tempos, espaços e afetos variados. A exposição museológica, ao destacar os fragmentos, monumentaliza o discurso poético tornando-se uma narrativa de uma narrativa sobre um evento crítico. O prato azul-pombinho quebrado em meia lua²³ e os 'cacos' extrapolam a típica função de 'louça de vovó', gerando outras leituras e possibilidades para dizer os não-ditos.

Essa desconstrução promovida pela exposição museológica foi estimulada pelo projeto estético de Cora Coralina que valoriza os restos e rastros de objetos considerados inúteis e encontrados nos monturos dos becos de Goiás: "amo e canto com ternura todo o errado da minha terra." (Coralina, 2001, p. 93). A poética dos becos evidencia os espaços de esquecimento e de abandono, mas repletos de badulaques: "sapatos velhos. Velhas bacias/Velhos potes, panelas, balaio, gamelas/e outras furadas serventias/vem dar ali/ Não há nada que dure mais do que um sapato velho/jogado fora/ Fica sempre carcomido/ressecado, embodocado/saliente por cima dos monturos." (p. 98)

Estudando a força criadora de Cora Coralina, Saturnino Pesquero-Ramon (2003) escreve que, ao desvelar a riqueza do banal e do obscuro, do discriminado e rejeitado, a poeta demonstra a dimensão moderna de seu texto, evidenciando um estatuto de significação existencial e humana. Seria uma atitude subversiva que a aproximaria a dois movimentos da arte moderna: o dadaísmo e o surrealismo. O autor identifica na obra pontos de contado com o dadaísmo pela atitude reivindicatória e pela defesa do socialmente excluído; e com o surrealismo pela aproximação do lado social ao espírito humano na descoberta da supra-realidade dos significados existenciais escondidos nas coisas relegadas.

Essas conclusões também podem ser aproximadas ao projeto literário de Manoel de Barros. Ao imprimir um saber sobre os restos, ele "elabora e expõe um modo bem

²² Entrevista realizada com Célia Maria Corsino em 18 mar. 2015.

²³ Conforme sublinhou Saturnino Pesquero-Ramon (2003), a travessa exposta no Museu-Casa de Cora Coralina consiste no único documento que se dispõe sobre a narrativa tecida nos poemas da autora: "é provável que o formato lunar do pedaço quebrado tenha servido como ponto de partida sensível para todos os conteúdos poéticos." (p. 214)

peculiar de sapiência. Não, propriamente, uma teoria para o conhecimento do mundo, mas sim um tipo de saber que se apresenta como uma alternativa para o modo como tem se dado a nossa percepção da realidade.” (Sousa, 2013, p. 18). Em sua poesia, os objetos relegados aos monturos consistem em uma das principais matérias de poesia: “as coisas que os línquenes comem/ - sapatos, adjetivos /têm muita importância para os pulmões/ da poesia.” (Barros, 2013, p. 136). Nesse aspecto, talvez um dos momentos mais emblemáticos seja quando, inspirado nos procedimentos arqueológicos e no pensamento de Walter Benjamin, afirma que é preciso ‘escovar as palavras’:

Eu tinha vontade de fazer como os dois homens que vi sentados na terra escovando osso. No começo achei que aqueles homens não batiam bem. Porque ficavam sentados na terra o dia inteiro escovando osso. Depois aprendi que aqueles homens eram arqueólogos. E que eles faziam o serviço de escovar osso por amor. E que eles queriam encontrar nos ossos vestígios de antigas civilizações que estariam enterrados por séculos naquele chão. Logo pensei de escovar palavras. Porque eu havia lido em algum lugar que as palavras eram conchas de clamores antigos. Eu queria ir atrás dos clamores antigos que estariam guardados dentro das palavras. Eu já sabia também que as palavras possuem no corpo muitas oralidades remontadas e muitas significâncias remontadas. Eu queria então escovar as palavras para escutar o primeiro esgar de cada uma. Para escutar os primeiros sons, mesmo que ainda bígrafos. Comecei a fazer isso sentado em minha escrivaninha. Passava horas inteiras, dias inteiros fechado no quarto, trancado, a escovar palavras. Logo a turma perguntou: o que eu fazia o dia inteiro trancado naquele quarto? Eu respondia a eles, meio entresonhado, que eu estava escovando palavras. Eles acharam que eu não batia bem. Então eu joguei a escova fora. (Barros, 2018, p. 17)

Essa proposta de ‘escovar as palavras’ consiste em poderosa analogia para que pensar as estratégias de ‘escovar’ os museus e as Museologias a contrapelo. (Benjamin, 1994). Provocação anunciada por Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) quando reconheceram a Museologia Social (ou o conjunto de Museologias abarcado sob essa rubrica) como formas de escovar a disciplina que implicam na “afirmação da potência da vida contra a exaltação da morte, da escravidão, da barbárie e da tirania; implicam o estímulo à insubordinação contra a prática pedagógica que desejando obediência absoluta ordena: ‘perinde ac cadaver’ – comporte-se ‘como um cadáver’.” (p. 18)

Nesse aspecto, uma possível chave de leitura que problematiza as transformações no campo dos museus – e aqui também ampliamos para as Museologias – consiste nos modelos paradigmáticos apresentados por Regina Abreu (2007) com relação aos museus etnográficos: enquanto lugares de produção da ciência; com o intuito de instrumentalizar políticas públicas; e os museus criados na articulação entre nativos e antropólogos. Portanto, nos interessa destacar as transformações empreendidas no campo dos museus e das Museologias quando práticas heterogêneas problematizam os processos museológicos, especialmente ao realizarem museus em primeira pessoa: “o falar sobre o ‘outro’ é

substituído por uma narrativa que mescla a construção da alteridade com a auto-representação e a construção de si, que identifico como 'alteridade mínima'." (p. 167-168). Experiências que traduzem as tensões entre as 'louças de vovó' e o prato do garimpeiro, 'as coisas que não pretendem' e as 'coisas pretendidas', impactando o exercício das alteridades e os lugares epistêmicos das Museologias.

1.2 – “Sustento com palavras o silêncio do meu abandono”

O verso de *O menino do mato*, de Manoel de Barros, que intitula este subitem traduz algumas das provocações sobre o indizível nos museus e nas Museologias. Ele articula silêncio e abandono, evidenciando a faceta política em torno dos múltiplos silenciamentos, temáticas reincidentes nos poetas que dialogam com a tradição moderna e modernista, a exemplo da poética de Cora Coralina.

Na obra da poeta goiana, o abandono também consiste em uma das forças de seu projeto estético: o abandono dos objetos nos becos; a ausência e a solidão nas casas, no poema 'O velho sobrado'; e a denúncia social que pulsa nos poemas 'Menor abandonado', 'Oração do pequeno delinquente' e 'Oração do presidiário', de *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*, atestam essa afirmação. Todavia, uma das peças emblemáticas consiste na que acompanha o poema 'O prato azul-pombinho', citado anteriormente.

Esse poema é precedido por um texto intitulado 'Nota: de como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço', que narra a morte da menina Jesuína, descendente de negros escravizados. Após ter quebrado a tampa de uma terrina, a criança teve como castigo portar um colar com os 'cacos' quebrados: "a cacaria serrilhada, amarrada a espaço num cordão encerado, ficava como humilhante castigo exemplar." (Coralina, 2001, p. 77). Depois de certo tempo, em virtude da punição, Jesuína foi encontrada morta: "no sono, uma aresta mais viva de um dos cacos serrilhados tinha cortado uma veiazinha do seu pescoço, e por ali tinha no correr da noite esvaído seu pouco sangue e ela estava enrodilhada, imobilizada para sempre." (p. 78)

Nesse aspecto, concordo com Kátia Bezerra (2009) quando concluiu que os poemas de Cora Coralina questionam paradigmas socioculturais que têm procurado justificar certas configurações constituídas em torno de relações de poder. Situando-a no contexto da literatura escrita por mulheres, verifica o desejo de colocar em circulação experiências diluídas ou tidas como insignificantes no processo de elaboração da memória coletiva, construindo, assim, novos quadros de memória. Demonstra uma genealogia de mulheres inseridas em um tempo que as produziu e que ajudaram, de certa maneira, a

perpetuar. Apresenta uma política de memória em que Cora dismantalaria o mito da casa como espaço da harmonia, sacralidade e paz, focalizando variadas violências de acordo com a posição da mulher no tecido familiar, por isso não há como negar a centralidade da mulher na reprodução das relações de poder: a violência não se restringe às figuras masculinas, também está presente nas relações entre senhora e escrava, mãe e filhos, filha mais velha e irmãos menores.

A poética de Cora Coralina se torna um modo diferente por rememorar situações muitas vezes tensas, especialmente a "tensão entre a situação da mulher com o poder e sua resistência ao poder, na sua tentativa de atribuir novos significados ao passado como uma estratégia necessária ao seu processo de reinvenção." (Bezerra, 2009, p. 89). Desse modo, longe de reforçar o lugar comum das 'louças de vovó' em seus registros autobiográficos, o prato quebrado e os 'cacos' se tornam metáfora e metonímia dos maus-tratos às crianças e da violência doméstica, promovendo um deslocamento de uma memória familiar e gustativa, originalmente associada ao objeto, para uma memória traumática e histórica, atrelando-a a um instrumento de suplício. A poética contribui, assim, para desformar o olhar, evidenciando outros indizíveis pessoais a partir de um objeto (ou de uma coleção de fragmentos do que teria sido um objeto).



Fig. 2 – Detalhe da exposição. Museu-Casa de Cora Coralina, Goiás-GO, Brasil. Foto: Site Era Virtual Museus, 2010.

O poema, o prato e os fragmentos expostos (Fig. 2) no Museu-Casa de Cora Coralina, em Goiás-GO, contribuem para problematizar o lugar comum das louças apresentando memórias geralmente silenciadas pelos discursos oficiais, retirando-as dos silêncios. O prato torna-se um objeto cuja função extrapola a gustativa, tornando-se

testemunha de um gesto literário que, por sua vez, via musealização, repercute uma série de violências: domésticas, geracionais, raciais, de gênero.

A narrativa de uma história que marca, exatamente por isso, a sua singularidade digna de nota, o final de uma tradição comum nos rincões do centro-oeste goiano. Retoma uma história lendária, costurada nos estratos artesanais da oralidade, a história do castigo atinente e de boa procedência, para a equivocada pedagogia da época, que era o de amarrar ao pescoço da criança um colar de cacos da louça por ela quebrada. Em 'O prato azul-pombinho', Cora dialoga com a 'Nota' que se segue ao poema, explicando 'De como acabou, em Goiás, o castigo dos cacos quebrados no pescoço'. A menina Aninha e a menina Jesuína se aproximam, embora tenham destinos diferentes. A poeta também faz intertextualidade com o poema 'Estória do aparelho azul-pombinho'. Ao recuperar esta lenda da oralidade e registrá-la em seu livro, Cora está buscando legitimidade para o seu relato, conseguindo uma adesão muito maior por parte do leitor, que acabará por vincular a história trágica da menina Jesuína com a menina do poema. E também marca a importância de se retirar este fato lendário do imaginário coletivo de sua gente e elevá-lo a fato que merece ser monumentalizado. (Siqueira, 2013, p. 281)

Trata-se de uma narrativa potencializada pela oralidade. No centro-oeste brasileiro são comuns histórias de crianças castigadas em virtude de terem quebrados louças, conforme o relato de Cora Coralina. Um dos túmulos do Cemitério São Miguel, em Goiás-GO, possui a escultura de uma criança em prantos, com uma louça quebrada nas mãos (Fig. 3). As narrativas orais, literárias e museológicas se interpenetram, promovendo distintos agenciamentos que visam contribuir para, por meio de uma memória poética, evitar que tais atos tornem-se reincidentes. Essa percepção é fundamental quando visualizamos ecos do trágico nas exposições museológicas.



Fig. 3 – Escultura. Cemitério São Miguel, Goiás-GO. Foto: Clovis Britto, 2012.

Nesse aspecto, consiste em propor determinadas narrativas a respeito de eventos críticos, traduzindo ‘nós de memória’ em testemunhos, na necessidade de contar aos outros e também torná-los, de certo modo, participantes: “A narrativa teria, portanto, dentre os motivos que a tornavam elementar e absolutamente necessária, este desafio de estabelecer uma *ponte* com ‘os outros’, de conseguir resgatar o sobrevivente do sítio da outridade”, e, em situações críticas, “narrar o trauma, portanto, tem em primeiro lugar este sentido primário de desejo de renascer.” (Seligmann-Silva, 2008, p. 66). Daí a importância de visualizarmos o ‘entre-lugar’ ocupado pelas exposições museológicas ao se transformarem na narrativa de uma narrativa tensionada, entre o trabalho individual de reconstrução do indizível e sua componente coletiva, ou seja, o trauma encarado como ‘a memória de um passado que não passa’:

A imaginação apresenta-se a ele como o meio para enfrentar a crise do testemunho. Crise que, como vimos, tem inúmeras origens: a incapacidade de se testemunhar, a própria incapacidade de se imaginar, o elemento inverossímil daquela realidade ao lado da imperativa e vital necessidade de se testemunhar, como meio de sobrevivência. A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. (Seligmann-Silva, 2008, p. 70)

Reconhecendo que a narrativa sempre será parcial, um arremedo dos fatos, uma forma de negociação com o exposto, torna-se oportuno admitir, no caso da memória trauma

reconstruída no campo de produção cultural – e aqui especificamente nos museus – sua afirmação da necessidade de narrar o fato justificando esse gesto como:

1) um impulso para se livrar da carga pesada da memória do mal passado; 2) como dívida de memória para com os que morreram; 3) como um ato de denúncia; 4) como um legado para as gerações futuras; e, finalmente, 5) como um gesto humanitário na medida em que o testemunho serviria como uma memória do mal. Os eventos narrados são apresentados como exemplo negativo visando prevenir, de algum modo, a repetição deste tipo de terror. (Seligmann-Silva, 2009, p. 9)

Os museus se apresentam como uma das formas de encenação da imortalidade, visto que o colecionismo “está de algum modo associado ao medo da morte ou à necessidade de se manter vivo, em memória, através dos objetos colecionados, sejam eles quais forem. [...] Um indivíduo estará realmente morto quando ninguém mais se lembrar dele.” (Queiroz, 2014, p. 49). No caso da musealização de eventos críticos/traumáticos torna-se um estratagema, uma tentativa de narrar o inenarrável. É o caco da poética dos fragmentos de Manoel de Barros: “Me parece que olhando pelos cacos, pelos destroços e pela escória eu estaria tentando juntar fragmentos de mim mesmo espalhados por aí. Estaria me dando a unidade perdida. E que obtendo a redenção das pobres coisas eu estaria obtendo a minha redenção.” (Barros, 1992, p. 328)

Nesse sentido, as louças – especialmente em seu estado fragmentário - muitas vezes se tornam importantes matérias de poesia por sua ‘inutilidade’, sustentáculos de memórias afetivas, especialmente quando existem em sua forma imaterial. Tornam-se testemunhos de um ‘ter sido’, artefatos arqueológicos significativos para recuperar tempos, espaços e sentimentos passados, vestígios do que um dia constituiu o todo, metonímia. Operação similar ao trabalho arqueológico cujas mínimas parcelas contribuem para a geração de hipóteses, desnaturalizações, conhecimentos, mas também no acionamento de afetos, conforme destacado no poema ‘Coleção de cacos’, de Carlos Drummond de Andrade:

Já não coleciono selos. O mundo me
inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter álbum igual ao do
Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,

desenterrados – faço questão –
da horta. Guardo uma fortuna em rosinhas
estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só roxo não delineado,
o carmesim absoluto,
o verde não sabendo a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco da tigela.
O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revólvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos,
preço de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho. (Andrade, 2001, p. 973-974)

Ao tratar da operação da recordação, entre lembranças e esquecimentos, o eu lírico apresenta como a coleção consiste em um gesto autobiográfico, político e poético. Os 'cacos' desenterrados do passado consistem em elementos que acionam o 'museu de sonho', com seu constante 'risco de tétano' e 'sinal de sangue'. Cada um de nós que esteja disposto a uma leitura crítica corre o risco de 'ferir os dedos', seria 'o preço do descobrimento', de ousar dizer o indizível. Quantas mãos e memórias atravessaram esse objeto, hoje desintegrado? Quantas peças sobraram intactas da coleção original? O que esses restos e rastros permitem inferir?

Recuperando o projeto literário de Manoel de Barros é possível perceber que o estabelecimento de uma disfunção lírica a partir da 'despalavra' e 'desleitura' consiste em uma desconstrução a partir de uma dissolução de práticas hegemônicas, modos de olhar e escutar o mundo: "Eu queria construir uma ruína. Embora eu saiba que ruína é uma desconstrução. [...] Minha ideia era de fazer alguma coisa que servisse para abrigar o abandono. [...] Queria construir uma ruína para a palavra amor. Talvez ela renascesse das ruínas, como o lírio pode nascer de um monturo." (Barros, 2013, p. 357)

Nesses termos, é possível articular as orientações do poeta com o campo dos museus e das Museologias a partir da concepção de Cristina Bruno (2000) quando reconhece que a Museologia pode orientar e organizar "as formas de perseguição ao abandono e tem a potencialidade de minimizar os impactos socioculturais do esquecimento

a partir dos processos de musealização que, por sua vez, educam para o uso qualificado do patrimônio." (p. 2).

Museologia e Museus têm caminhos entrelaçados, responsabilidades recíprocas e cumplicidade no que tange à função social. A Museologia, enquanto disciplina aplicada, pode colaborar com a sociedade contemporânea na identificação de suas referências culturais, na visualização de procedimentos preservacionistas que as transformem em herança patrimonial e na implementação de processos comunicacionais que contribuam com a educação formal. O Museu, por sua vez, corresponde ao modelo institucional vocacionado à construção e à administração da memória, a partir de estudo, tratamento, guarda e extroversão dos indicadores culturais, materiais e imateriais (referências, fragmentos, expressões, vestígios, objetos, coleções, acervos), mediante o cumprimento de três funções básicas: científica, educativa e social. Se a consolidação epistemológica dessa disciplina depende, em grande parte, de sua experimentação nos museus, estas instituições necessitam, em contrapartida, de orientação filosófica e conceitual, derivada dos paradigmas que alimentam a discussão em torno da Museologia. Neste sentido, o refinamento dos caminhos entre o sonho e a utopia reside na conciliação entre o desenvolvimento dos museus e as conquistas do pensamento museológico. (Bruno, 2006, p. 8-9)

De acordo com Cristina Bruno (2006), os museus contemporâneos são resultado de múltiplos cruzamentos de reiteradas heranças do humanismo do Renascimento, do Iluminismo do século XVIII, da democracia do século XIX, da globalização do século XX e da inclusão social do século XXI. Nesse aspecto, a pesquisadora compreende que o museu reconhecido como fenômeno histórico e a Museologia como fenômeno epistemológico despertam interesses comuns e essas reflexões contribuem para o estabelecimento de análises que convergem para "a função social do pertencimento, a singularidade da ressignificação museológica dos bens culturais e a necessidade da educação da memória." (p. 10-11)

Compreendida dessa forma, as Museologias integrariam um campo de conhecimento que se institui nas fissuras entre os processos de enquadramento dos indicadores de memória e os de socialização dos bens patrimoniais e a Museologia Social como um dos paradigmas que orientam a construção de outras lógicas pautadas em uma nova orientação do olhar, lógicas que são atravessadas por tensões "entre os diferentes campos que interagem nos museus, permeados pelos caminhos do enquadramento, do tratamento e da extroversão da herança patrimonial." (Bruno, 2008, p. 25). Nesse aspecto, problematizações contemporâneas fundamentais ao exercício museológico são apresentadas por um conjunto de práticas museológicas que, por sua vez, orientam Museologias, especialmente no diálogo com a diversidade cultural, com a implantação de novas demandas patrimoniais e com os desafios para a inclusão e democratização da ação comunitária a partir, por exemplo, do caso brasileiro.

De fato, as contribuições dos museus latino-americanos e brasileiros merecem ser evidenciadas para, inclusive, compreendermos possíveis caminhos epistemológicos na edificação de Museologias comprometidas com aquilo que Cristina Bruno (2000) compreende como organização de formas de perseguição ao abandono e de enfrentamento das políticas do silêncio. Projeto que dialoga com o poema 'Introdução a um caderno de apontamentos', de Manoel de Barros, em *Concerto a céu aberto para solos de ave*. No poema, o personagem principal abandonou um gramofone durante anos no porão da casa. Uma árvore cresceu sob o aparelho, entrelaçando nos pedaços de ferro e uma ave fez ninho no tubo do gramofone e ali botou um ovo. Nascia, assim, vida em meio ao abandono e o silêncio (um indizível pessoal que o personagem transformou em um caderno de apontamentos), daí os títulos do livro e do poema.

1.3 – “Era o próprio indizível pessoal”

Construir o 'indizível pessoal' consiste, em certa maneira, compreender os limites e as possibilidades do não-dito nos museus e nas Museologias. Do mesmo modo como nas exposições museológicas, a teorização sobre a relação entre agentes, museus e patrimônios consiste em tarefa importante, visando construir figuras epistemológicas que contribuam para Museologias mais democráticas, 'fratrimoniais' e 'rizomáticas'. Nesse aspecto, o tema-reflexão da 15ª Semana Nacional de Museus, o texto-provocação de Girlene Chagas Bulhões (2016) e a poesia-desconstrução de Manoel de Barros (2013) falam em uníssono com outras formas de se pensar os museus e as Museologias. Trata-se de potencializar múltiplas dramaturgias da memória conforme destacado por Mario Chagas (2013a) ao problematizar os museus-casas de heróis populares, mas que podem ser dilatadas para outras tipologias de museus e para as Museologias:

Não há dúvida de que a casa museu encena uma dramaturgia de memória toda especial, capaz de emocionar, de quebrar certas barreiras racionais, de provocar imaginações, sonhos e encantamentos. Por isso mesmo, é preciso perder a ingenuidade em relação às casas museus, elas fazem parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas poéticas, elas também manipulam os objetos, as cores, os textos, os sons, as luzes, os espaços e criam narrativas de memória com um acento lírico tão extraordinário que até os heróis épicos, os guerreiros valentes e arrogantes, e os homens cruéis e perversos são apresentados em sua face mais cândida e humana, afinal eles estão em casa, e ali eles precisam dormir em paz, receber visitas, comer e atender a outras necessidades físicas. As casas museus, assim como os documentos, os signos e todos os outros museus podem ser utilizados para dizer verdade e para dizer mentiras. O que fazer? Fugir das casas museus como quem foge de casas mal assombradas? Haverá um outro caminho? Talvez seja possível exercitar

uma nova imaginação museal que, abrindo mão da ingenuidade, valorize a perspectiva crítica, sem abrir mão da poética, e busque conectar a casa museu com as questões da atualidade, com os desafios do mundo contemporâneo. (Chagas, 2013a, p. 302-303)

No caso da Museologias trata-se inicialmente de um desafio pensar sob os pressupostos pós-estruturalistas da 'filosofia da diferença' (Peters, 2000) em um campo que ainda se estrutura. Desconstruir a estrutura em estruturação consiste em optar pela análise dos fragmentos da louça antes que ela se quebre, tentando antever os efeitos curativos e as consequências nefastas na relação entre discurso museológico e direitos humanos. Talvez, por essas e outras razões, o indizível nos museus consista em uma importante arena discursiva. Ousar colocá-lo em evidência consiste em um gesto altamente político, especialmente partindo de uma política do cotidiano que combata os silenciamentos e estimule o convívio nem sempre harmonioso de vozes dissonantes, paradoxais e controversas, servindo, portanto, para 'o desuso pessoal de cada um' segundo éticas, lógicas e agenciamentos próprios.

Considerando essas múltiplas possibilidades expressivas, alguns museus têm apresentado outras dramaturgias da memória ao valorizar materiais considerados 'indignos' e, seguindo a lógica do poeta Manoel de Barros, dando centralidade aos 'desobjetos'. Isso pode ser percebido quando representam nas exposições práticas culturais de grupos que se distanciam das 'louças de vovó', valorizando objetos que comumente não seriam encontrados nas exposições dos museus e de Museologias de ancoragem conservadora, a exemplo das cuias (ou frutos de diversas espécies vegetais como cabaças, porongos, coités ou cuités) expostas no Museu-Casa de Maria Bonita, em Paulo Afonso-BA (Fig. 4); do prato de barro no Museu-Casa de Mestre Vitalino, em Caruaru-PE (Fig. 5), utilizado no processo criativo do escultor; e dos pratos de vidro, ágata e plástico no Museu da Maré, Rio de Janeiro-RJ. (Fig. 6)

O Museu-Casa de Maria Bonita foi inaugurado em 23 de setembro de 2006, na casa natal da cangaceira, no Povoado de Malhada da Caiçara, Paulo Afonso-BA. Conforme destaquei em outra oportunidade (Britto, 2016), a exposição se transforma em uma narrativa intersticial, especialmente quando opta por representar diferentes aspectos da trajetória de Maria Bonita, enfocando suas táticas de enfrentamento do *status quo* ao se expandir para o espaço público e problematizando as expectativas do feminino em comunidades fundamentadas no patriarcalismo. A atuação da cangaceira desconstruiu o lugar convencionado às mulheres, o espaço da casa. Personagem pública, ou que permanece no entre-lugar, pode ser vista como uma figura relacional, fronteirística: tornando-se baliza, espaço de separação e costura, fronteira física e simbólica, ponte, conectora. Questão que se complexifica quando consideramos a figura das mulheres cangaceiras não apenas

fronteiriça, mas diluidora de fronteiras. Uma espécie de soleira que adquiriu centralidade, moldura que se tornou obra, segundo códigos de sociabilidade impactados pelo trânsito e pela permanência. Nesse aspecto, a exposição museológica realiza uma alquimia poética ao mesclar tempos e lugares distintos no espaço da casa, evidenciando o sítio de Malhada da Caiçara como um fragmento do sertão e toda a região como a 'casa' da protagonista, um mundo-ninho, conforme destaca Bachelard (2008).

O fato é que, mesmo sem as condições de segurança do acervo, procedimentos de documentação e acessibilidade, o museu funciona a mais de dez anos dinamizando aquela região do semiárido baiano. O museu-casa integra o roteiro Cânion e Cangaço e consiste em um dos principais atrativos de Paulo Afonso-BA. Na verdade, as próprias dificuldades enfrentadas atualmente pelo museu e pela maioria dos moradores de Malhada da Caiçara contribuem para que o público se sinta, de algum modo, mais próximo da vida dos sertanejos e do próprio cangaço. A escassez de objetos e a 'simplicidade' do imóvel também auxiliam na fabricação da imortalidade (Abreu, 1996) de uma mulher que, apesar das condições adversas, conseguiu subverter o *status quo* e enfrentar os 'silêncios da história' (Perrot, 2005). Trata-se de uma instituição museológica em um local improvável – em meio à caatinga – e com uma leitura positiva da trajetória de uma sertaneja – diferente das leituras de algumas exposições sobre o cangaço construídas sob a perspectiva do determinismo biológico – estabelece, assim, um desrecalque de gênero e de classe e, ao mesmo tempo, aciona outras instâncias discursivas, memórias concorrentes e esquecimentos.



Fig. 4 – Detalhe da exposição. Museu-Casa de Maria Bonita, Paulo Afonso-BA, Brasil. Foto: Clovis Britto, 2016.

A existência de museus em espaços inócuos, com formas expositivas e discursos que enfrentam as propostas conservadoras que normatizaram o que e como devem ser as instituições consiste em um modo de resistência e de estabelecimento de uma poética da escuta. Gera um desequilíbrio ao propor um funcionamento indizível e com outras lógicas apresentadas em um projeto de 'desterritorialização', rastros, restos e experimentações, assim como proposto pela poesia de Manoel de Barros como espaço de dissolução do logos e sua possibilidade de "encontrar uma língua que desfaça os códigos rígidos [...] como se o desaparecimento e distanciamento do centro – 'faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. Apareço de costas' – tornasse o experimento a própria possibilidade da incorporação da escrita." (Fontes, 2007, p. 27-36)



Fig. 5 – Detalhe da exposição. Museu-Casa de Mestre Vitalino, Caruaru-PE, Brasil. Foto: Site Museus de Caruaru, 2014.

Os 'desobjetos' inventados pelo Museu-Casa de Maria Bonita dialogam em grande parte com os apresentados pelo Museu-Casa de Mestre Vitalino, criado em 1971 em Caruaru-PE, instaurando outras dramaturgias edificadas a partir daquilo que Mario Chagas (2013a) concebe como a fabricação de heróis populares, "parte de projetos políticos sustentados em determinadas perspectivas poéticas" possibilitando o exercício de uma nova imaginação museal/museológica e, desse modo, promovendo "a memória criativa daqueles cuja memória é frequentemente esquecida, silenciada, apagada." (p. 303)

A saga de cada um deles, a dimensão épica de suas vidas, os enfrentamentos políticos, sociais e econômicos que tiveram, as vitórias e as derrotas que saborearam, não deixam dúvidas: eles são heróis populares. A transformação de suas antigas moradias em museus constitui uma indicação clara de que o mundo museal no Brasil está em transformação. Já não são apenas os

palácios de reis, príncipes, princesas e nobres; as casas de presidentes, ministros e políticos poderosos; as moradias de empresários e artistas bem sucedidos economicamente ou as residências de colecionadores abastados que produzem museus e conquistam um lugar entre os lugares de memória que constituem a memória social. Observa-se a valorização dos direitos à cultura, à memória, ao patrimônio e ao museu como direitos de todos, como direitos de todas as camadas sociais, de todos os grupos étnicos. Isso tem favorecido o surgimento de museus criados por povos indígenas, comunidades quilombolas, moradores de favela, militantes de movimentos sociais, praticantes de religiões não dominantes e muito mais. [...] Constituem exemplos de exercícios de direito à memória que valorizam não as vozes dominantes ou os vestígios culturais das oligarquias e aristocracias todopoderosas, mas sim as vozes que normalmente são silenciadas, o saberfazer e a luta de indivíduos que a partir dos seus sonhos contribuem para o sonho do coletivo, sonhando justiça, trabalho, dignidade social e poesia. (Chagas, 2013a, p. 303-307)

A casa de barro de Mestre Vitalino (1909-1963) abriga a memória da população sertaneja expressa a partir das esculturas em barro construídas por aquele que se tornou um dos principais artistas populares do Brasil. Vitalino edificou em sua obra uma operação similar a construída por Manoel de Barros e pela própria exposição museológica ali instaurada: operar uma *Gramática expositiva do chão*, para citar o título da quinta obra do poeta do Pantanal brasileiro. Conforme sublinhou Ângela Mascelani (2009), a obra de Mestre Vitalino era constituída de “modelagens de grandes grupos, em cenas cujo impacto residia na maneira franca como eram fixadas situações corriqueiras, muito conhecidas da grande maioria dos brasileiros, mas jamais merecedoras de registro na escultura”, fator que contribuiu para que “o impacto dessas imagens vem justamente de sua banalidade. Elas eram um verdadeiro ‘achado’, por retratarem fatos e coisas que estiveram sempre ali, à vista de qualquer um, extraindo da simplicidade sua beleza.” (p. 1). Desse modo, é possível afirmar que seu projeto criativo imprimiu um ‘indizível pessoal’ para traduzir o cotidiano do sertão nordestino.



Fig. 6 – Detalhe da exposição. Museu da Maré, Rio de Janeiro-RJ, Brasil. Foto: Site do Mapa de Cultura-RJ, 2012.

Essas práticas também podem ser evidenciadas no Museu da Maré, inaugurado em 2006 no Rio de Janeiro-RJ, em um dos maiores complexos de favela do mundo, com o objetivo de contar a história de sua comunidade a partir do discurso nativo, em primeira pessoa (do singular e do plural). Segundo Mario Chagas e Regina Abreu (2007), consiste em uma experiência que contribui para enfrentar o preconceito com relação ao que deve ser considerado o espaço dos museus (e o discurso nos museus) e, ao mesmo tempo, de enfrentamento do preconceito com relação à favela. Nele, os objetos podem ser tocados e convivem em um espaço de múltiplas diferenças e em constante adaptação. Uma casa de palafitas, de cômodo único compartimentado em ambientes que, por sua vez, abrigam objetos de metal, argila, papel, couro, tecido e madeira. Na cozinha, os pratos não seguem a mesma formatação de material, tamanho, marca e cor. A assimetria desses 'desobjetos' representa a assimetria da própria vida naquele ambiente em constante luta pela sobrevivência em meio à adversidade e, ao mesmo tempo, o próprio museu se torna metáfora dessa resistência ao lutar pela manutenção de seu 'indizível pessoal' no espaço geográfico da Maré e no espaço dos museus brasileiros ante as constantes ameaças de despejo.²⁴

Reconhecer múltiplas formas de problematizar e respeitar as diferenças, a exemplo das exposições museológicas que evidenciam memórias que por muito tempo foram interditas e atualmente explicitam outros 'indizíveis pessoais', consiste em táticas constitutivas da política da memória. Nesse sentido, Andreas Huyssen (2014) afirma que

²⁴ Disponível em: < <http://www.caubr.gov.br/museu-da-mare-no-rio-corre-risco-de-ser-despejado/>>. Acedido em: 25 fev. 2017.

emergem palimpsestos da memória em constantes fluxos que acrescentam e apagam dados ao longo do tempo: “nesses palimpsestos da memória, um passado local ou nacional se aproxima de outros passados lembrados, ou até se funde com eles, sendo estes reescritos e usados de diferentes maneiras” (p. 178). Para o autor, as obras literárias, plásticas e cinematográficas recentes promoveram de modo mais evidente essa problematização sobre os usos do passado, configurando uma nova política da memória marcada por estratégias de entrelaçamento e de suplantação e colocando em xeque a noção de memória coletiva. Meu argumento é que as experiências museológicas também consistem em instigantes laboratórios para essa problematização:

A memória é sempre um passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra. Tal como a própria historiografia, por mais objetiva que pretenda ser, toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos. Os usos do passado são sempre presentes e tardios. [...] Apesar disso a ideia de memória coletiva é constantemente evocada, mesmo que a realidade das práticas atuais da memória, conflitantes e fragmentadas, negue com igual constância a existência dela. O tão discutido conflito entre memória e historiografia impede que se tornem visíveis esses outros conflitos, os conflitos entre campos de memória rivais que tentam eliminar ou, pelo menos, bloquear um ao outro. (Huyssen, 2014, p. 181-182)

Problematizar sobre a existência de uma batalha entre passados é reconhecer o caráter conflituoso da memória e dos patrimônios na construção de narrativas que tentam deslocar ou suplantar umas às outras que, por sua vez, criam campos de memórias que não apenas se ligam ou se superpõem, mas que se constituem e geram palimpsestos que configuram a memória sobrevivente dessa batalha. Desse modo, convém admitir que “todas essas histórias muito diferentes precisam ser levantadas, documentadas e reconhecidas em suas contingências e especificidades.” (Huyssen, 2014, p. 184). Em outras palavras, existe uma tensão sobre a forma de fabricar o passado e de instituir usos e abusos do esquecimento público nos diversos campos de produção simbólico, demarcado em “um campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão.” (p. 158)

Portanto, é importante verificar distintas formas de conceber os processos museológicos e de tecer teorias das Museologias (para pensar em uma perspectiva pluriversal), propostas que na segunda metade do século XX ganharam força no intuito de combater as censuras e valorizar os múltiplos ‘indizíveis pessoais’ nesse campo do conhecimento: “evidenciam a disposição para driblar e resistir às tentativas de normatização, estandardização e controle perpetradas por determinados setores culturais e acadêmicos” (Chagas & Gouveia, 2014, p. 16), constituindo Museologias tão indisciplinadas

que sequer pedem permissão para existir e para (des) dizer o (in) dizível, conforme evidenciarei nos próximos capítulos e expressa a poética de Manoel de Barros:

Uso a palavra para compor meus silêncios.
Não gosto das palavras
fatigadas de informar.
Dou mais respeito
às que vivem de barriga no chão
tipo água pedra sapo.
Entendo bem o sotaque das águas.
Dou respeito às coisas desimportantes
e aos seres desimportantes.
Prezo insetos mais que aviões.
Prezo a velocidade
das tartarugas mais que a dos mísseis.
Tenho em mim esse atraso de nascença.
Eu fui aparelhado
para gostar de passarinhos.
Tenho abundância de ser feliz por isso.
Meu quintal é maior do que o mundo.
Sou um apanhador de desperdícios:
Amo os restos
como as boas moscas.
Queria que a minha voz tivesse um formato de canto.
Porque eu não sou da informática:
eu sou da invencionática.
Só uso a palavra para compor meus silêncios. (Barros, 2010, p. 47)

Quando Manoel de Barros destaca seu amor pelos restos, pelas coisas 'desimportantes' e pelos desperdícios, ele se conecta a uma linha de pensamento que valoriza o cotidiano, o considerado banal ou comum. Essa inversão do olhar ao inventar palavras para compor silêncios e 'desinventar' objetos para compor narrativas a partir de imagens heterodoxas constitui um dos *leitmotifs* de seu projeto literário. Ação que se aproxima de Museologias pautadas em perspectivas libertárias, entendidas como alternativas aos pensamentos hegemônicos, não alinhadas às tendências dominantes e colonizadoras que privilegiam heranças etnocêntricas.

Talvez, por isso, a metáfora das louças e dos fragmentos - do ter sido conjunto, peça sobrevivente ou resto - e a valorização de outros materiais incomuns em museus e presentes no cotidiano consistam em um poderoso eixo condutor para se promover uma arqueologia do indizível (como uma 'despalavra') nas práticas museológicas e nos lugares epistêmicos das Museologias. Consiste em questionar quais outras narrativas precisam ser lembradas, as histórias que necessitam ser reescritas e de que maneira os subalternizados possam construir lócus epistêmicos, incorporados em busca de uma perspectiva 'fratrimonial' evidenciada nos moldes apresentados por Roland Barthes (2004), quando reconheceu a linguagem como uma forma de regulação e, ao mesmo tempo, a poesia como resistência e subversão da língua. Também na compreensão da profundidade da

provocação de Walter Benjamin (1994), em sua tese 7 'Sobre o conceito de história', quando afirmou que "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie. E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura." (p. 225). Ou, ainda, na tentativa de desestabilizar os limites do indizível, como nos versos de Manoel de Barros (2013), "agora só espero a despavira. [...] A palavra que tenha um aroma ainda cego. Até antes do murmúrio. Que fosse nem um risco de voz. Que só mostrasse a cintilância dos escuros. A palavra incapaz de ocupar o lugar de uma imagem. O antesmente verbal: a despavira mesmo." (p. 341)

CAPÍTULO 2 - "UMA DIDÁTICA DA INVENÇÃO": PARADIGMAS DO PENSAMENTO MUSEOLÓGICO

Uma didática da invenção.

Para apalpar as intimidades do mundo é preciso
saber:

- a) Que o esplendor da manhã não se abre com faca
- b) O modo como as violetas preparam o dia para
morrer
- c) Por que é que as borboletas de tarjas vermelhas
têm devoção por túmulos
- d) Se o homem que toca de tarde sua existência num
fagote, tem salvação
- e) Que um rio que flui entre dois jacintos carrega
mais ternura que um rio que flui entre dois
lagartos
- f) Como pegar na voz de um peixe
- g) Qual o lado da noite que umedece primeiro
etc.
etc.
etc.

Desaprender oito horas por dia ensina os princípios.
Manoel de Barros (2013, p. 275)

'Uma didática da invenção' é título do poema que abre *O livro das ignoranças*, de Manoel de Barros. Nele, o poeta afirma que além de 'desinventar' objetos, a receita para compreender as invencionices do mundo consiste em 'desaprender'. Esse ato seria uma forma de desnaturalizar o olhar sobre o eu, as coisas e o mundo, problematizar as práticas hegemônicas e internalizar outros princípios: "A poesia do 'des' em Manoel de Barros é a poesia que busca o originário, que subverte radicalmente a linguagem para apresentar o 'real', pois é construída a partir da negação" e, desse modo, a desconstrução do significado mais habitual das coisas consiste em um ato de "desconstruir para construir, fazer 'delirar', como afirma o próprio poeta, o verbo, descoisificar a realidade." (Azevedo, 2007, p. 3). Esse exercício de desconstrução inaugura novos significados, deslocando a representação da realidade. Talvez, por essa razão, a metalinguagem seja uma das estratégias fundadoras de sua poética.

É oportuno destacar a metalinguagem (ou uma convicção metapoética) como motivo recorrente na obra do poeta. A definição de metapoema ou metalinguagem se baseia na conceituação de Pedro Lyra (1995) relativa à "poesia concebida como expressão consciente do eu mediada pela técnica, a partir de uma séria pesquisa de temas e modelos, formas e atitudes, ensaiando uma reflexão sobre a condição do poeta e a natureza da poesia, num modo supremo de autoconhecimento." (p. 111). Seria uma teorização sobre o fazer literário, situação tão recorrente em Manoel de Barros ao ponto de Fabrício Carpinejar (2001) sublinhar que no conjunto de sua obra ele reiterou formalidades e procedimentos, metáforas idênticas foram se estabelecendo, repetições temáticas no intuito de explicar como fazia poesia e de justificar sua teoria na obra. A impressão do 'poeta espontâneo' foi sendo problematizada e abrindo caminho para a visualização de um autor dotado de profunda consciência programática, ao ponto de desfiar conceitos:

Enfrentava um dilema: ou concordava com o que o autor programava dizer sobre sua obra, ou prestava unicamente atenção sobre o que sua obra dizia. Ou aceitava de forma passiva o que Manoel de Barros teorizava, ou criava minha própria leitura de modo ativo. Com o despertar da consciência crítica, notei o que antes observava como humildade do autor, que vivia num cenário simples e rústico, era uma extensão do narcisismo de proclamar verdades absolutas. Para ser claro, defini uma contradição: a poesia, aparentemente sem utilidade, tinha sim uma utilidade, de acordo com o autor. Quis então entender que teoria era a que defendia. Qual o propósito? (Carpinejar, 2001, p. 9)

Meu argumento é que esse dilema enfrentado na recepção da obra do poeta pode ser aplicado em larga medida para a compreensão dos princípios constitutivos das Museologias. Isso por ser uma disciplina aplicada que surge no entre-lugar da efetivação de práticas preservacionistas e da orientação conceitual dos paradigmas que as orientam. Conforme concluiu Cristina Bruno (2006), a "consolidação epistemológica dessa disciplina

depende, em grande parte, de sua experimentação nos museus." (p. 9). Nesse sentido, o dilema é instituído: compreender a disciplina a partir da análise das experimentações (e o que elas diziam) ou efetuar uma leitura sobre o que os autores programavam dizer sobre o fazer museológico. Para tanto, também é possível reconhecer uma feição metalinguística das Museologias, especialmente concebendo-as como narrativas sobre a narrativa poética das coisas, e desta tese, ao realizar Metamuseologias. Por outro lado, embora reconheça que teoria e prática consistem em configurações inseparáveis, a própria história dos museus e da Museologia é atravessada por debates em torno das fissuras entre 'trabalho prático' e 'vocação científica', conforme o argumento de Zbynek Z. Stránský (2008). Portanto, as Museologias seriam marcadas pela teoria da prática em torno da musealização: "A teoria museológica torna-se objetiva, antes de mais nada, na produção museológica." (p. 102)

Esse exercício epistemológico torna-se significativo quando observo aquilo que Pierre Bourdieu (1998b) reconheceu como uma "teoria dos efeitos da teoria": "que ao contribuir para impor uma maneira mais ou menos autorizada de ver o mundo social contribui para fazer a realidade desse mundo." (p. 82). Dessa forma, compreender os processos de construção epistemológica das Museologias, por exemplo, é uma das condições necessárias para a visualização das problemáticas apresentadas por esse campo:

Para se não ser objeto dos problemas que se tomam para objeto, é preciso fazer a história social da emergência desses problemas, da sua constituição progressiva, quer dizer, do trabalho coletivo – frequentemente realizado na concorrência e na luta – o qual foi necessário para dar a conhecer e fazer reconhecer estes problemas como problemas legítimos, confessáveis, publicáveis, públicos, oficiais. (Bourdieu, 1998a, p. 37)

Dito de outro modo trata-se de problematizar o *modus operandi* da produção e da transmissão do conhecimento. Portanto, assim como ocorre com a recepção da obra de Manoel de Barros, é necessário desconstruir a visão de 'espontaneidade' das práticas museológicas, tidas como resultante de uma abordagem unicamente empírica ou intuitiva. As diferentes práticas são frutos de constantes reelaborações, de uma consciência programática que instaura problemáticas e propõe conceitos. Esse ato de reflexividade contribui para considerar que a prática museológica, ao mesmo tempo, é orientada e orienta os contornos teóricos. Desse modo, as Museologias consistiriam em um conjunto de reflexões sobre a 'didática da invenção' dos processos museológicos, com os atravessamentos poéticos e políticos correlatos, visando à elaboração de teorias do conhecimento sobre a natureza, os conceitos e os limites da disciplina.

Na verdade, as teorias das Museologias consistem na reflexão orientada por uma vigilância epistemológica e por um cuidado metodológico em prol da pedagogia e da

metodologia da pesquisa, da função e da aplicação dos esquemas conceituais aos quais as Museologias recorrem para a construção de seu objeto. Questões que constituem a base desse campo do conhecimento, no exame de princípios para além de uma perspectiva empirista. Em outras palavras, consiste em exercícios de interiorização de posturas que colocam em evidência um conjunto de virtualidades heurísticas, sem a intenção de canonizações metodológicas ou purezas teóricas, mas a valorização de uma 'pedagogia da invenção' (Bourdieu, Chamboredon, Passeron, 2002) ou, como almeja Manoel de Barros, de uma 'didática da invenção.'

Conforme destacaram Pierre Bourdieu, Jean-Claude Chambord e Jean-Claude Passeron (2002), o projeto de transmitir metodicamente "uma *ars inveniendi* é ver que ele implica uma coisa completamente diferente e muito mais do que a *ars probandi* proposta por aqueles que confundem a mecânica lógica, desmontada posteriormente, das constatações e provas com o funcionamento real do espírito de invenção." (p. 14). Aliás, é essa possibilidade de invenção que possibilita o surgimento de novos paradigmas científicos:

No entanto, se é inútil esperar descobrir uma ciência da maneira de fazer a ciência e esperar da lógica algo diferente de uma forma de controlar a ciência em vias de se fazer ou validar a ciência já constituída, ocorre que, como observava Stuart Mill, 'a invenção pode ser cultivada'; o mesmo é dizer que uma explicitação da lógica da invenção, por mais parcial que seja, pode contribuir para a racionalização da aprendizagem da aptidão para inventar. (p. 16)

Essas discussões dizem respeito à compreensão da importância da 'ciência em vias de se fazer', para além dos protocolos rígidos e dos paradigmas hegemônicos que digladiam no campo de produção simbólico que define os critérios de cientificidade. Questões evidenciadas no projeto literário de Manoel de Barros que serve de orientação epistemológica para a visualização do campo científico:

Não há nada que tenha mais densidade que o mistério. O mistério é que alimenta o poeta. O cientista é sempre um sujeito atrasado, porque pensa que já descobriu tudo. O mistério tem camadas infinitas e a ciência não. De repente 'dá na pedra', como se diz no Pantanal. E o poeta não pode dar na pedra. O verdadeiro cientista, como Einstein, conhece os limites. Os pseudos-cientistas, aqueles é que são metidos a bestas. O homem despojado de mistérios vira um cientificista desses. (In: Muller, 2010, p. 79)

Essa reflexão de Manoel de Barros traz importantes contribuições ao propor uma relativização do conhecimento científico, destacando seus limites. Aqui meu intuito é discutir essas provocações a partir de uma leitura dos paradigmas e das tendências do pensamento museológico, demonstrando seus 'deslimites'.

De acordo com Suely Moraes Cerávolo (2004), o reconhecimento da trajetória da Museologia enquanto campo do conhecimento, os embates sobre a natureza do

denominado conhecimento museológico, os fundamentos que lhe caracterizam, os dilemas em torno da pluralidade de concepções e do emprego polissêmico de determinadas palavras (necessidade de identificação do campo nocional – dos conceitos e termos), consistem em itinerários fundamentais para a compreensão da institucionalização e tentativas de sua consolidação enquanto espaço de produção simbólico. A partir de problematizações como essas, José Mauro Matheus Loureiro (2005) também destaca a necessidade de uma definição de seu estatuto epistemológico, especialmente no intuito de evidenciar seus parâmetros epistêmicos, visto que resulta de um conjunto diversificado de saberes e discursos de caráter teórico e instrumental.

A busca pela distinção é um dos motores do campo, formadora da crença que sustenta o jogo de linguagens que nele se joga, das coisas materiais e simbólicas que nele se geram, a exemplo dos embates apresentados por Suely Moraes Cerávolo (2004) quando inventariou os delineamentos instituídos em prol de teorias da Museologia. Essas problematizações acenam para o caráter processual e plural de suas configurações demonstrando que o campo museal se encontra em constante transformação o que, por sua vez, impacta as ações nos museus: preservação (aquisição, conservação e gestão), pesquisa e comunicação (educação e exposição). Segundo informa, a busca para moldar teoricamente a área almejando criar pressupostos da Museologia possui como um dos marcos significativos a instauração do Comitê Internacional da Museologia (ICOFOM)²⁵, em 1977, resultando em publicações como o *Icofom Study Series* (ISS) e o *Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique* (MuWoP/DoTraM), evidenciando trabalhos em "Museologia teórica" ou "aspectos teóricos dos museus". Destaca ainda que, embora existam iniciativas anteriores e mais antigas que poderiam ser enumeradas no debate, o ICOFOM consiste em importante instância em virtude de sua abrangência internacional e deliberadamente preocupada com o aspecto científico da área:

O grupo de origem tinha como tarefa fazer do museu um objeto de estudo e legitimá-lo como nova disciplina acadêmica. O objeto de estudo, no entanto, deslocou-se transferindo-se de uma Museologia de museus para a 'relação específica do homem com a realidade' (na concepção de Zbyněk Z. Stránský e Anna Gregorová, 'fato museal' segundo Waldisa Rússio) ou como uma relação mediadora entre homem e patrimônio (Bellaigue, 2000) modificando-lhe o perfil, abrindo-lhe portais de interpretação. Nesse processo, abraçou e incorporou aquilo que surgia como conceitos novos – ecomuseologia, 'nova museologia', 'museu total'. As mudanças ocorrem em direção ao que Bellaigue descreve como ênfase na dimensão social e política, a 'museologia social', envolvendo um objeto museal, assim o denomina, amplificado. A Museologia foi, então, percebida como 'ciência em nascimento', interdisciplinar; tomou emprestado metodologias das ciências

²⁵ O Comitê Internacional para a Museologia é um fórum para debate museológico vinculado ao Conselho Internacional de Museus (ICOM), da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). Para maiores informações consultar: < <http://network.icom.museum/icofom> >

do homem e da sociedade e acabou sendo atrelada às Ciências Sociais e à Filosofia, diz a francesa Matilde Bellaigue. Passou a ser vista como fenômeno, o que lhe possibilita incluir as mais diversas manifestações e as mais variadas formas. (Cerávolo, 2004, p. 240)

Tais embates, além de salutareos para as configurações de um campo do saber, consistem na mola propulsora que orienta as transformações, as rupturas e sua própria periodização. Dito de outro modo, na sua reestruturação permanente. Nesse aspecto, uma leitura possível é reconhecer as Museologias como um campo de produção simbólico nos termos instituídos por Pierre Bourdieu (1998a) que, por sua vez, demonstra que é uma prática atravessada constantemente por jogos de poder. Nesses termos, se enquadram as propostas teórico-metodológicas, seus autores, as reflexões sobre os objetos de estudo e as tensões entre aqueles que defendem estarem superadas (ou não) as discussões a respeito do seu estatuto científico.

Esses debates não são específicos das Museologias, mas caros às Ciências Humanas e Sociais, especialmente àquelas de vocação inter, multi e transdisciplinar. Na verdade, é necessário problematizar a multiplicidade de conceitos em torno da interdisciplinaridade. Na maioria das vezes ela é analisada de modo unívoco, tendo como referência sua etimologia ou suas diferenciações com o multi e o transdisciplinar. Não é sem razões que existem diferentes 'tradições' que a investigam sob as perspectivas epistemológica, instrumental e fenomenológica. Nesse aspecto, não é sem motivos que opto pela provocativa ideia de 'indisciplinaridade', no intuito de destacar práticas científicas que tentam escapar do disciplinamento hegemônico.

Por isso, é possível compreender as Museologias (no plural) como marcadas por uma 'epistemologia do impreciso' nos moldes apresentados por Abraham Moles (1995), caracterizadas pela existência de conceitos fluídos e imprecisos. Na verdade, o que o autor propõe é uma reflexão sobre os critérios de cientificidade contemporâneos e o reconhecimento de que consistem em construções sociais, atravessadas por jogos de poder. Nessa perspectiva, destaca, por exemplo, a existência de fenômenos que escapam, de uma maneira ou de outra, à vontade da ciência; ciências cujo objeto é vago e só pode ser precisado lentamente ou com o apoio de ciências vizinhas; e a inexistência das 'ciências exatas', o que ele designou de 'semi-exatas'. Todavia, me interessa mais detidamente destacar o que ele designa de 'ciências do impreciso':

Há o domínio das ciências que, no estado atual das coisas, são imprecisas e o serão por muito tempo, por exemplo, o estudo do subconsciente ou do inconsciente, os valores estéticos, mas também em outros domínios: a meteorologia, a demografia, os estados de desordem, os processos de emergência das formas etc. É o que reagrupamos sob o nome de ciências do impreciso, e das quais procuramos o estatuto com tanto rigor quanto parece possível. (Moles, 1995, p. 63)

Para tanto, compreendo as Museologias como uma dessas ciências cuja imprecisão se dá em virtude da dificuldade de delimitação de seu objeto, fluído como a própria transversalidade dos estudos sobre memória. Portanto, isso não colocaria em xeque seus estatutos científicos, mas as conceberia como parte de um conjunto de ciências cuja experiência escapa ao enquadramento hegemônico.

Nesse caso, não seriam as especificidades metodológicas que garantem a cientificidade das Museologias (e de nenhuma ciência ou disciplina). As áreas instituídas no entre-lugar disciplinar não se pautam em métodos próprios e vivem o dilema da imprecisão de seus objetos. Todavia, acredito que o debate em torno da cientificidade deve se pautar na definição de propostas de vigilância epistemológica e de cuidado metodológico visando à produção do conhecimento. Compreendido em meio ao atravessamento de jogos de poder, o discurso sobre a cientificidade parte de uma matriz de pensamento que tem como critérios os paradigmas clássicos da ciência dita ocidental (ou de parte dominante dela, o eurocentrismo). Nesse aspecto, reproduz uma estrutura mental, consciente ou não, que origina formas ortodoxas de classificar e abordar o mundo, como uma expressão de colonialismo de eficácia naturalizadora. (Quijano, 2000). Para tanto, os saberes que não se enquadram nessa perspectiva possuem sua cientificidade colocada em suspeição, especialmente por não reproduzirem determinados critérios e expectativas canônicos.

No caso das Museologias isso é evidente quando deparo com afirmações de que ela seria uma ciência em construção. Nesses termos, pergunto se existiria alguma ciência que não esteja em permanente processo de construção, mesmo se levar em consideração o modelo científico dominante. É verdade que as Museologias não integram as ciências estabelecidas no campo científico, assim como também muitas das ciências enquadradas nas e entre as grandes áreas do conhecimento. Todavia, se é fundamental o debate epistemológico sobre os objetos, conceitos e finalidades do conhecimento – e é isso uma das facetas do que é hegemonicamente considerado como científico – visando problematizar e encontrar alternativas para a perspectiva eurocêntrica de conhecimento (Quijano, 2000); me parece que no caso das Museologias as tentativas de deslegitimar sua cientificidade possuem uma intenção deliberada de colocá-las em suspeição, como ocorre com outras práticas científicas e cosmovisões. Para tanto, uma analogia interessante consiste na percepção de Marina Colasanti (1997) quando problematizou as intenções dos discursos em torno da inexistência de uma literatura feminina:

A sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao me perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraco, que é bem provável que

não exista. Aquilo de que se duvida está em suspeição. Está em suspensão. Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida está sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a literatura das mulheres, estará suspensa, no limbo, num espaço intermediário entre o paraíso da plena literatura e o inferno da não-escrita. Mas, sobretudo, estará num espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só pode ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente localizado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino. (Colasanti, 1997, p. 37)

Não é sem razões que Manoel de Barros afirma que 'desaprender' ensina os princípios. Colocar em xeque os padrões hegemônicos do literário e do científico consiste em iluminar outras possibilidades expressivas, duvidando da univocalidade de formas e abrindo caminho para modos alternativos de produção do conhecimento. 'Desinventar' objetos, 'desaprender' com eles e valorizar o 'desimportante' consiste em desconstruir as formas estabelecidas e propor outras leituras de mundo, uma po-ética do 'dessaber': "tudo o que não invento é falso." (Barros, 2013, p. 319). Todavia, os padrões canônicos de classificação são tão resistentes que contribuem para colocar em contradição os projetos alternativos que, algumas vezes, reproduzem as formas de colonização. Isso é evidente, por exemplo, no desconforto de Manoel de Barros ao ser classificado como 'poeta pantaneiro' ou 'poeta do Pantanal':

Talvez minha escrita em verso seja carregada de certa verdez primal, pois minha palavra tem sedimentos ancestrais de bugres andarilhos pelo meio do mato. Mas o artista tem que contê-la nas bragas, com vontade estética, numa linguagem com estacas. A expressão 'Poeta Pantaneiro' me quer folclórico. Parece que não contempla meu esforço linguístico. A expressão me deixa circunstanciado. (Barros, 1989, p. 3)

Ser classificado como folclórico consistiria em estar à margem dos padrões de cientificidade que centralizam o cânone literário. Por outro lado, imprimiria outras centralidades condizentes com o projeto estético do poeta. A ambiguidade apresentada na entrevista traduz as dificuldades encontradas por aqueles que ousam enfrentar os paradigmas dominantes da ciência: para desconstruir determinadas leituras sobre o científico é necessário seguir alguns critérios predeterminados de cientificidade; contestar as normas seguindo as mesmas ou sugerindo novas normatizações; propor uma leitura pós-estruturalista, por exemplo, em um espaço que segue os padrões predominantemente pautados pelo estruturalismo etc.

Talvez a riqueza dessas cosmovisões esteja exatamente na ambiguidade. Uma poesia útil ao propor a inutilidade. Uma ciência que é tida como imprecisa – mesmo quando parte de critérios teórico-metodológicos tidos como precisos - por se enveredar em um campo onde a tônica é a relativização. Acredito que essas marcas do projeto de Manoel de Barros dialogam com os debates em torno das dificuldades de delimitação do objeto de estudo das Museologias: "o artifício de determinar a natureza pela desordem, dispersão e

pulverização de um conceito, ao ato de intensificar a variedade de atribuições do olhar e multiplicar a ambiguidade das palavras. [...] A superposição de imagens: o conflito de dois termos resulta num terceiro" (Carpinejar, 2001, p. 31) que, por sua vez, é totalmente distinto dos termos iniciais.

Manoel de Barros [...] identifica a crise do objeto, do sujeito e de sua mútua relação: 'O que não leva a nada tem grande importância'. Suas informações partem de uma negação utilitária: o que serve para a poesia não serve para o mercado. A arte abandona a esfera de modelo de atividades, ordem de espaço, representação de mundo, conteúdo de consciência do lugar que o artista tem em sua realidade. O objeto individualizado e único, o bem cultural, cede espaço ao produto anônimo e coletivo, multiplicado em séries ilimitadas, que é recolhido pelo poeta. Passamos da tecnologia dos objetos (artesanato) para a tecnologia dos produtos (indústria). A peculiaridade de Manoel de Barros é que ele une as duas tecnologias: faz artesanato com os sobejos da indústria. A partir de imagens, gera o consumo poético dos produtos abandonados. Coloca a individualidade de sua vida a serviço do que é impessoal. Se os consumidores se acostumaram à objetividade, desfazendo-se com rapidez das coisas; Barros, contrariando, perpetua as coisas como objetos pessoais, endeusando restolhos. Como um ourives, lapida e devolve ao leitor o que ele jogou fora. (Carpinejar, 2001, p. 82-83)

Tendo como referência essa 'didática da invenção' do poeta, o intuito deste capítulo é apresentar alguns paradigmas e tendências de pensamento que contribuíram e contribuem para inventar o conhecimento museológico no Ocidente, construído ao longo do tempo a partir de debates em torno dos objetos, dos sujeitos e de sua mútua relação. Surgem, assim, algumas 'matrizes discursivas' – 'tendências de conhecimento' para Zbynek Stránský (1981) e 'abordagens' para Peter Van Mensch (1994) – e paradigmas que orientaram e orientam as reflexões museológicas. Minha intenção é identificar algumas das perspectivas mais proeminentes, responsáveis pela invenção, crítica e consolidação de distintas Museologias.

2.1 - "A gente se acostumou de enxergar antigamente"

O verso que intitula este item integra a primeira parte de *Poemas rupestres*, de Manoel de Barros. Como indica o título da obra, consiste em um mergulho no passado, na 'pré-história' dos conceitos e das palavras, em uma tentativa de encontrar a força inaugural dos percursos criativos, evidenciando os recursos imaginativos e as técnicas à disposição. Desse modo, além de reforçar suas convicções metapoéticas e contornos autobiográficos, a analogia a arte rupestre destaca a busca por uma arqueologia das mais distantes expressões do campo de produção simbólico que temos conhecimento.

Acostumar a 'enxergar antigamente' indica uma reverência a uma tradição e, ao mesmo tempo, as dificuldades de romper com os modelos pré-estabelecidos. Dialoga com a proposta de Michel Foucault (1999) quando reconheceu ser o homem uma invenção da episteme moderna e que promoveu uma ruptura na história do pensamento ocidental. Suas análises apontam para as diferentes configurações dos saberes clássico (caracterizado pela representação) e moderno (pela dupla experiência do homem como sujeito e objeto do saber), focalizando múltiplas transformações no espaço do saber e inferindo sobre a criação de novas formas de racionalidade:

A primeira é caracterizada pela representação e a segunda é marcada pela dupla experiência do homem como sujeito e objeto do saber. O saber clássico está situado numa dimensão na qual existem seres e coisas organizados e classificados de acordo com as semelhanças e diferenças. É nesse sentido que a episteme dos séculos XVII e XVIII tem como característica marcante a classificação e ordenação das representações. Representar significa, para o classicismo, comparar as estruturas visíveis das coisas da natureza e relacioná-las por meio de um princípio ordenador. O século XIX constituiu uma nova positividade distinta do saber dos clássicos. Foucault considera que, apesar de se poder reconhecer o homem no classicismo, seja com relação à história natural, à gramática geral ou à análise das riquezas, essa ordem não se configura com uma consciência epistemológica do homem como fundamento e objeto. Na modernidade, o homem como ser, como objeto desse novo saber, estará sempre vinculado aos aspectos que o constituem como homem. O homem surge na biologia, na economia política e na filologia como invenção recente desses saberes, não estando mais no final de um quadro bem ordenado como o modelo último e perfeito. Ele agora é dado à experiência, e é pensado como um objeto a ser descoberto e desvendado, como um objeto que tem um corpo físico com estrutura e funcionamento que devem ser explorados. A linguagem fará parte dessa busca por entender qual homem é esse, que se constitui também pela fala. Enquanto um ser que trabalha, as condições que circulam nesse espaço serão pensadas como constitutivas dele próprio. (Geraldini, 2007, p. 125)

Nesse aspecto, visando compreender a formação das Ciências Humanas no campo epistemológico, Foucault concluiu ser necessário examinar os saberes que inauguram a episteme moderna a partir da Biologia, da Filologia e da Economia Política. Em suas análises, as Ciências Humanas podem ser incluídas nas fronteiras e em toda a extensão do triedro epistemológico formado a partir do século XIX, marcado pelas ciências dedutivas, empíricas e filosóficas. Possibilita, assim, concluir que "diante de tais aspectos, as ciências humanas mostram que sempre haverá o que pensar a respeito de o que já foi pensado. [...] O saber restringe-se de acordo com a época em que o homem, como ser que constrói esse conhecimento, encontra-se na história." (p. 138)

Portanto, é possível aproximar o exercício de 'enxergar antigamente', proposto por Manoel de Barros, da 'arqueologia do saber' formulada por Michel Foucault (1987) na tentativa de compreender a formação da episteme moderna. Segundo o filósofo, sua

arqueologia consiste em analisar as regras de formação de um conjunto de enunciados: “manifesta, assim, como uma sucessão de acontecimentos pode, na própria ordem em que se apresenta, tornar-se objeto de discurso, ser registrada, descrita, explicada, receber elaboração em conceitos e dar a oportunidade de uma escolha teórica.” (p. 191)

Na verdade, essas questões são importantes para se pensar o modo como a Museologia se organizou em meio à formação da episteme moderna. Apesar da sua constituição enquanto um conjunto de práticas e conhecimentos seja milenar, a preocupação com uma matriz científica consiste em uma ‘antiguidade’ não muito distante. Seguindo essa orientação, destacam-se algumas tentativas de classificação de eixos teóricos ou matrizes discursivas que configuram o pensamento museológico contemporâneo. Uma das definições amplamente difundidas consiste na proposta de Peter Van Mensch (1994) que esboçou quatro abordagens museológicas a partir das definições de seu objeto de estudo:

- a) Museologia como estudo da finalidade e organização de museus – Conjunto de estudos que compreende a Museologia relacionada aos objetivos e instrumentalização dos museus, conhecidos como estudos de museus. Trata-se do foco na instituição;
- b) Museologia como o estudo da implementação e integração de um conjunto de atividades visando à preservação e uso da herança cultural e natural – Conjunto de estudos que compreende a Museologia relacionada aos processos de comunicação e preservação na instituição museu, com destaque para sua origem e seu funcionamento. Trata-se do foco no acervo e no seu funcionamento;
- c) Museologia como estudo dos objetos museológicos e da musealidade – Conjunto de estudos que compreende a Museologia relacionada à interpretação dos objetos e à sistematização dos processos de emissão de informação. Trata-se do foco na musealidade a partir dos atravessamentos entre a cultura material e os usos da informação científica/cultural;
- d) Museologia como estudo da relação específica do homem com a realidade – Conjunto de estudos que compreende a Museologia como a relação instituída entre processos museológicos e os impactos dessa interação. Trata-se do foco nos comportamentos sociais em contextos culturais específicos.

Essas abordagens podem ser interpretadas como representativas de quatro ‘tradições’ do pensamento científico que, segundo Mario Chagas, podem ser assim definidas: a) positivista; b) funcionalista; c) fenomenológica; e d) sociológica. (Cf. Cândido, 2014). Acredito que essa chave de leitura consiste em profícuo caminho interpretativo para

explicitar algumas das linhas de pensamento nucleares das Museologias, caracterizadas por sua continuidade e profundidade.

A perspectiva positivista teve seu primado do século XIX até meados do século XX e, apesar da ênfase em ações custodiais e tecnicistas, contribuiu para “uma relativa autonomização, abrindo caminho para a construção de um campo científico específico dedicado aos museus.” (Araújo, 2012, p. 35). Atualmente é reconhecida como herdeira de um paradigma classificado de modo genérico na rubrica ‘Museologia Tradicional’ - nomenclatura que também necessita ser problematizada no plural em virtude das diferentes perspectivas teóricas e contextos - e demarca como características “a ideia de objeto como relíquia; a visão evolucionista de história; a valorização conferida aos episódios de cunho militar e o culto aos heróis.” (Sá, 2014, p. 4488)

Contemporânea do Romantismo, a doutrina positivista não ficou totalmente isenta de certa dose de saudosismo, ainda que tenha uma interpretação diferente do processo histórico, sobretudo pelo cunho cientificista e sociológico que lhe confere. Sua influência sobre os museus evidencia-se numa ideia evolucionista da sociedade e, conseqüentemente, numa concepção linear e cronológica da História e da Arte. O fato é que o Positivismo fundamentasse numa espécie de veneração ao passado, o que corresponde a dizer ao legado dos vultos proeminentes e a suas ações heroicas, tudo isto sintetizado no culto à História como um todo. Segundo a concepção oitocentista, a instituição mais representativa de toda esta noção de passado seria o museu, consistindo também, ainda conforme a visão positivista, num espaço por excelência de culto às gerações pretéritas. (Sá, 2014, p. 4488-4489)

Orientação pouco ressaltada nos estudos sobre a perspectiva positivista nos museus e nas Museologias consiste na ênfase conferida à função social do museu e ao seu potencial educativo, conforme sublinhou Ivan Coelho de Sá (2014). Isso é importante por contribuir para a relativização do entendimento de ‘função social’, atestando, por exemplo, que não é a ênfase no social que caracterizaria determinadas abordagens como a Museologia Social, mas o modo como se dá a participação social na produção epistemológica e a própria concepção de sociedade. Nas abordagens positivistas, a ‘função social’ estaria “impregnada dos princípios de regeneração social e moral, bem como de altruísmo, aliás, um termo criado e popularizado pelo próprio Comte para opor-se à noção de individualismo e caracterizar a inclinação humana de dedicar-se ao outro.” (p. 4496)

Para a filosofia positivista não é possível se estabelecer qualquer espécie de ordem e fazer com que esta dure, se não for compatível com o progresso. Por outro lado, não há progresso, se este não for consolidado pela ordem. A compreensão do mundo com base no cientificismo positivista que buscava a construção de verdades absolutas e incontestáveis, tornou-se em pouco tempo, a tônica de todo o pensamento do Velho Continente, espalhando-se para diversos campos do saber. Renasceu a importância da Física e da Química como disciplinas exatas, por exemplo. Mas o caso mais

destacado desse processo de construção de conhecimento é a transformação que ocorre nas chamadas disciplinas humanistas, na História e na Sociologia. Elas também vão incorporar a tendência cientificista, auxiliando a explicar o domínio europeu nas novas colônias e impondo novos métodos de se estudar as relações sociais e o andamento da História dos povos. Para os historiadores positivistas, a História assume o caráter de ciência pura aonde a cronologia dos fatos por si, determina o que é verdade, não sendo necessário a interferência do historiador no processo. Por sinal o papel deste é coletar os dados e ajuntá-los, constatando pela análise minuciosa e liberta de julgamentos pessoais, sua validade ou não. O saber histórico, dessa forma, provém do que os fatos contêm, e assume um valor tal qual uma lei da Física ou da Química, nas ciências exatas, e tenta imprimir, principalmente na educação, uma racionalidade eminentemente técnica. (Moura, 2004, p. 2-3)

Cada uma das quatro abordagens apresentadas por Van Mensch (1994) consistem em tipos-ideais que agrupam distintas orientações teórico-metodológicas, o que resulta na compreensão de que existem várias perspectivas positivistas, por exemplo. O fato é que essas diferentes concepções ainda coexistem com vigor nas Museologias e, à exceção da perspectiva positivista, atualmente podem ser identificadas a partir de escolas de pensamento, responsáveis por sua difusão em âmbito internacional.

A abordagem funcionalista (que também poderia ser classificada como racional-utilitarista) difundida pela tradição anglo-saxã surgiu na Inglaterra e ganhou força nos Estados Unidos com o intuito de problematizar as funções dos museus, com o foco na acessibilidade das coleções: "priorizavam o cumprimento de certos objetivos, fazendo das coleções um meio para os atingir – ou seja, estímulos para se obter determinados comportamentos e valores." (Araújo, 2012, p. 38)

Essa tradição que se originou na Inglaterra com o modelo do *British Museum*, desenvolveu-se de forma mais acentuada nos Estados Unidos onde, sob forte inspiração funcionalista, desenvolveu-se a área da *Museum Education*. Seus motes foram o ideal iluminista da universalidade, isto é, do acesso a todos os cidadãos, e o discurso da eficácia (o imperativo do retorno, para a sociedade, dos investimentos feitos), também convoca a que se pense e problematize as funções dos museus. A matriz funcionalista coloca na agenda de reflexões e práticas questões sobre quais eram ou deveriam ser as funções dos museus na sociedade e quais as barreiras e impedimentos para o cumprimento destas funções. (Araújo, 2012, p. 37)

Segundo essa leitura, o conceito de função é central nessa abordagem. Reconhece a ideia de função biológica, da parte para explicar a totalidade do sistema. Desse modo, o foco é o resultado, a adequada sistematização para a manutenção do todo. A preocupação é com o organismo, composto por órgãos relacionados e com funções específicas e, assim, tenta explicar a existência de um padrão e ordem contínuos e as tensões entre ordem e desordem, integração e desintegração. É marcada por uma leitura teleológica, em uma análise de meios e fins, ancorada no reconhecimento da unificação das partes e dos

subsistemas. Nas Museologias enfoca o museu segundo abordagem sistêmica (a partir de termos como funções, regulação, estrutura etc.) evidenciando o conjunto de atividades que garantem a gênese da instituição museu e o seu funcionamento:

A Museologia compreendida como a disciplina que estuda as atividades de preservação e utilização do patrimônio cultural e natural além de ter um caráter funcionalista, parece reduzir a disciplina em apreço às questões de ordem prática, descritiva e operacional, deixando de levar em consideração, por exemplo, aquelas questões que situam-se no campo das mentalidades e das ideologias. Por outro, ao focalizar a atividade museal como objeto de estudo, os intelectuais funcionalistas da museologia aproximam-se de Talcott Parsons que centra o seu sistema sociológico sobre a ideia da ação, e afastam-se de Robert Merton que introduz no funcionalismo os conceitos de funções manifestas e funções latentes, até hoje não trabalhados na museologia. [...] Ao que tudo indica T. Sola e P. V. Mensch procuram defender esta abordagem funcionalista da museologia e dos museus, ainda que em certos momentos pareçam pender para outras posições. Mensch chega ao ponto de definir a museologia a partir das três funções básicas ou seja: a preservação, a investigação e a comunicação de evidências materiais do homem e de seu meio. O que no entanto parece não estar considerado é o caráter ideológico dessas funções e as contradições internas existentes em cada uma delas. (Chagas, 1994, p. 20-21)

A abordagem fenomenológica consiste em outro conjunto de leituras que visa definir o objeto de estudo das Museologias e foi difundida por pesquisadores do Leste Europeu ganhando visibilidade a partir do final da década de 1970 e início de 1980 graças aos teóricos que contribuíram com as primeiras reflexões do ICOFOM. Um dos delineamentos dessa matriz discursiva reconhece a musealidade enquanto qualidade distintiva dos objetos de museu. Desse modo, em um primeiro momento, enfoca as propriedades/qualidades dos artefatos em sua potencialidade fenomenológica:

A musealidade é a característica de um objeto material que, inserido numa realidade, documenta outra realidade: no tempo presente é um documento do passado, no museu é um documento do mundo real, dentro de um espaço é um documento de outras relações espaciais. [...] A musealidade dirige a memória para a comunicação de seu conteúdo na sociedade humana, em cada tempo concreto, e não terá influência sobre a sua diminuição. Pelo contrário, a musealidade aumentará a influência sobre o papel da memória na identificação do significado do objeto. A musealidade do mundo material incitará o homem no processo de associações e de conotações e aumentará então a sabedoria humana. (Maroevic, 1997, p. 111-115)

A partir dessas reflexões e ancoradas na orientação de Stránský (2008) surgem compreensões que consideram as Museologias como esferas de conhecimento relacionadas ao exame do museu enquanto fenômeno social dinâmico, seus sentidos, transformações e manifestações. Nesse aspecto, não apenas o museu, mas a própria teoria museológica é reconhecida como um fenômeno. Isso é observado no mapeamento realizado por Van Mensch: “a perspectiva da Museologia-objeto de museu nele não

estancou. Passou para 'fenômeno', o que dá a entender uma relação mais ampla sustentada pela noção de patrimônio. O deslocamento se faz do 'objeto' para 'valor', e de 'objeto de museu' para 'patrimônio'." (Cerávolo, 2004, p. 87)

Por fim, a perspectiva 'sociológica'²⁶ sublinha o aspecto relacional, propiciando análises sobre os jogos de poder, a responsabilidade política dos museus e a 'radicalidade criativa'; aquilo que Mario Chagas (2017) concebe como recuperar a potência poética e política dos patrimônios e dos museus e "contribuir com os avanços dos grupos e povos subalternizados em direção à emancipação e ao exercício pleno do direito à memória, ao patrimônio, ao museu e à cidadania." (p. 134)

Essa perspectiva foi sistematizada inicialmente por Zybnek Stránský, Anna Gregorová e Waldisa Rússio Guarnieri que, guardadas as especificidades²⁷, deslocaram o entendimento do objeto de estudo das Museologias de leituras eminentemente pragmáticas-institucionais para a relação específica entre os seres humanos e a realidade (articulações entre os agentes, o bem cultural e o espaço propiciador de relações), evidenciando o processo museal:

Vai se libertando da mera observação e descrição de fenômenos, para considerar o fato museológico, desde a sistematização do objeto exposto dentro de uma semântica que o torna inteligível em si e dentro de um contexto, passando pela relação 'Homem-Objeto' e chegando à mais profunda reflexão sobre o relacionamento 'Museu-Homem-Sociedade'. (Guarnieri, 2010a, p. 78)

Nesse aspecto, surge uma mudança de olhar que "afasta a museologia do objetivismo empirista, que impõe o dado ao sujeito, e também do relativismo subjetivo, que idealiza e fantasia a realidade. Este procedimento permite que o praticante da museologia construa o seu objeto de pesquisa de maneira crítica e processual." (Chagas, 1994, p. 22). Conforme sublinhou Suely Cerávolo (2004), essas múltiplas perspectivas inventariadas por Van Mensch contribuem para a visualização de Museologias construídas a partir do objeto de museu, do museu e de suas funções:

²⁶ O termo 'sociológico' deve ser problematizado, visto contemplar no campo das Ciências Sociais distintas e contraditórias abordagens (positivista, funcionalista, fenomenológica, interacionista, marxista, pós-estruturalista etc.). No campo das Museologias tem sido utilizado para evidenciar inúmeras possibilidades teórico-metodológicas em torno de uma tendência de pensamento que congrega, por exemplo, a abordagem microinteracionista, as teorias do conflito e as propostas estimuladas pelo pós-estruturalismo. Conforme sublinhou Mario Chagas (1994), esse paradigma "reúne melhores condições para responder aos desafios colocados para a museologia atual. Além disso, ele se apresenta como sendo capaz de promover poderosa síntese e absorver todas as articulações concorrentes." (p. 22)

²⁷ Segundo Peter Van Mensch (1994), em 1980, Stránský reconheceu o objeto da Museologia como sendo uma abordagem específica do homem frente a realidade. Informa que Anna Gregorová também dialogou com esse conceito, comparando essa relação com a do museu. Conclui que embora Stránský fale de certo relacionamento como objetivado no museu, ele se afastaria de Gregorová por ela limitar-se à instituição. Sublinha, também, o pensamento de Waldisa Rússio como herdeiro dessa abordagem e a formulação do conceito de fato museal como a profunda relação entre o homem e a realidade a qual pertence e age.

O que Van Mensch agrupa por objeto de conhecimento (as tendências de Stránský), são uma série de perspectivas, geradas a partir de três pontos: o objeto de museu, o museu e as funções de museu. Haveriam então 'museologias', já que as perspectivas se alternam e se interseccionam, fazendo brotar outras alternativas, mas que não se afastam muito desse tripé. Dentre os aspectos procurados esperava-se mapear leis que regessem a museologia. (Cerávolo, 2004, p. 86)

Em outro texto, Peter Van Mensch (1992) separou as distintas percepções da intenção cognitiva das Museologias a partir das escolas positivista, funcionalista e filosófico-crítica (em que poderíamos observar uma mescla entre a fenomenológica e a 'sociológica'). Escolas de pensamento que, segundo o autor, podem ser dispostas em três grandes abordagens: a empírico-teórica (ênfase heurística); a praxeológica (ênfase nas estratégias de comportamento); e a filosófica-crítica (ênfase em um ponto de vista definido a partir de diretrizes resultantes).

A empírico-teórica, por exemplo, visa uma racionalidade substancial, ou seja, a habilidade de observar significados nas relações entre diferentes fatos sociais. Seu objetivo é eminentemente descritivo e sua principal finalidade é heurística. A praxeológica, em seu entendimento, visa uma racionalidade funcional, ou seja, a habilidade de desenvolver meios adequados (métodos, técnicas, procedimentos) para atingir fins previamente definidos. Seu objetivo é principalmente a aplicabilidade e sua finalidade é a forma estrutural (divisão de trabalho, hierarquia de funções, o museu como organização). Em seu entendimento, embora essas abordagens apresentem determinadas singularidades, elas não são excludentes.

Por isso, dialoga com Zbynek Stránský quando ele distinguiu três níveis de conhecimento nas Museologias teóricas: conhecimento empírico, teórico e filosófico. O nível inicial seria representado pelo conhecimento empírico que, embora baseado em fatos, se refere a um sistema de noções. Através deste sistema, acessaríamos ao conhecimento teórico e, portanto, padrões que não são diretamente discerníveis empiricamente podem ser reconhecidos e analisados no nível de conhecimento teórico. O nível de conhecimento filosófico se ocupa dos fundamentos das Museologias, promovendo um maior grau de síntese. Talvez, por essa razão, Peter Van Mensch (1992) tenha denominado a terceira abordagem do pensamento museológico de filosófico-crítica, pautada em uma orientação social crítica. Para o autor, essa orientação diz respeito aos museus, mas também as teorias museológicas que, por sua vez, pode ser caracterizada por três perspectivas de conhecimento: a Museologia Marxista-Leninista; a Nova Museologia e a Museologia Crítica.

Considera, nesse aspecto, a Museologia Marxista-Leninista uma perspectiva normativa enquanto as demais defenderiam uma atitude, ao invés da aplicação de regras. A configuração de uma 'Museologia Socialista' seria uma reação aquilo que consideravam como uma 'Museologia Burguesa' e, portanto, a Museologia se tornaria um guia para uma

transformação prática e forte impulso político que, para Van Mensch, também pode ser encontrado nas orientações da Nova Museologia.

No caso da Nova Museologia, os objetivos museológicos estariam voltados para o desenvolvimento comunitário e para o reconhecimento dos próprios nativos dessa comunidade preservarem e promoverem seus bens culturais, daí ser também chamada de Museologia Comunitária e Museologia Popular. Afirma que o termo 'nova' deve ser relativizado, destacando que não diz respeito às ações de modernização nos museus, mas aos seus objetivos, suas posições e iniciativas.

Por fim, destaca a Museologia Crítica, afirmando a inexistência de distinções sólidas com a Nova Museologia. Em seu entendimento, a diferença entre os termos 'crítica' e 'nova' não é muito evidente. Sublinha, por exemplo, que no Reino Unido, o termo 'curadoria crítica' parece referir-se a uma atitude semelhante à defendida sob o título de Nova Museologia, dizendo respeito a uma prática curatorial que começa envolvendo um público não especializado. Todavia, esboça que a Nova Museologia como Museologia Comunitária enfatiza a imaginação positiva e a Museologia Crítica visaria a imaginação crítica, realizando uma inversão de prioridades que sublinham questões como censura, racismo e internacionalismo. O fato é que o próprio autor afirma não estabelecer contornos muito nítidos entre essas duas perspectivas. O que ele argumenta com segurança é o fato dessas abordagens apontarem para um novo paradigma museológico.

Essas são algumas tentativas de compreensão do pensamento museológico contemporâneo a partir do agrupamento de certas leituras que encontram em si determinadas similitudes, embora guardando especificidades nos diferentes modos de conceber as Museologias. Todavia, essa leitura do que se considera como 'matriz científica' também deve ser relativizada.

De acordo com Cristina Bruno (1996) é possível reconhecer que desde os primeiros escritos sobre objetos e coleções "já se encontrava o prenúncio de uma área de conhecimento que apenas neste século seria estruturada." Considerando que as Museologias são indissociáveis dos processos de experimentação em torno da musealização, acredita ser possível destacar a emergência de um pensamento que contribuiu para "a constituição de um universo particular para a edificação de sua epistemologia." (p. 11)

Seguindo esse entendimento, é possível evidenciar duas leituras. A primeira considera que o museu pressupõe um pensamento prévio (as Museologias) (Bellaigue *Apud* Cândido, 2004). Uma segunda sugere que "a Museologia vem depois dos museus e que existem museus sem Museologia. [...] Poder-se-ia arriscar a ideia de que a mera estocagem

de objetos é baseada em um pensamento prévio colecionista, mas não ainda museológico.” (Cândido, 2004, p. 48)

Todavia, longe de me deter em uma interpretação dualista que retoma o clássico texto ‘A galinha ou o ovo?’, de Vinos Sofka (1987), é importante trazer para o debate uma instigante citação de Waldisa Rússio Guarnieri (2010) quando sublinhou alguns indícios de um pensamento museológico:

O holandês Quiccheberg, em Munique, em 1565, ao elaborar a primeira tentativa de uma teoria das coleções de museu, talvez não pudesse avaliar o pioneirismo de sua contribuição numa área totalmente nova ou que seria seguido, posteriormente, por Major, no século XVII, afirmando o caráter disciplinar da Museologia; por Neickelius, em 1727; por Diderot, em 1765, com seu ensaio sobre a organização racional do Louvre; por Lafont Saint Yenne, durante a Revolução Francesa, postulando em panfletos por ‘museus para o povo’; por Goethe e seus lúcidos textos sobre a atividade museal (aumento das coleções, arranjo estético, função educacional dos museus); sem falar, é claro, na primeira historiografia de museus (1837) elaborada por Kleimm, versando as coleções de arte e de ciência na Alemanha. Talvez a mesma espontaneidade tenha orientado a publicação, na Madri de 1871, de um periódico especializado em museus, arquivos e bibliotecas. Mas os fatos já não parecem tão simplesmente inspiracionais a partir de 1878, particularmente no período de 1878 a 1883, quando, em Dresden, publica-se o periódico *Estudos de Museologia e de Antiguidades e ciências afins*. Em seu número 15, de agosto de 1883, o comentarista da primeira página, em texto não assinado (seria do redator responsável Dr. Graesse?), afirma de maneira singela e bem-humorada (mas nem por isso com ênfase menor), o caráter científico da Museologia: ‘Se alguém falasse ou escrevesse sobre Museologia como uma ciência há 30, ou mesmo 20 anos atrás, receberia um sorriso indulgente e piedoso de grande número de pessoas. Hoje a situação é bastante diversa’. (Guarnieri, 2010b, p. 243-244)

Por essa razão, é arriscado estabelecer periodizações, definir tendências de pensamento e demarcar o início de uma preocupação científica para as Museologias. Francisca Hernández Hernández (2006) chega a conceber, inspirada em Stránský, a existência de uma ‘Museologia pré-científica’ ou, segundo outros estudiosos, uma fase pré-paradigmática da Museologia. Todavia, reconhecendo essas classificações como exercícios de poder, torna-se necessário visualizar quem está por trás e os interesses em tornos desses discursos de autoridade; os critérios que definiriam as mudanças de uma etapa ‘pré-científica’ para uma ‘científica’; e, principalmente, o entendimento do ‘científico’. Se for possível reconhecer a existência de diversas Museologias – para além da perspectiva eurocêntrica e da pretensão universal de ciência – certamente essas classificações se tornam extremamente problemáticas quando se desconstroem os padrões de canonização.

Os atravessamentos de poder garantiriam assim a prevalência de certas versões concorrentes e o combate a versões que poderiam colocar em xeque os discursos de autoridade. Esse exercício de reflexão contribui para considerar as estratégias de manipulação da memória dos considerados teóricos (ou matrizes discursivas) e os lucros

simbólicos e materiais decorrentes dessa manipulação. Tarefa empreendida em vida pelos integrantes do campo de produção simbólico em busca do estabelecimento de legitimidades manifestas nas formas de prestígio, autoridade e distinção. Conforme afirma Bourdieu (1983), no terreno da cultura a luta no interior do campo é integradora, tende a assegurar a permanência das regras do jogo e o princípio da mudança seria a busca do monopólio da distinção, da imposição da última diferença legítima. Em suas análises, a distinção encaminha para aquilo que muitos denominam como 'marcar época', consistindo no ato de deter o tempo, de eternizar o estado presente e pactuar entre os agentes a continuidade, a identidade e a reprodução. O 'marcar época' consiste em "fazer existir uma nova posição para além das posições estabelecidas, na dianteira dessas posições, na vanguarda, e, introduzindo a diferença, produzir o tempo." (Bourdieu, 1996, p.181). As lutas pela distinção são constantes e torna-se necessário um contínuo processo de reavaliação, reinvenção e reverberação da autoridade epistemológica dos agentes a quem se pretende 'imortalizar'.

Reconhecendo os múltiplos interesses envolvidos nos processos de elaboração, recepção e formação de tipos-ideais de matrizes discursivas, é importante promover esse exercício reflexivo sobre o pensamento museológico ou, em outras palavras, a (des) construção de Museologias do fazer museológico. Nesse aspecto, dialogo com a postura crítica de Manoel de Barros, em seu *Livro de pré-coisas*: "a matéria modificada em matéria de poesia (a pré-coisa), que uma vez transformada em matéria de poesia deixa de ser a coisa e passa a ser apenas a anunciação da coisa, portanto, uma pré-coisa." (Silva, 2009, p. 2)

Orientação que pode ser expandida ao pensamento museológico que se torna um exercício prévio sobre o gesto de musealização (do museável para o musealizado), ou, uma 'imaginação museal', conforme o conceito elaborado por Mario Chagas (2003), compreendido como "capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas." (p. 64). É uma operação seletiva de intenções e de gestualidades para a produção de determinadas matrizes discursivas ou tendências de pensamento que podem gerar experimentações nos espaços museais, compreendidos enquanto espaços de produção, arquivamento e circulação de memórias erigidas a partir da 'linguagem das coisas':

Um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido como tal, quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum. Sobretudo nas sociedades complexas e contemporâneas essa experiência que denomino de participação museal é um dado concreto. Na raiz dessa experiência está aquilo que se denomina de imaginação museal. É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a

capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes. (Chagas, 2005, p. 57)

Partindo desse entendimento, o pensamento museológico seria a sistematização dessa imaginação, transformando-a em 'pré-coisa', tradução da 'linguagem poética das coisas'. As Museologias podem contribuir, assim, para a criação de novas formas de realizar museus. Por outro lado, as experiências concretas geram novas 'imaginações museais', em um movimento contínuo de constantes reinvenções. Exercício epistemológico que inventariado pode contribuir para a reflexividade do campo museológico, gerando aquilo que Bourdieu (1998b) denominou de 'teoria do efeito de teoria'. Desse modo, assim como as experiências no campo dos museus e das literaturas, reconheço as Museologias como formas de invenção: "as teorias não são espelhos da realidade, mas a própria invenção da realidade. A experimentação, tanto quanto a observação, está impregnada de teoria." (Chagas, 1994, p. 13)

2.2 - "Deixou-nos um tratado de metamorfoses"

Em *Livro de pré-coisas*, Manoel de Barros inseriu como subtítulo 'roteiro para uma excursão poética no Pantanal' e, para tanto, como a oferecer para o leitor um itinerário, apresentou um livro dentro do livro. Essa atitude metanarrativa é evidenciada visualmente ao explicitar bordas representando páginas e verbalmente ao afirmar que o personagem deixou um 'Tratado de metamorfoses', cuja parte XIX é intitulada 'Livro de pré-coisas': "Deste texto transparece obviamente a leitura das *Metamorfoses* de Ovídio. Aliás, este livro no livro revela-se extremamente singular. Apresenta um conjunto de curtos fragmentos, às vezes muito semelhantes ao Haiku japonês. São neles encenados seres híbridos, metamorfizados." (Heyraud, 2008, p. 59-60). Esse tratado de metamorfoses comparece em outros momentos da poética de Barros, a exemplo da obra *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Essas imagens tornam-se significativas por destacarem um gênero do discurso e apontarem uma transformação, isso porque um tratado consiste em um estudo formal, fundamentado e sistemático sobre uma temática específica, com o intuito de delinear uma teoria acadêmica.

No caso das Museologias, em 1980, Zbynek Z. Stránský (2008) anunciava que os representantes do ICOM reuniam esforços em torno da elaboração de um 'Tratado de

Museologia', visando traçar uma linha divisória no desenvolvimento do pensamento museológico:

Entretanto, esta importante tarefa não pode ser realizada pela mera acumulação de opiniões e pontos de vista individuais. Ela deve abranger o sistema de conhecimentos sobre a museologia como um amplo esforço profissional, desenvolvido em total harmonia com o padrão metodológico do pensamento científico atual. Esta é a única maneira de compatibilizar o resultado do trabalho às necessidades da prática museológica e de torná-lo a base altamente necessária para estabelecer a comunicação com outros sistemas científicos e redes institucionais. Esta complexa tarefa não pode ser realizada de uma só vez. Para a sua realização, devemos permitir o tempo necessário para a criação de uma base de publicações. Devemos elaborar o modo presente de pensar a teoria museológica. A versão final do Tratado de Museologia não deverá conter temas marginais, supérfluos ou inorgânicos, mas apenas elementos vitais e substanciais, que possam determinar os fundamentos da estrutura [daquilo] que denominamos Museologia. (Stránský, 2008, p. 101)

Se para Stránský um 'Tratado de Museologia' deveria determinar os fundamentos da estrutura da área, visando reunir um sistema de conhecimentos sobre a disciplina, é possível aproximar esse pensamento do 'Tratado de metamorfoses', de Manoel de Barros. As 'pré-coisas' são anunciações de transformações no campo simbólico, para ele, da poesia moderna. No caso das Museologias, embora esse tratado ainda não ter sido realizado, certamente ele não desprezaria as principais metamorfoses que ocorreram em seu estatuto epistemológico, pautado naquilo que é definido como os impactos da emergência de novos paradigmas.

Essa consciência consiste em promover uma desnaturalização do olhar a partir da ruptura, da coexistência ou da adoção de novas práticas, especialmente ao retomar as propostas consideradas clássicas ou hegemônicas para delas afastar, criticar ou reinventar. De acordo com esse entendimento, utilizo o conceito 'paradigma' como representação de um conjunto de proposições teóricas ou modelo típico oriundo de proposituras científicas e partilhado por uma comunidade científica, nos moldes apresentados por Thomas Kuhn (2007). Para o autor, existem períodos do desenvolvimento de uma dada especialidade científica – de acomodação de um paradigma – que visa consolidar pressupostos, fixar regras e padrões, estabelecendo determinadas versões compartilhadas e aceitas pelos agentes integrantes do campo de produção simbólico. Em suas análises, a cientificidade de uma disciplina é demarcada pela aquisição de um paradigma. Em oposição, as disputas em que um paradigma é substituído por outro são reconhecidas como revoluções científicas: "Considero 'paradigmas' as realizações científicas universalmente reconhecidas que, durante algum tempo, fornecem problemas e soluções modelares para uma comunidade de praticantes de uma ciência." (p. 13)

Para Thomas S. Kuhn (2007), as mudanças paradigmáticas consistem nas alterações de compromissos profissionais que demarcam episódios extraordinários no modo de dispor sobre determinado escrutínio científico e como os membros de uma dada comunidade científica determinam suas legítimas problemáticas de investigação. O que o autor designa de 'revolução científica', consiste nos impactos causados na imaginação científica, "apresentando-os como uma transformação do mundo no interior do qual era realizado o trabalho científico. Tais mudanças, juntamente com as controvérsias que quase sempre as acompanham, são características definidoras das revoluções científicas." (p. 25). Na verdade, os paradigmas – frutos do que o autor designa de 'revolução científica' – são marcados por duas características: frutos de realizações suficientemente sem precedentes ao ponto de reunir um grupo duradouro de partidários; e, por sua vez, práticas abertas para novas experimentações científicas pelo grupo redefinido de agentes. Portanto, paradigmas consistem em repertórios compartilhados e legitimados, traduzidos como 'constelações de compromissos de grupo', ou seja, consistem naquilo que traduz a linguagem de especialidade e a relativa unanimidade de julgamentos profissionais, marcados, assim, por generalizações simbólicas.

No caso das Ciências Humanas é importante admitir uma faceta multiparadigmática o que contribui para reconhecer uma leitura para além da noção de ruptura, mas de convivência concomitante de múltiplos paradigmas igualmente aceitos. Partindo desse entendimento, minha intenção é apresentar alguns dos principais paradigmas que impactaram e impactam as Museologias no Ocidente, instituindo uma breve apresentação desse 'tratado de metamorfoses' no campo epistemológico ou, para utilizar a expressão de Manoel de Azevedo Antunes (2015), as 'rupturas epistemomuseológicas'.

Também é possível dialogar com a proposta de Boaventura de Sousa Santos (2010) quando reconheceu a existência de um paradigma positivista e o surgimento de um paradigma emergente (pós-moderno). Segundo suas análises, o paradigma positivista se pauta em uma postura dicotômica: separação entre sujeito e objeto, distinção entre natureza e cultura, compreensão da realidade pautada pelo mecanicismo determinista, separação do conhecimento científico (considerado como única forma válida) e outras formas de conhecimento etc. Para o autor, o paradigma emergente permitiria outros olhares sobre a realidade pautados "na superação da dicotomia natureza/sociedade, na complexidade da relação sujeito/objeto, na concepção construtivista da verdade, na aproximação das ciências naturais às ciências sociais e destas aos estudos humanísticos." (p. 3). Desse modo, contribuiria para a substituição da aplicação técnica da ciência por uma aplicação edificante que promovesse uma "nova articulação, mais equilibrada, entre o conhecimento científico e outras formas de conhecimento." (p. 3)

Nas Museologias é consenso entre os estudiosos a percepção da coexistência de dois paradigmas que conformam diversos itinerários ou tendências teóricas: o paradigma clássico, também conhecido como positivista ou classificatório, pautado no protagonismo dos objetos e naquilo que se concebe como 'ciência dos museus'; e um paradigma que instituiu novas abordagens cujos discursos privilegiam as agentes, a responsabilidade política e a noção de museu integral:

O entendimento de que a museologia trata ou deveria tratar do 'estudo científico de tudo o que se refere aos museus' e de que estes, por sua vez, são locais privilegiados onde os objetos - itens do patrimônio material - são guardados, preservados expostos; [...] constitui o que se convencionou chamar de paradigma clássico da museologia, cujas raízes estão fincadas no mundo europeu e no século XIX. Tendo nascido na Europa, o referido paradigma cedo ganharia novos ares e projetar-se-ia em outros continentes; tendo se constituído no século XIX, entraria vigoroso no século XX, atravessaria as duas grandes guerras e alcançaria os anos setenta. Indicativos de mudança de postulado paradigmático, mesmo tendo aqui e ali antecedentes que remontam aos anos cinquenta, só seriam desenhados com nitidez no final dos anos setenta e início dos oitenta. (Chagas, 2003, p. 256)

O fato é que as Museologias seguem a perspectiva multiparadigmática peculiar às Ciências Humanas e Sociais. Desse modo, se evidencia a convivência da perspectiva tida como 'tradicional' com novas abordagens epistemológicas, oriundas de múltiplas propostas éticas, políticas e metodológicas. Essas novas abordagens consistem, seguramente, em contundentes exemplos da 'didática da invenção' ou do 'tratado de metamorfoses' propostos pelo poeta Manoel de Barros que, inclusive, exigem que os museus nascidos sob a égide do paradigma positivista também se reinventem:

No caso dos museus essa compreensão é de grande importância, uma vez que eles e seus acervos, mesmo quando organizados dentro do paradigma clássico da museologia, podem ser sementes capazes de explodir, num determinado agora, com o vigor de uma narrativa que esboroa a pretensão de construção de muros separadores de tempos e espaços. De resto, o paradigma clássico de museologia no Brasil e no mundo europeu, por exemplo, dominou a maior parte do século XX e sobrevive robusto, como um componente a mais do espectro cultural contemporâneo. [...] O paradigma clássico da museologia foi posto em xeque. Mas, isso não quer dizer que ele tenha desaparecido ou sucumbido depois das batalhas travadas nos anos setenta e oitenta. Os museus clássicos e tradicionais, assim como os outros museus, são dotados de um poder mimético e de uma grande capacidade de adaptação aos novos tempos. Isso também não quer dizer, como já procurei demonstrar, que eles não tenham sido obrigados a acionar mecanismos de reforma e de modernização. Mas, ao acionar esses mecanismos eles cuidaram de manter intactos os alicerces sobre os quais se assentavam. (Chagas, 2003, p. 262-272)

O surgimento de novas práticas museológicas que alargaram o significado e a função dos museus impactou a produção teórica gerando um paradigma emergente

inaugurado, de certa forma, com um conjunto de experiências que se convencionou genericamente designar de Nova Museologia. Por sua vez, a configuração de itinerários teóricos, explicitando conceitos como, por exemplo, 'museus de território', 'ecomuseus', 'museus comunitários', 'museus de percurso' e, mais recentemente, 'museus virtuais', contribui para a criação de novos objetos museológicos a partir das mais diversas experiências em permanente reinvenção. As 'metamorfoses' propiciaram a criação de métodos mais próximos das necessidades específicas de grupos e comunidades e, ao mesmo tempo, que esses próprios grupos pudessem falar em primeira pessoa, possibilitando a emergência de novas 'imaginações museais'.

Ancorado nas orientações heterodoxas e, até certo ponto, subversivas de Manoel de Barros quando propôs escovar as palavras e de Walter Benjamin (1994) que propôs escovar a história a contrapelo e reconhecer que não existe documento da cultura que não seja um documento de barbárie, esse novo paradigma contribuiu para a desconstrução da própria ideia de museus e de Museologia (no singular). 'Escovar as Museologias e os museus a contrapelo' consiste em adotar essa perspectiva crítica e revolucionária sob o ponto de vista das diferenças culturais, das minorias nem sempre numéricas, dos que historicamente foram silenciados ou sub-representados.

De acordo com Mário Moutinho (2014a), seria fruto da "abertura do museu ao meio e da sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida", contribuindo para "o desenvolvimento sustentável da humanidade, assentada na igualdade de oportunidades e na inclusão social e econômica." (Moutinho, 2014, p. 423). Citando documentos como a Declaração de Santiago do Chile (1972), a Declaração de Quebec – MINOM (1984), a Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais – UNESCO (2005), a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Imaterial – UNESCO (2003) e a Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural – UNESCO (1972), conclui sobre a existência de disposições que alargam a função das Museologias e dos museus na sociedade contemporânea. Ao destacar as transformações nas funções dos museus, sublinha a trajetória do campo simbólico que gradualmente modifica a orientação de uma visão restritiva das Museologias como técnica de trabalho voltada para as coleções:

A instituição distante, aristocrática, olimpiana, abcecada em apropriar-se dos objectos para fins taxonómicos, tem cada vez mais - e alguns disso se inquietam - dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo - que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus 'sans murs', ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação moderna - tem as suas raízes nesta nova tomada de consciência orgânica e filosófica. [...] A abertura do museu ao meio e a sua relação orgânica com o contexto social que lhe dá vida tem provocado a

necessidade de elaborar e esclarecer relações, noções e conceitos que
podem dar conta deste processo. (Moutinho, 1993, p. 7-8)

André Desvallées (1992) elegeu em sua antologia alguns marcos fundadores da Nova Museologia destacando os pensamentos de Georges Henri Riviére e Hugues de Varine enquanto diretores do ICOM nas décadas de 1940 a 1960 e a criação do ecomuseu; o lançamento de *Interpretando nosso Patrimônio: Princípios e Práticas para Serviços aos Visitantes em Parques, Museus e Locais Históricos*, de Freeman Tilden (1957); os primeiros museus de sítio criados a partir da Jornada de Lurs (1966); a Reunião de Aspen (Colorado, 1966) em que Sidney Dillon Ripley lança a idéia de um museu de vizinhança experimental e financia o projeto de John Kinard, do Museu de Anacostia; o Seminário "museus de vizinhança", no *Bedford Lincoln Neighborhood Museum* (Brooklyn; EUA, 1969); a Conferência Geral do ICOM com o tema 'O museu a serviço dos homens, hoje e no futuro?' (Dijon, Paris, Grenoble, 1971); a Mesa-Redonda 'Papel dos museus na América Latina', organizada pela UNESCO (Santiago; Chile, 1972) e o Colóquio 'Museu e meio ambiente' (França, 1972).

É inegável que esse conjunto de ações promoveu mudanças significativas na forma de se conceber museus e de definir o pensamento museológico, fatores que resultaram em uma 'revolução científica' ou em uma mudança paradigmática, nos termos de Thomas Kuhn (2007). No caso das Museologias, além dos documentos resultantes desses encontros internacionais, diversas são as proposições teóricas produzidas pelos agentes responsáveis pela efetivação desses marcos fundadores. Surge, assim, um conjunto de reflexões que subsidiou esse paradigma nascente, a exemplo dos trabalhos de Georges Henri Riviére²⁸, Hugues de Varine²⁹, Freeman Tilden³⁰, John R. Kinard³¹ e de diversos autores responsáveis pelos marcos referenciais citados anteriormente, compilados em *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*, antologia organizada em dois volumes por André Desvallées (1992) e por André Desvallées, Marie-Odile de Bary e Françoise Wasserman (1994) que, ao reunir

²⁸ Uma compilação de seus artigos, palestras, anotações de aulas e experiências profissionais consiste na obra: Riviére, G. H. (1989). *La Museologie selon Georges Henri Riviere*. Paris: Bordas/Dunod.

²⁹ Varine-Bohan, H. (1992). Le musée au service de l'homme et du développement (1969). In: A. Desvallées (Coord.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Varine-Bohan, H. (1976) *La culture des autres*. Paris: Seuil; Varine-Bohan, H. (1992). L'écomusée (1978). In: A. Desvallées (Coord.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Varine-Bohan, H. (1991). *L'initiative communautaire: recherche et expérimentation*. Paris: Editions W/MNES; Varine-Bohan, H. (2012). *As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local*. Porto Alegre: Medianiz.

³⁰ Tilden, F. (1957). *Interpreting our heritage*. North Carolina: University of North Carolina Press.

³¹ Kinard, J. R. & Nighbert, E. (1972). Le 'musée de voisinage' d'Anacostia, Smithsonian Institution, Washington, D.C. *Museum*, Paris, v. 24, n.º 2, p. 103-109; Kinard, J. (1992). Intermédiaires entre musée et communauté (1971). In: A. Desvallées (Coord.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Kinard, J. R. (1992). Pour satisfaire les besoins du public d'aujourd'hui (1971). In: A. Desvallées (Coord.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Kinard, J. R. (1992). Le musée de voisinage, catalyser de l'évolution sociale (1985). In: A. Desvallées (Coord.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES.

textos então dispersos, pode ser considerada uma espécie de 'tratado de metamorfoses' ou de 'livro de pré-coisas' segundo o entendimento do poeta Manoel de Barros.

Exemplo dessas transformações consiste na criação dos ecomuseus, conforme destacou Hugues de Varine (2000), reconhecendo-os como um novo caminho para a pesquisa museológica, produto das comunidades envolvidas, de sua população e interessado pela integralidade da relação entre ambiente, patrimônio e desenvolvimento social. Para o autor, o gérmen da proposta dos ecomuseus pode ser comparado às linhas de definição de 'museu integral', balizadoras da Mesa de Santiago. Em suas análises, duas tendências podem ser visualizadas mais nitidamente no período inicial de sua implantação: uma que articula espaço natural e 'habitat tradicional', instituindo uma valorização dos saberes conjugados aos territórios a partir dos problemas contemporâneos e em uma perspectiva global, sem deslocar os seus elementos e levando em conta a população local que é simultaneamente tema de estudo e público privilegiado; e uma tendência que é caracterizada por constante experimentação, recusando normalizações e valorizando o desenvolvimento comunitário. Essa proposta se apoiaria nos princípios da tendência anterior, mas sua distinção estaria em sua configuração enquanto produto da comunidade:

A população local é, então, não só objeto, mas sujeito da instituição, não somente público, mas agente da ação e da animação. São seus problemas atuais e futuros que formam a base da programação. Esses ecomuseus têm um caráter acima de tudo urbano, na medida em que sua 'base' é constituída por coletividades organizadas e por associações de todo tipo que se desenvolveram no seio dessas coletividades. A outra fórmula parece atualmente convir mais às zonas rurais onde os métodos da pedagogia de conscientização ainda não foram tão bem estudados. [...] Entretanto pode-se constatar que o primeiro é um elo na evolução da museologia tradicional, marcando um progresso técnico certo, ao passo que o segundo pretende ser a tentativa de criação de uma nova museologia, de origem e de essência comunitária. (Varine, 2000, p. 68-69)

Em linhas gerais, essa primeira mudança paradigmática nas Museologias se edificou a partir das transformações do paradigma positivista e, em alguns aspectos, de sua contestação. O que designo de paradigma positivista nas Museologias dialoga com as características daquilo que se convencionou designar de cartesianismo, modelo que extrapola a filosofia de Descartes e que ainda adquire forte ressonância em nossos dias. Tal paradigma é caracterizado, por exemplo, por uma perspectiva pautada na onibrangência do método, no reducionismo e na fragmentação do saber, no materialismo científico e na matematização da realidade, no mecanicismo e na objetificação das relações sociais (Pelizzoli, 2007).

No caso da leitura hegemônica das Museologias estabelecidas no século XIX e início do XX, ela reverbera essas marcas características do pensamento científico ocidental

desse entresséculos, que centravam suas ações nos objetos e nos protocolos técnicos, evidenciando leituras positivistas, evolucionistas e funcionalistas que objetificavam as relações humanas, estabelecendo um cisma radical entre mente e corpo, razão e sensibilidade. Surge, aos poucos, um conjunto de leituras que contestava a centralidade dessa 'memória das coisas', do objeto em si mesmo, apontando para a obra em relação a pessoa com que se confronta, ou seja, para a valorização da memória do ser, em um processo de metamorfose dos sentidos, conforme explicitou Mario Moutinho (1994b). Segundo o autor, ao longo do século XX surgiu um outro paradigma no campo museológico que ultrapassaria o sentido formal e documental, contestando o protagonismo dos objetos. O pesquisador é enfático quando considera as profundas transformações ocorridas no campo dos museus e das Museologias, especialmente no pós-guerra:

Os Museus mudaram os seus paradigmas, tanto quanto começaram a ser objecto de estudo no seio de diferentes disciplinas tais como a Sociologia, a Economia, a Filosofia, a História, constituindo progressivamente um novo campo do conhecimento centrado sobre as questões do Património e da Patrimonialização. [...] A partir do fim da II Guerra Mundial a museologia passou a ter uma posição mais interveniente não só ao nível das questões culturais mas também e de uma forma geral na discussão dos desafios que a maioria dos países teve de enfrentar. Pensamos nas questões colocadas pelo fim do colonialismo, pela chamada "guerra fria", pela instalação de governos ditatoriais em vários continentes, pelo deflagrar de conflitos armados um pouco por todo o mundo. Paralelamente, a realização de conferências mundiais com a divulgação de documentos da maior relevância, no que isso significa de maturação de ideias, síntese das questões centrais e disseminação de orientações e alertas, recentraram a atenção da sociedade sobre questões geralmente de grande impacto social: Direitos Humanos, Autodeterminação dos Povos, Igualdade de Género, Liberdade de expressão, Sustentabilidade ambiental, Migrações e crescimento urbano, Modelo de desenvolvimento económico valorizando o local, o small e tantas outras. Sobre todas estas matérias a museologia passou progressivamente a prestar atenção e desenvolver novas formas de atuação que dessem resposta às questões levantadas. A proximidade com as instâncias internacionais da museologia, em particular do ICOM então criado, com a UNESCO e consequentemente com a própria Organização das Nações Unidas, explica em parte uma maior visibilidade dos museus e o reconhecimento destes com agentes essenciais de políticas públicas, não só culturais mas também centradas sobre os novos desafios que a defesa dos direitos Humanos ou as questões da sustentabilidade do próprio planeta. O pensamento museológico tornou-se parte do pensamento contemporâneo ocupando um espaço que até então não possuía. [...] O objeto museológico, com todas as características que lhe tinham sido atribuídas até então, deixava progressivamente de estar no centro da museologia, para ser considerado eventualmente como parte dos novos processos de comunicação e de representação que a museologia passou a reconhecer como centrais. (Moutinho, 2014, p. 2-3)

As diversas experiências que configuraram essas transformações na forma de se pensar os museus contribuíram para alargar a compreensão das tipologias e funções dos museus e, consequentemente, estimularam o surgimento de outras Museologias, na

propositura de experimentos e na criação de genealogias intelectuais a respeito dessas experimentações. Ao destacar que 'os museus mudaram os seus paradigmas', Mario Moutinho apresenta uma importante pista para a compreensão dos estímulos que promoveram uma mudança paradigmática também nas Museologias:

Como eram tranquilos os dias, em que sabíamos exatamente o que era um museu e aquilo que não era. Quando os museus serviam apenas para mostrar ou glorificar a história de qualquer coisa, ou quando só mostravam as suas coleções e arquivos, herdados, coletados, comprados, saqueados ou oferecidos. Os Museus eram tranquilos enfrentando apenas os problemas de armazenamento, preservação e eventualmente de documentação. Quando existia uma narrativa essa era apenas um discurso elementar sustentado na ideologia oficial. Outros museus contudo, construíram as narrativas ligadas aos desafios da sociedade, olhando à sua volta, olhando para serem atores de mudança social em favor de mais dignidade, mais inclusão, mais cidadania e mais participação. Esses Museus construíram narrativas de resistência que sustentavam a ação de museus locais regulares ou intermitentes, ecomuseus e muitas outras formas de museus procurando o que foi chamado de Nova Museologia. (Moutinho, 2014b, p. 3)

A emergência de um novo paradigma afeta a imaginação científica dos agentes que se relacionam a esse campo do conhecimento. Na verdade, as crises oriundas em diversos setores sociais em decorrência dos impactos do pós-guerra contribuíram para a emergência de alternativas no campo dos museus, tecendo um movimento que teve como um dos 'exemplos compartilhados' emblemáticos a Declaração de Santiago, de 1972, um dos ritos de passagem que balizaram o paradigma mundialmente conhecido como Nova Museologia. Essa mudança paradigmática pode ser resumida nos pontos elencados por André Desvallées (2013):

- a) O reconhecimento de que o "patrimônio cultural" pode desempenhar um papel social;
- b) A abertura do museu para disciplinas que não integravam sua jurisdição tradicional (economia, tecnologia etc.);
- c) A preocupação com a acessibilidade das coleções museológicas;
- d) O reconhecimento de que apenas um único grupo social ou uma disciplina não são capazes de solucionar os problemas das sociedades modernas;
- e) A necessidade dos museus se adaptarem às transformações sociais, econômicas e culturais, nos mais variados contextos mundiais;
- f) Os museus como instrumentos integrados à vida social que podem desempenhar um papel decisivo nos processos educativos.

Os debates promovidos pelos movimentos sociais na segunda metade do século XX, especialmente relacionados às questões ambientais e ao papel transformador da educação, impactaram diversos campos do conhecimento que problematizaram seus

paradigmas vigentes, a exemplo da Nova Museologia, da Educação Popular, do Teatro do Oprimido, da Teologia da Libertação, da Medicina Comunitária, da História Social, da Arqueologia Pública, da Arquitetura Sustentável e do Direito Achado na Rua, delineando constelações de compromissos marcados pela participação e crítica social.³² Hugues de Varine (2005) também destaca os movimentos de direitos civis, as pesquisas sobre identidades nacionais e locais, a emergência do nacionalismo nos países recém-libertos do colonialismo e a influência de pensadores e militantes, a exemplo do já citado John Kinard (Estados Unidos), de Mario Vásquez (México)³³, Pablo Toucet (Níger)³⁴, Stanislas Adotevi (Benim)³⁵, Amalendu Bose (Índia)³⁶, Paulo Freire (Brasil)³⁷ e Jorge E. Hardoy (Argentina)³⁸ que revolucionaram o mundo dos museus e das Museologias com suas ideias.

Nesse ponto, sem nenhuma intenção de mitificar o documento oriundo da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972, é inevitável destacar que ele consiste em um divisor de águas que evidencia uma mudança paradigmática para as Museologias. Ao definir os princípios de base do 'Museu Integral', esboça os ideais que sustentariam matrizes teóricas que propõem uma ruptura com o paradigma anterior, construindo "um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural." (*In*: Araújo & Bruno, 1995, p. 24). Entre as resoluções adotadas pela Mesa-Redonda, nos parece significativo citar o primeiro item intitulado 'por uma mutação do museu na América Latina', em que reconhece a necessidade de "uma mudança progressiva de mentalidade dos conservadores e dos responsáveis pelo museu, assim como das estruturas das quais eles dependem." (p. 21)

³² Os contextos e os trânsitos entre essas tendências de pensamento marcadas pela participação social nas diferentes áreas do campo científico na segunda metade do século XX e sua reverberação nas Museologias serão investigados em pesquisa posterior, seguindo a sugestão do Prof.^o Dr. Mario Moutinho, no júri prévio desta tese realizado em 20 de novembro de 2018.

³³ Vasquez, M., Bonfil, C. & Salgado, I. (1962). Educational aspects of Mexican museums. *Museum*, Paris, v. XV, n.º 1, p. 57-60; Vasquez, M. (1971). *Museology*: El Salvador - (mission) December 1970. El Salvador.

³⁴ Toucet, P. (1963). The National Museum of the Republic of Niger, Niamey. *Museum*, Paris, XVI, n.º 3; Toucet, P. (1972). The Museum of Niamey and its environment. *Museum*, Paris, v. XXIV, n.º 4, p. 204-207; Toucet, P. (1973). An Economic role for museums in the developing countries. *Museum*, Paris, p. 31-42.

³⁵ Adotevi, S. (1992). Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains) (1971). *In*: A. Desvallées (Coord.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Adotevi, S. (1972). *Négritude et négrologues*. Paris: Union générale d'édition.

³⁶ Bose, A. (1967). The Visvesvaraya Industrial and Technological Museum, Bangalore. *Museum*, Paris, v. XX, n.º 3, p. 177-178; Bose, A. (1979). Can Museums of Science Serve the Rural Community? *Journal of Indian Museums*, v. 35, p. 101-104; Bose, A. (1983). *Mobile science exhibition; a study*. New Delhi: Unesco Regional Office for Science and Technology for South and Central Asia.

³⁷ Freire, P. (1992). L'éducation, pratique de la liberté (La société brésilienne en transition) (1971). *In*: A. Desvallées (Coords.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Freire, P. (1980). *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Freire, P. (1987). *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

³⁸ Hardoy, J. E. (1973). Museums and urbanization. *Museum*, Paris, v. 25, n.º 3, p. 141-149; Hardoy, J. E. (1994). Progrès ou croissance? (1974). *In*: A. Desvallées, M. O. Bary & F. Wasserman (Coords.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES; Hardoy, J. E., Mabogunje, A. L. & Misra, R. P. (1978). *Shelter provision in developing countries; the influence of standards and criteria*. Chichester, UK: John Wiley.

Essa 'mudança de mentalidade' gerou algumas divergências que, aos poucos, contribuíram para a efetivação de importantes reflexões museológicas em âmbito internacional. Em 1983, por exemplo, surgiu na França a Associação Nova Museologia e Experimentação Social – MNES, visando "realizar publicações regulares sobre as experiências de renovação museológica em curso, dar a conhecer a filosofia da Nova Museologia e partilhar com colegas estrangeiros a aprendizagem realizada". (Fernandes, 2005, p. 59) A eleição da ideia de uma 'Museologia experimental' evidenciava, já no nome da associação, uma ruptura com padrões normativos então vigentes.

A ruptura previsível dentro das instituições que oficialmente comandavam os destinos da Museologia e a necessidade inadiável de definir e formalizar as novas escolhas museológicas acabaria por surgir em Julho de 1983, durante a realização da XIII Conferência Geral do ICOM, em Londres, Inglaterra, dedicado ao tema 'Museus para um mundo em desenvolvimento'. Uma parte dos membros da organização, com o apoio de um núcleo local simpatizante de ideias renovadoras quanto à Museologia, analisou criticamente o imobilismo dos organismos museológicos tradicionais e questionou a inexistência e falta de participação de organização associativas e das minorias, nos centros de decisão cultural. O não entendimento, dentro de Comité Internacional de Museologia (ICOFOM) entre as posições moderadas e as renovadoras, deu origem a uma proposta da Associação *Muséologie Nouvelle / Expérimentation* para a organização de um grupo de trabalho sobre os ecomuseus, que foi rejeitada por um voto. O grupo de dissidentes surgido deste encontro, ao qual se foram juntando museólogos e profissionais ligados aos museus de diversas partes do mundo, concentrou os seus esforços na organização do Colóquio previsto para Canadá, que se realizaria em Outubro de 1984 e que seria o ponto de partida do lançamento definitivo do MINOM e da Nova Museologia como doutrina museológica. (Fernandes, 2005, p. 60)

Nas Museologias, essas propostas ganharam contornos melhor definidos em 1984 com realização do 'Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia', a elaboração da Declaração de Quebec que sistematizou os princípios da Nova Museologia e a criação, um ano depois, em Monte Redondo, Portugal, do Movimento da Nova Museologia – MINOM. A Declaração explicita que o entendimento de Nova Museologia comporta a "ecomuseologia, a museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa" (*In*: Araújo & Bruno, 1995, p. 30) e destaca, por sua vez, uma preocupação epistemológica: "criar as bases organizativas de uma reflexão comum e das experiências vividas em vários continentes; [...] dotar de um quadro de referência destinado a favorecer o funcionamento destas novas museologias; [...] e de articular em consequência os princípios e meios de ação." (p. 31)

Tais marcos também foram importantes por revelarem as tensões existentes no campo de produção simbólico das Museologias. A mudança de paradigma, as variadas tendências de pensamento, a necessidade de definições conceituais mais explícitas e a

atualização dos princípios da Mesa-Redonda de Santiago consistiram na tônica dos debates. Nesse aspecto, o depoimento de Mário Moutinho (1995) é elucidativo:

Desiludidos com a atitude segregadora do ICOM e em particular do ICOFOM, claramente manifestada na reunião de Londres de 1983, rejeitando liminarmente a existência de práticas museológicas não conformes ao quadro estrito da museologia instituída, um grupo de museólogos propôs-se a reunir, de forma autônoma, representantes de práticas museológicas então em curso, para avaliar, conceitualizar e dar forma a uma organização alternativa para uma museologia que se apresentava igualmente como uma museologia alternativa. [...] Por oposição a uma museologia de coleções, tomava forma uma museologia de preocupações de caráter social. [...] Da ideia vaga de novas formas de museologia (museus comunitários, museus de vizinhança, ecomuseus etc.), o ateliê foi evoluindo para o reconhecimento de um movimento com uma amplitude que não podia mais deixar de ser tomada como uma realidade nova da museologia. Processo doloroso para uma parte dos participantes que viam na ecomuseologia, a principal, se não a única, forma de nova museologia, por oposição a uma outra parte dos participantes, que pretendia ver a ideia de nova museologia estendida a outras expressões museais. (Moutinho, 1995, p. 26-27)

Segundo evidenciou Ana Mercedes Fernandes (2005), Pierre Mayrand tornou-se um dos agentes significativos nesse movimento, como articulador e como teórico. Para tanto, destacou que seus textos *Sens et enjeux de la museologie populaire* e *Nouvelle Muséologie: Aspects formels et spécifiques*³⁹ foram alguns dos documentos norteadores das discussões geradas no Ateliê que propiciou a Declaração de Quebec e a criação do MINOM. Especificamente sobre suas ideias, reconheceu, como contribuições, o esboço de um novo pensamento museológico em que o sujeito social se torna a principal preocupação, reafirmando o desenvolvimento comunitário como o objetivo dos processos museológicos, ao integrar o território a partir da interdisciplinaridade, da criatividade e da participação popular. Do segundo documento (Mayrand, 1984) é possível sublinhar alguns princípios que resumiriam as orientações da Nova Museologia, aquilo que o autor definiu como seus aspectos específicos:

- a) A memória coletiva como herança primeira;
- b) O sujeito social como sua principal preocupação;
- c) As exposições e manifestações museais devem contemplar as comunidades implicadas;
- d) A valorização da criatividade como forma de prevenir a estagnação;
- e) O desenvolvimento comunitário como objeto do museu e da Museologia;
- f) Múltiplas formas de utilização do espaço visando integrar o território;

³⁹ O texto *Nova Museologia: aspectos formais e específicos* pode ser consultado em: http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198401904.pdf Nesse documento, Pierre Mayrand sublinhou o Museu de Imagens do Inconsciente e certas experiências nas favelas do Rio de Janeiro entre as ações de Nova Museologia que mereceriam ser detalhadas/investigadas.

- g) A valorização da interdisciplinaridade;
- h) A criação de metodologias pautadas na participação popular;
- i) A avaliação dos impactos sociais das atividades museológicas.

É possível, assim, pensar esses discursos contestatórios do paradigma positivista como um 'arquivo', ou melhor, como um 'acontecimento' nos termos de Michel Foucault (1987). O autor considera o 'arquivo' não a totalidade de textos, mas o conjunto de regras que determinam em uma cultura o aparecimento dos enunciados, sua permanência e seu apagamento; sistema discursivo que encerra possibilidades enunciativas agrupadas de modo distinto. Em suas reflexões, o arquivo é tratado de uma forma imaterial, como um conjunto de acontecimentos. Para tanto, é instigante sua compreensão de 'dossiê' explicitada na análise da documentação do caso Rivière: "se tratava de um 'dossiê', isto é, um caso, um acontecimento em torno do qual e a propósito do qual vieram se cruzar discursos de origem, forma, organização e função diferentes", que apesar de parecerem falar a mesma coisa, em sua heterogeneidade "não formam nem uma obra, nem um texto, mas uma luta singular, um confronto, uma relação de poder, uma batalha de discursos e através de discursos." (Foucault, 1984, p. 12)

As Museologias integrariam um 'dossiê' que apresenta em sua configuração essa batalha discursiva de produção de crenças em torno das formas consideradas ortodoxas e heterodoxas ao longo do tempo. Esse outro modo de olhar seria atravessado por um posicionamento político que visa o exercício sistemático da captura e, nesses termos, essa nova percepção do papel dos museus traria uma espécie de linha de fuga para as Museologias ao apresentar novos caminhos e soluções, pautadas em outras lógicas. Na verdade, as mudanças no campo dos museus e das Museologias provocaram o surgimento de um novo paradigma nas últimas décadas: "é fundamental estimular e respeitar a pesquisa e a difusão de novos processos museais, a valorização e a produção de novos saberes e fazeres", evidenciando a importância de respeitar "diferentes pontos de vista e modos de qualificar e narrar experiências. Descolonizar o pensamento. Descolonizar a Museologia e os museus." (Chagas, Assunção & Glas, 2014, p. 430-434)

2.3 - "As palavras continuam com os seus deslimites"

A metalinguagem consiste em uma das marcas da poética de Manoel de Barros. Em *Retrato do artista quando coisa*, o poema homônimo inaugura o livro na afirmação "os silêncios me praticam", problematizando a poética e a política da linguagem. Na mesma obra, sublinha que "só as palavras não foram castigadas com/ a ordem natural das coisas/

As palavras continuam com os seus deslimites." (Barros, 2013, p. 347). O 'deslimite' seria um neologismo que diz respeito a invenção e a crítica promovida pela linguagem do poeta, a desconstrução que a palavra pode promover ao instituir ou borrar as significâncias. Consiste em um modo de ir além das normatizações canônicas ou do lugar comum legitimado no campo de produção simbólico. Por isso, não é incomum encontrar em toda a obra de Manoel de Barros termos relacionados à linguagem: gramática, compêndio, palavras, livro, dicionário, sintaxe... E, ao mesmo tempo, um projeto literário que ilumine a linguagem não-verbal ao instituir uma poética das coisas, uma linguagem ligada à visão e ao tato: "Ser as coisas que não têm boca/ Comunicando-me apenas por infusão/ por aderências/ por incrustações..." (p. 108)

De acordo com Goiandira Ortiz de Camargo (2000), Manoel de Barros dobra a linguagem à força da invenção, muda a regência de verbos e nomes e cria neologismos, destacando que a obra imprime uma reorganização do olhar e uma desorganização semântica que singularizaria a realidade representada. Nesse aspecto, sua poética estabeleceria uma nova função para os objetos a partir de um constante exercício de construção e desconstrução por meio da linguagem, aquilo que o autor designa de 'desobjetos' ou enuncia a necessidade de 'desinventá-los': "Desinventar objetos. O pente, por exemplo. Dar ao pente funções de não pentear. Até que ele fique à disposição de ser uma begônia. Ou uma gravanha." (Barros, 2013, p. 276). Nesse aspecto, é consenso na fortuna crítica de Manoel de Barros que uma das expressões marcantes de seu projeto literário consiste na transformação das palavras em coisas, exaltando o abstrato como algo concreto e construindo uma poética do fragmentário. Segundo Ludovic Heyraud (2010), uma das características da 'didática da invenção' do poeta é acreditar, "poderíamos dizer, na 'concretude' de elementos abstratos (a ternura carregada pelos rios, o fato de poder pegar na voz de um peixe)." (p. 144)

Talvez, por essa razão, o próprio artista se transforme em coisa. Em estudo sobre a reincidência o prefixo 'des' na obra do poeta, Marcelo Fontes (2007) informa que além de movimentar o eixo das palavras, promove a demolição da própria estrutura da poesia: "forma uma demolição de um corpo de uma escrita, corpo que se arrasta e desvia, porque parte para novas bifurcações", concluindo que "nesse ritmo desviante, a escrita se movimenta, se quebra, atira, corta, alternando também as composições do corpo e, executando, assim, um movimento de demolição de todo um conhecimento." (p. 60). Pensamento expresso pelo próprio poeta em entrevistas:

Quanto às funções da poesia... Creio que a principal é a de promover o arejamento das palavras, inventando para elas novos relacionamentos, para que os idiomas não morram a morte por fórmulas, por lugares comuns. Os

governos mais sábios deveriam contratar os poetas para esse trabalho de restituir a virgindade a certas palavras ou expressões, que estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês. Só os poetas podem salvar o idioma da esclerose. [...] Ao poeta penso que cabe a função de arejar as palavras. E não deixar que morram de clichês. Pegar as mais espolegadas, as mais prostituídas pelos lugares-comuns e lhes dar novas sintaxes, novas companhias. Colocar, por exemplo, ao lado de uma palavra solene um pedaço de esterco. O poeta precisa reaprender a errar a língua. Esse exercício poderá também nos devolver a inocência da fala. Se for para poder tirar gosto poético é bom perverter a linguagem. Temos de molecar o idioma, os idiomas. O nosso paladar de ler anda com tédio. (*In*: Muller, 2010, p. 45-54)

Nessa entrevista, Manoel de Barros sublinha a importância de promover novas sintaxes para que o idioma não se sucumba pelas normatizações e lugares-comuns. O mesmo pode ser aplicado ao campo científico cujos embates em torno da produção de novos conhecimentos consiste em um dos seus motores. Novos conceitos, experimentações e acomodações arejam os espaços de produção simbólica das diferentes áreas de especialidade que podem ser visualizados na conformação dos diferentes museus e das diferentes propostas de Museologias.

É por essa razão que Mario Chagas (2011a) ao parafrasear Manoel de Barros diz que é preciso 'transver' os museus pontuando para uma transdisciplinaridade das posturas e para a produção de determinados compromissos. Trata-se de um modo de promover novas linguagens, sintaxes e arejamentos. Esse modo de olhar seria atravessado por um posicionamento político que visa o exercício sistemático da captura e, nesses termos, a função social dos museus traria uma espécie de linha de fuga para as Museologias ao apresentar novos caminhos e soluções, pautadas em outras lógicas. O fato é que esse outro olhar pode ser reconhecido como uma tentativa de olhar distorcido, seguindo a proposta de Manoel de Barros, ou de um novo paradigma. Alterar a forma de apresentação, a função original dos objetos e os efeitos da verossimilhança, por meio de uma narrativa poética que privilegia as grandezas do ínfimo, consiste em percursos que contribuem para ampliar o entendimento sobre a função dos museus e das Museologias. Seria a instituição do prefixo 'des' para problematizar o paradigma clássico visando à instauração de outras formas de conhecimento no campo museológico, contribuindo para a implantação de 'deslimites'.

Investigando a instituição da Museologia enquanto um campo científico e os debates em torno da terminologia da área, Suely Cerávolo (2004) reconhece um 'problema da terminologia' como um dos principais dilemas dos primeiros integrantes do ICOFOM: "resvalou de início com dificuldades no uso das palavras, fato a se notar quando se tem em mente perscrutar a área da perspectiva conceitual e terminológica uma vez que, para o funcionamento de todas as ciências, as designações e relações formais entre conceitos e termos são vitais." (p. 264). Segundo a pesquisadora, o emprego das palavras consiste em

um dos empecilhos para a sistematização da área, visto que os significados mudam de um texto para outro, tratando-se de um drama conceitual:

As divergências não tardaram a romper. Pode-se simplificá-las em duas linhas de concepção: uns julgavam a Museologia como teoria sobre as atividades de museus ('ciência dos museus'), e outros a viam como algo além, uma meta-teoria, um certo plano filosófico ('ciência do fato museológico'). Alguns autores explicam que uma parcela dessas divergências - senão toda - foi gerada pela ausência de consenso de vocabulário. Uma passagem específica ilustra a dificuldade de lidar com o que foi denominado 'léxico de Brno' (cidade de concentração dos membros checos) pelo norte-americano Ellis Burcaw. Não vamos perder de vista o período em que isso ocorre: anos 80, época em que ainda vigora a divisão do mundo pela Cortina de Ferro. Para Burcaw, os representantes dos países socialistas se revelavam nos temas por dominarem o vocabulário, diferentemente dos membros dos países ocidentais que neles perambulavam, pois desconheciam palavras como 'musealidade', 'museístico', 'thesaurus de objetos'. Burcaw solicita, numa publicação, que o Icofom esclarecesse a natureza dos temas para debate, bem como o vocabulário empregado pois, caso contrário, seria o mesmo que 'convidar oponentes para jogar um jogo sem explicar as regras'. A publicação do *Dictionarium Museologicum* (1986) foi uma tentativa - 'romântica', na visão de Van Mensch -, de alcançar consenso terminológico. Esse trabalho levou 11 anos para ser concluído, recebeu subvenção da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa, SP) e contou com o esforço pessoal do húngaro István Éri que atestou a falta de 'unidade lingüística em museologia' mas, ao mesmo tempo, um grau de amadurecimento suficiente para estabelecer essa unidade. Uma das expectativas de Éri foi a de que o dicionário se tornasse uma 'ponte com palavras' entre profissionais, instituições e para os cursos de formação em Museologia. Pouco conhecido, é composto por uma lista de 1632 palavras, traduzidas em mais de 20 idiomas: inglês, francês, espanhol, russo, alemão, búlgaro, checo, dinamarquês, esperanto, finlandês, húngaro, italiano, alemão, holandês, norueguês, polonês, português, romeno, servo-croata, eslovaco e sueco. (Cerávolo, 2005, p. 3)

Esses debates acompanharam a conformação de diferentes epistemologias, a exemplo das discussões propostas por Peter Van Mensch sobre a necessidade desenvolver um debate terminológico e por Vinos Sofka sobre a necessidade de uma base conceitual comum (Cf. Cerávolo, 2004). Conforme já destaquei, na década de 1980, Zbynek Z. Stránský (2008) anunciou que os representantes do ICOM reuniam esforços em torno da elaboração de um 'Tratado de Museologia'. Outra ação similar consiste na elaboração do *Dicionário de Museologia* (com 400 termos) dirigido por André Desvallèes com a colaboração de François Mairesse, a partir do ICOFOM: "oferece, assim, uma desconstrução e destilação estruturadas do conjunto de conceitos fundamentais que hoje sustentam nosso trabalho." (*In*: Desvallèes & Mairesse, 2013, p. 12), cuja versão preliminar com 21 termos foi publicada em língua portuguesa como *Conceitos-chave de Museologia* (Desvallèes & Mairesse, 2013). Termos que foram impactados pelas transformações promovidas no campo museal nas últimas décadas:

Os movimentos da Ecomuseologia e da Nova Museologia trouxeram uma efervescência que passou a pressionar a própria concepção de Museologia em razão da substituição da idéia de museu pela de território e comunidades, no lugar de visitantes ou público, concepção esta que leva à compreensão de que os agentes de fato, as pessoas interessadas, constroem sua relação com o Patrimônio. Com essa característica, passa-se de um tema ou possibilidade para a condição de traço constitutivo da noção de Museologia. As noções de Ecomuseologia, os ecomuseus, chegam a suscitar um outro tipo de instituição cultural. [...] Para fins terminológicos, conclui-se que, a proposição do conceito Museologia supõe necessariamente o rompimento com a circularidade gerada pelo encontro contínuo entre Museologia e a instituição museu. Embora com a substituição da idéia de museu pela de relação reconheça-se uma genuína alteração de concepção do campo, ainda prevalece a idéia de patrimônio objetual. Ainda que se amplie semelhante noção para a de patrimônio extenso – e relembremos mais uma vez, no momento de constituição da Museologia -, permanece uma herança intelectual que acoberta um problema ainda a ser resolvido. As concepções de ecomuseu, se de um lado se materializaram em experiências concretas, expectativas ou demandas, elas o fizeram de um modo próprio, particular. É um nicho. Isto não significa que atingiram um plano de generalização tal que formem uma categoria do conceito Museologia. (Cerávolo & Tálamo, 2008, p. 12-14)

Apesar de ainda existir esse drama conceitual, é consenso entre os pesquisadores os impactos da Nova Museologia no 'arejamento das palavras' desse campo do conhecimento. Um desses 'deslimites' pode ser identificado a partir desse conjunto de transformações provocado por essa mudança paradigmática, conforme destaquei no subitem anterior. Algumas tentativas conceituais podem ser visualizadas, por exemplo, nos trabalhos 'Definição evolutiva do ecomuseu', de Georges Henri Riviere (1983); 'Sobre o conceito de Museologia Social' de Mario Caneva Moutinho (1993); e em *L'écomusée singulier et pluriel*, de Hugues de Varine (2017).

Em entrevista a Roberto Fernandes dos Santos Júnior (2017), Hugues de Varine estabeleceu alguns desses contornos conceituais:

A *Nova Museologia* é um movimento de contestação da Museologia tradicional e de experimentação de novas formas de museus que valorizem o lugar dos museus na sociedade e novos modos de gestão de coleções. Ela é o fruto de transformações mais ou menos espontâneas que ocorreram nos anos 70 do século passado (Conferência ICOM de Grenoble, Mesa Redonda de Santiago, primeiros museus de territórios ou ecomuseus etc.). Muito tem sido falado sobre a Nova Museologia, mas ela não tem sido teorizada, tornando-se essencialmente uma prática e um ideal. Ela pode ser aplicada tanto para a transformação interna de museus tradicionais, quanto para a criação de novos museus. A *Ecomuseologia* é uma palavra, também não codificada, que abrange uma série de práticas de gestão do patrimônio por uma comunidade em um território. Essas práticas são conhecidas por diversos nomes: ecomuseus propriamente ditos, museus comunitários, museus locais. Elas assumem formas mais ou menos experimentais, inventando modos de ação e educação patrimonial relacionados aos territórios culturais, sociais, ambientais e econômicos. Ela não é respaldada em modelos, até porque não existem dois museus comunitários ou ecomuseus semelhantes: cada projeto, cada realiação é única, porque cada

comunidade, cada patrimônio e território são únicos. A (*In*: Santos Júnior, 2017, p. 57-58, grifos no original)

Na verdade, acredito ser elucidativa essa conceituação de Hugues de Varine, apesar de discordar que a Nova Museologia “não tem sido teorizada, tornando-se essencialmente uma prática e um ideal”. Nas últimas décadas, em âmbito internacional, as Museologias têm se debruçado na investigação desse novo paradigma e é possível identificar um conjunto considerável de reflexões teóricas sobre essa abordagem que, ao menos conceitualmente, se tornou o paradigma dominante. Paradoxal é o fato da Nova Museologia enquanto paradigma dominante nas Museologias não reverberar essa dominância nos processos museológicos que, na maioria das vezes, ainda traduzem o paradigma anterior, marcadamente positivista, evolucionista e funcionalista. Como síntese inicial é possível, desse modo, considerar a Nova Museologia como uma mudança paradigmática estabelecida no campo das Museologias, mas que ainda não obteve a mesma ressonância no campo dos museus, majoritariamente herdeiros de uma proposta normativa. Portanto, meu argumento é que, atualmente, do ponto de vista das mudanças na concepção de mundo, se observa uma ‘nova revolução’, marcada pela emergência de um novo paradigma nas Museologias, apesar da maioria dos museus ainda não traduzir em seus processos a primeira grande mudança paradigmática.

Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) destacam que a expressão Nova Museologia entrou em modismo e perdeu potência, e na ânsia de “querer estabelecer regras definidoras do que é um novo museu, do que é um ecomuseu, do que é um museu comunitário, do que é um museu de território [...] tentaram enquadrar a nova museologia no âmbito das práticas e procedimentos da museologia normativa.” (p. 13). Questão que se complexifica quando alguns pesquisadores exigem esses enquadramentos como critérios de cientificidade. Não é sem razões que ainda hoje muitos intelectuais debatem sobre o estatuto epistemológico das Museologias como disciplina, área de especialidade ou campo do conhecimento, do que como uma ciência propriamente dita.

O fato é que com relação à Nova Museologia trata-se de um paradigma marcado por conjunto diverso de experiências e de teorias cujo ‘deslimite’ “rompe com uma tradição da prática científica e introduz uma nova dirigida por regras diferentes, situada no interior de um universo de discurso também diferente, [...] quando se percebe que a tradição anterior equivocou-se gravemente.” (Kuhn, 2007, p. 117).

A denominada nova museologia, desde a sua origem abrigava diferentes denominações: museologia popular, museologia ativa, ecomuseologia, museologia comunitária, museologia crítica, museologia dialógica e outras. A perda de potência da expressão nova museologia contribuiu para o fortalecimento e a ascensão, especialmente após os anos de 1990, da

denominada museologia social ou sociomuseologia. As múltiplas designações indicam, de algum modo, a potência criativa, a capacidade de invenção e reinvenção dessas experiências e iniciativas, e evidenciam a disposição para driblar e resistir às tentativas de normatização, estandardização e controle perpetradas por determinados setores culturais e acadêmicos. Essas museologias indisciplinadas crescem de mãos dadas com a vida, elaboram permanentemente seus saberes e fazeres à luz das transformações sociais que vivenciam como protagonistas, por isso mesmo é no fluxo, no refluxo e no contrafluxo que se nomeiam e renomeiam, se inventam e reinventam, permanentemente. (Chagas & Gouveia, 2014, p. 15-16)

Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) apontam para uma mudança no campo das Museologias especialmente após a década de 1990. De fato, é possível reconhecer uma crise no paradigma da Nova Museologia, marcando a reconstrução da área do conhecimento, especialmente no delineamento de novos princípios e na alteração de algumas das suas generalizações teóricas mais elementares: “durante o período de transição haverá uma grande coincidência (embora nunca completa) entre os problemas que podem ser resolvidos pelo antigo paradigma e os que podem ser resolvidos pelo novo.” (Kuhn, 2007, p. 116).

Nessa ordem de ideias, reconheço a Museologia Social como um novo paradigma que promove uma ruptura epistemológica, implicando em uma mudança de concepção de mundo e dos compromissos da pesquisa, conforme destacou Mário Moutinho (2014b):

Os anos se passaram, e o que era novo se tornou menos novo, na medida em que os museus começaram a integrar as abordagens da nova museologia em atividades gerais de museus. Os valores e princípios da Nova Museologia, estruturada nos anos 70, 80 e 90, revelasse agora insuficiente para dar conta da realidade dos museus atuando num mundo neoliberal, lidando com o "fim da história", ou a "inevitabilidade" de novas guerras do Iraque. (Moutinho, 2014b, p. 5)

A Museologia Social como um novo paradigma ou como um paradigma emergente nas Museologias reverberou no campo científico, evidenciando uma constelação de crenças, valores e protocolos de leitura partilhados, de compromissos de uma dada comunidade científica. Portanto, a mudança paradigmática consiste na afirmação da reconstrução dos compromissos de um grupo: “mas não necessita ser uma grande mudança, nem precisa parecer revolucionária para os pesquisadores que não participam da comunidade.” (Kuhn, 2007, p. 227). Isso porque, conforme sublinhou Thomas Kuhn (2007), os paradigmas determinam grandes áreas da experiência: “somente após a experiência ter sido determinada dessa maneira que pode começar a busca de uma definição operacional ou de uma linguagem de observação.” (p. 167).

Na verdade, é justamente o debate em torno das ‘áreas da experiência’ uma das tensões mais profícuas desse paradigma emergente no campo das Museologias. Mario

Chagas e Inês Gouveia (2014) preferem reconhecer a Sociomuseologia e a Museologia Social como sinônimos, embora destaquem que as suas diferenças ainda não foram investigadas em profundidade e estariam na ênfase e no ponto de partida, o que denota a necessidade de um maior exame sobre os conceitos nesse campo. Pensamento reforçado por Mario Chagas, Judite Primo, Paula Assunção e Cláudia Storino (2018) quando problematizaram essas diferenças:

Uma possível diferença, ainda não investigada, talvez esteja nas ênfases, nos pontos de partida, nos diferentes pontos de fuga adotados na Europa e na América Latina. Não faz parte da vontade dos autores deste texto, pelo menos neste momento, realizar esta investigação. Mas, ainda assim, é importante registrar que o desejo de atribuir à sociomuseologia uma dimensão teórica e à museologia social uma perspectiva prática tende a reproduzir um discurso colonialista. (p. 87)

Nesse aspecto, é possível evidenciar que enquanto a Museologia Social partiria de uma perspectiva prática e é essa perspectiva que subsidiaria a produção epistemológica, a Sociomuseologia consistiria em uma Escola de Pensamento em torno dessas experiências e a faceta mais visível ou autodeclarada dos impactos desse paradigma emergente das Museologias no campo científico. Todavia, essas distinções são tênues na medida em que a Sociomuseologia consiste em uma perspectiva baseada na 'teoria da prática' e em que reconheço os protagonistas sociais responsáveis pelos museus e processos museais no âmbito da Museologia Social como produtores de conhecimento. Na verdade, a questão a ser enfrentada consiste em promover uma crítica à universalidade do conhecimento científico, baseados no pensamento de Descartes e na tradição eurocêntrica. Portanto, ao valorizar os saberes locais e as 'experiências vividas', promovendo relações e diálogos horizontais, a Sociomuseologia dialogaria com o pensamento de bell hooks (1991) quando reconheceu que muitos pensadores e pensadoras críticas excepcionais não trabalham nos meios acadêmicos. Reconhecer que o padrão epistêmico ocidental consiste em apenas uma das possibilidades de conhecimento e que existem outras epistemologias, baseadas em múltiplas frentes de imaginação científica, seria um modo de enfrentar um discurso colonialista. Por isso a valorização de pesquisadores acadêmicos e não-acadêmicos, em uma perspectiva pluriépistêmica:

Um mundo pluriépistêmico seria aquele em que saberes se encontram, e não apenas aqueles em que as ciências estabelecidas se encontram. [...] Trata-se de saber conviver princípios diferentes de acesso ao conhecimento, sem ter que reduzir uns nos termos dos outros, porém mantendo a tensão criativa e aberta ao novo da tradução entre princípios epistêmicos distintos, mutuamente excludentes e até mutuamente irredutíveis. (Carvalho, 2018, p. 99-100)

Nesses termos, a Museologia Social seria um movimento que promoveu rupturas epistemológicas no campo dos museus e, conseqüentemente, das Museologias, assim como a Nova Museologia promoveu mudanças significativas anteriormente. A diferença é que, no caso do paradigma da Nova Museologia, ao longo das décadas ele foi diluído nas diferentes escolas de pensamento, tornando-se, de certo modo, dominante. No caso do paradigma da Museologia Social, ele se encontra em meio a uma fase de transição e, justamente por ainda ser uma proposta em busca de consolidação no campo científico internacional, encontrou respaldo em um grupo de pesquisadores ou em uma comunidade científica cujos 'exemplos compartilhados' ou a 'constelação de compromissos' são contemplados majoritariamente na Sociomuseologia enquanto Escola de Pensamento:

A Sociomuseologia como área de ensino, de investigação e de prática social tem vindo a consolidar-se como uma área de conhecimento, no seio das ciências sociais. A Museologia que anteriormente se constituía essencialmente como um conjunto de técnicas de conservação, documentação, exposição, ao serviço do Património tangível, em particular nos campos da arte, da antropologia e da arqueologia, tem vindo a dar lugar a um complexo edifício teórico/metodológico que tem como campo de observação as multifacetadas abordagens e experimentações que têm configurado as novas manifestações museológicas contemporâneas. Esse complexo edifício teórico/metodológico, porque trata do estudo de manifestações de natureza social, tem encontrado nas ciências sociais a sua verdadeira matriz epistemológica. O que há de novo na Museologia é sem dúvida a constatação que o fenómeno museológico que continua a englobar um conjunto de técnicas associadas a vários domínios científicos é também, e sobretudo, um fenómeno social complexo, do qual só pode ser dada conta na medida em que a museologia se possa integrar no campo das Ciências Sociais. A Sociomuseologia como é atualmente identificada no meio académico, é em suma esse processo de tratar a Museologia na sua dimensão técnica e social. Da mesma forma que as Ciências Sociais estudam atualmente o fato museal, também a museologia, necessita de se reconhecer como Ciência Social. (Moutinho, 2014b, p. 5-6)

No texto 'Definição evolutiva da Sociomuseologia: proposta de reflexão', Mario Moutinho (2014a) reconhece a Sociomuseologia como uma nova área disciplinar resultante da articulação de um conjunto de áreas do saber que contribuem para o processo museológico contemporâneo. Ao sublinhar que a matriz epistemológica dessa tendência de pensamento é indissociável das transformações ocorridas e em curso nas Ciências Sociais, sugere uma vocação metapoética na medida em que ela se efetua nas fissuras emergentes de um conjunto de transformações paradigmáticas dessa grande área do conhecimento. A Sociomuseologia seria, assim, a Escola de Pensamento que reúne pesquisadores acadêmicos e não acadêmicos cuja 'constelação de compromissos' se debruça sobre as transformações paradigmáticas promovidas pela Museologia Social. A Sociomuseologia se distinguiria da Museologia Social pela ênfase dada na produção epistemológica, o que não significa excluir sua dimensão prática, assim como a Museologia Social consiste em um dos

principais laboratórios de saberes que a retroalimentam. Na verdade, a Sociomuseologia enquanto uma Escola de Pensamento, consiste em uma forma revolucionária de enfrentamento das violências epistêmicas no campo científico, defendendo aquilo que José Jorge de Carvalho (2018) definiu como uma refundação epistêmica, enfrentando uma das bases de nossa violência epistêmica: o letramento com diploma. Conforme destacou Mario Moutinho (2014a), "entre o paradigma do Museu ao serviço das coleções e o paradigma do Museu ao serviço da sociedade está o lugar da Sociomuseologia." (p. 427)

Esmiuçando essa potente afirmação, reconheço e sistematizo três principais eixos paradigmáticos no campo das Museologias, tendo os processos museológicos como referência. Para tanto, retomo a proposta apresentada na introdução desta tese:

- a) O museu a serviço das coleções – caracterizado por tendências de pensamento positivistas, evolucionistas e por algumas vertentes funcionalistas, reconhecido como paradigma da 'Museologia Tradicional' ou 'Museologia normativa' (que também necessita ser investigadas no plural). Paradigma centrado na triangulação entre coleção, edifício e públicos;
- b) O museu a serviço da sociedade – caracterizado por tendências de pensamento marxistas, estruturalistas, fenomenológicos e interacionistas, reconhecido como paradigma da 'Nova Museologia', agregadora de diferentes tendências de pensamento, a exemplo da 'Ecomuseologia', da 'Museologia Crítica' e da 'Museologia Marxista-Leninista'. Paradigma centrado na triangulação entre patrimônio, território e comunidades;
- c) O museu a serviço da diferença – caracterizado por tendências de pensamento pós-estruturalistas e decoloniais, reconhecido como paradigma da 'Museologia Social' e que tem na Sociomuseologia uma de suas principais Escolas de Pensamento. Paradigma centrado na triangulação entre temas/problemas, territorialidades/desterritorialização e protagonistas sociais/grupos de interesse.

Conforme destacou Hugues de Varine, "a *Sociomuseologia* é uma disciplina acadêmica, de origem luso-brasileira" (*In*: Santos Júnior, 2017, p. 57-58, grifo no original). Nessa perspectiva, é possível sublinhar uma cultura lusófona impactando os paradigmas das Museologias, na presença marcante do pensamento de Paulo Freire, no delineamento de reflexões e práticas da Nova Museologia; e em um grupo de intelectuais brasileiros e portugueses, cuja 'constelação de compromissos' é articulada nas ações da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa.

O que aqui designo de uma geocultura dos topos lusófonos ou da lusotopia dialoga com o entendimento de Pedro Pereira Leite (2016) no encontro de pesquisadores em torno do espaço de diversidade que é a lusofonia:

A Diversidade Cultural na Lusofonia é constitui-se como um espaço de comunicação e é necessário tomar consciência de que ele necessita de políticas de comunicação, que se podem configurar em redes para mútuos benefícios. É certo que há muita gente que critica a ideia de 'Lusófono' a partir da sua dimensão 'imperial' (porque ele aglutinou também a velha ideia neo colonial da 'comunidade lusíada'). Há quem coloque reservas pela suspeita da reconstrução do Império a partir da Língua, numa língua que recusa o lugar do outro. É certo que o termo 'Luso' ou o 'Lusotopia' ao acentuar uma mítica matriz europeia, talvez não seja o mais adequado para a ideia clara do diálogo que hoje se procura construir a partir da língua. Mas também é verdade que, na ausência de um novo substantivo que dê corpo e essa vontade de futuro, dele não podemos por enquanto escapar, nem que seja porque ele nos permite entender o nosso passado comum. Um passado feito de complexidade, violência, de desencontros e encontros. Se queremos valorizar a Diversidade Cultural, como ação, a partir do encontro, não podemos deixar de interrogar se não será esse o lugar da cultura na Lusofonia? (Leite, 2016, p. 6)

Na verdade, essa leitura dialoga com o conceito de geopolítica epistêmica que problematiza a noção de universalismo abstrato: "um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado, desinteressado e sem pertencimento a qualquer localização geopolítica." (Bernardino-Costa, Maldonado-Torres & Grosfoguel, 2018, p. 13). Segundo destacaram Joaze Bernardino-Costa, Nelson Maldonado-Torres e Ramón Grosfoguel (2018), ao contrário desse conhecimento tido como universal, um novo paradigma emerge evidenciando a necessidade de afirmação corpo-geopolítica.

Essa reflexão é oportuna na medida em que os referenciais lusófonos de Museologia Social foram cruciais para a elaboração da *Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade* (UNESCO, Paris, 20 de novembro de 2015), atestando a consolidação da Museologia Social como um dos paradigmas das Museologias e da Sociomuseologia como uma Escola de Pensamento, aqui entendidas como um conjunto de experiências resultantes de 'ruturas epistemomuseológicas'. (Antunes, 2015).

A mobilização da comunidade científica em torno desses 'exemplos compartilhados' na tessitura de um documento com legitimação no âmbito da UNESCO, sob o viés da Museologia Social e da Sociomuseologia, consiste em um divisor de águas na consolidação desse novo paradigma, tal como a Declaração de Santiago do Chile em relação a Nova Museologia:

A experiência concreta de trabalho no campo dos museus e do patrimônio, em sintonia com as reflexões e práticas inspiradas na Museologia Social, foram decisivas para que em 2010 a equipe do IBRAM pudesse identificar uma lacuna em relação à existência de documentos contemporâneos que, no âmbito da UNESCO, tratassem de modo específico dos temas referentes à proteção e promoção dos museus e coleções e, particularmente, no que se refere à sua função na sociedade. Assim, por iniciativa do IBRAM e com o apoio decisivo do Programa Ibermuseus, o tema acima foi colocado em pauta no V Encontro Iberoamericano de Museus, realizado em junho de

2011 na Cidade do México, e também na XIV Conferência Iberoamericana de Cultura, realizada em Assunção, no Paraguai, em agosto de 2011. Nos dois encontros os participantes solicitaram que a Secretaria Geral Iberoamericana (SEGIB) incentivasse a UNESCO 'na criação de um instrumento normativo de proteção ao patrimônio museológico'. Em novembro desse mesmo ano, a proposta de uma 'Resolução para a Proteção e Promoção de Museus e Coleções' foi aprovada na 36ª Conferência Geral da UNESCO. [...] Depois de uma longa tramitação, contando com a participação de mais de 160 especialistas e de pelo menos 70 Estados Membros, a RECOMENDAÇÃO SOBRE A PROTEÇÃO E A PROMOÇÃO DOS MUSEUS E COLEÇÕES, DE SUA DIVERSIDADE E DE SUA FUNÇÃO NA SOCIEDADE foi aprovada e ratificada em novembro de 2015, durante a 38ª Conferência Geral da UNESCO, expressando posturas e valores partilhados pela comunidade museal mundial. [...] Esta Recomendação da UNESCO representa uma orientação essencial no sentido de garantir, ampliar e subsidiar novas reflexões e práticas de Museologia Social e Sociomuseologia que expressam os desafios do mundo contemporâneo. (Conselho Editorial, 2017, p. 164-165)

A reinvenção permanente dessas Museologias traduz a dinamicidade do campo de produção simbólico impactado pelas transformações sociais das últimas décadas. Nesse aspecto, as diferentes problematizações em torno da Museologia Social – aquilo que Mario Chagas e Inês Gouveia conceberam como Museologias Indisciplinadas - consistem em oportunos exemplos que traduzem as 'desleituradas', os 'deslimites' e as 'despalavras' sublinhados por Manoel de Barros. São formas de resistir às tentativas de normatização, mas que também não deixam de se contaminar pelos debates sobre a linguagem de especialidade que caracterizam o campo científico, pelas tensões em torno dos paradigmas, tendências e escolas de pensamento, redefinindo as 'didáticas da invenção' nas Museologias.

CAPÍTULO 3 - "NOSSA MAÇÃ É QUE COME EVA": MUSEOLOGIAS INDISCIPLINADAS NO BRASIL

Para entender nós temos dois caminhos:
o da sensibilidade que é o entendimento do corpo;
e o da inteligência que é o entendimento do espírito.
Eu escrevo com o corpo
Poesia não é para compreender mas para incorporar
Entender é parede: procure ser uma árvore. [...]
Raiz de minha fala chama escombro
Meu olho perde as folhas quando a lesma
A gente comunga é sapo
Nossa maçã é que come Eva
Estrela que tem firmamento
Mas se estrela fosse brejo, eu brejava. [...]
Nos resíduos das primeiras falas
eu cisco meu verso
A partir do inominado
e do insignificante
é que eu canto.
Manoel de Barros (2013, p. 163-165)

'Sabiá com trevas' é o título do poema que abre *Arranjos para assobio*, de Manoel de Barros. Nele, o poeta reafirma a sua opção pelo inominado, pelo considerado insignificante e pelos resíduos. Coerente com sua proposta poética informa a necessidade de 'desaprender' a partir da problematização do olhar sobre o eu, as coisas e o mundo, desnaturalizando o lugar comum das práticas hegemônicas: "as palavras incutem os silêncios de quem desexplica, de quem não denuncia com o verbo, só alude para que as ambiguidades venham à tona." (Galharte, 2007, p. 179). Não apenas o verso é ciscado, mas contribui para a visualização de como a sociedade tem tratado o ser humano como cisco: "são os que não têm voz e se caracterizam pela sua pequenez: os silenciados homens-ciscos. Eles são adequados à lata, pois podem ser jogados fora como tal; eles estão propensos a morarem na sarjeta da cidade ou a se enfiarem na brenha." (p. 184)

Essa provocação sobre os deslocamentos do olhar, visando valorizar o então silenciado e desprezado, contribui para que a obra de Manoel de Barros efetue um canto solidário. Conforme destacou Nismária David Barros (2010), em *Arranjos para assobio* é possível identificar um projeto poético-erótico: 'escrevo com o corpo', 'nossa maçã é que come Eva', 'mexo com palavra até vir sangue no órgão'. Desse modo, conclui que "ao desnudar a construção do poema, o poeta oferece uma confissão ao leitor com quem passa a estabelecer um vínculo solidário tal como ocorre no ato erótico em que os corpos dos amantes também são solidários." (p. 114)

É justamente esse canto solidário que propõe desconstruir o canônico e propiciar uma inversão sobre velhos paradigmas um dos pontos de contato entre o projeto estético e político de Manoel de Barros e as propostas do conjunto de práticas que se convencionou designar de Museologia Social. Ao eleger o verso 'Nossa maçã é que come Eva' como título deste capítulo (e da própria tese) destaco não apenas a sua força solidária e erótica, mas o poder cáustico de subverter o *status quo* e promover uma leitura indisciplinada, questionando os padrões dominantes e oportunizando leituras alternativas a respeito dos 'frutos proibidos' e dos 'pecados originais'.

Ciente dos impactos desse novo olhar sobre os seres, os objetos e o mundo, também não deixa de ser curiosa a utilização que Manoel de Barros faz da maçã, metáfora do conhecimento, da árvore da ciência do bem e do mal, das tensões entre corpo e espírito, entre masculino e feminino. Seu 'olho parvo', afeito aos 'inutensílios' e aos restos, contribui para uma nova conclusão: é ela quem comeu Eva.

O texto bíblico não faz referência à macieira como a árvore do conhecimento. Segundo o entendimento de Adriana Zierer (2001), apesar do figo e da uva também estarem associados ao pecado original, a partir do século XIII a maçã passou a ser a principal representação da transgressão de Adão e Eva, expressa nas mais diversas artes (Fig. 7),

provavelmente em função de sua etimologia: em latim as palavras mal e maçã, *malum*, são escritas da mesma forma, sendo originárias do grego, *mélon*.

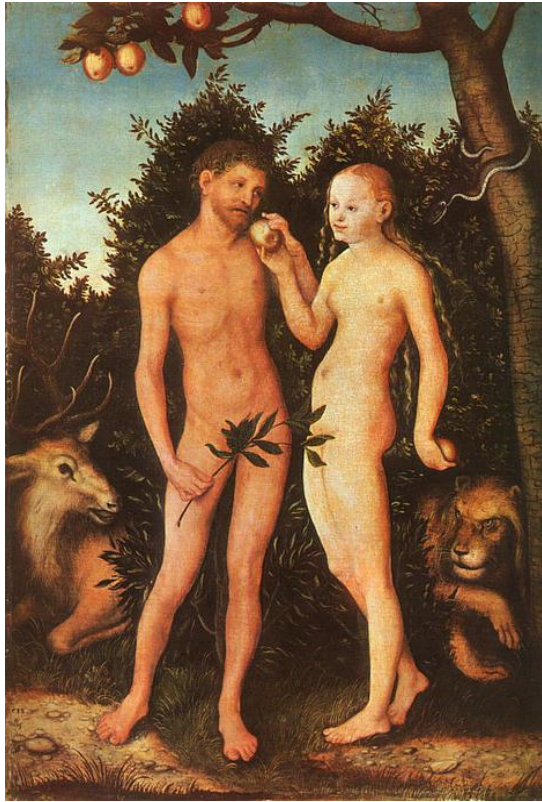


Fig. 7 – Adão e Eva (1531), Lucas Cranach, o Velho. *Staatliche Museen*, Berlim.

De acordo com o texto bíblico, ao descumprirem a regra, Adão e Eva perderam o direito de permanecer no Éden, foram expulsos justamente por terem acessado o ‘fruto da ciência’. Logo, comer a maçã é optar pela indisciplina. Manoel Antunes (2017) agrega a essa leitura outra importante provocação ao questionar se os museus seriam frutos proibidos da árvore do bem e do mal: “assim parece ter acontecido antes da abertura dos museus ao público e, sobretudo, anteriormente à rotura trazida pela Nova Museologia e a democratização museológica consequente.” (p. 276)

Todavia, conforme os ensinamentos de Manoel de Barros, indisciplina maior é reconhecer a inversão do mito de origem, em um exercício radical de crítica e de alteridade. Nessa leitura contra-hegemônica, Eva não poderia ser culpabilizada, nem a serpente. O seres humanos produzem o conhecimento e, ao mesmo tempo, são produtos dele. Traduz, assim, o dilema entre ação e estrutura, indivíduo e sociedade, natureza e cultura. Eva e Adão, ao se tornarem alimento do fruto, tornaram-se, eles mesmos, maçãs (Fig. 8).



Fig. 8 – As maçãs ocultas (1966), René Magritte.

A ironia do artista contribui para a percepção de invenções e reinvenções criativas, proporcionando aquilo que Mario Chagas e Inês Gouveia (2014) reconheceram como “disposição para driblar e resistir às tentativas de normatização, standardização e controle perpetradas por determinados setores culturais e acadêmicos” (p. 15-16), quando destacaram as diversas práticas surgidas com o paradigma da Museologia Social e problematizadas pela Sociomuseologia enquanto uma Escola de Pensamento, conforme discuti no capítulo anterior. Aqui decidi traduzi-las como Museologias Indisciplinadas justamente por sua capacidade de permanente reinvenção enquanto estratégias de resistência.

Sob o ponto de vista epistemológico essas Museologias Indisciplinadas tornam-se gênero que comporta inúmeras espécies ou escolas de pensamento que problematizam os paradigmas anteriores, contribuindo para o estabelecimento de um paradigma emergente. Guardadas as tentativas de singularização, acomodam propostas que visam, cada uma a seu modo, evidenciar os compromissos sociais, éticos e políticos com os quais se vinculam:

O que dá sentido à museologia social não é o fato dela existir em sociedade, mas sim, os compromissos sociais que assume e com os quais se vincula. Toda museologia e todo museu existem em sociedade ou numa determinada sociedade, mas quando falamos em museu social e museologia social, estamos nos referindo a compromissos éticos, especialmente no que dizem respeito às suas dimensões científicas, políticas e poéticas; estamos afirmando, radicalmente, a diferença entre uma museologia de ancoragem conservadora, burguesa, neoliberal, capitalista e uma museologia de perspectiva libertária; estamos reconhecendo que durante muito tempo, pelo menos desde a primeira metade do século XIX até a primeira metade do século XX, predominou no mundo ocidental uma prática de memória, patrimônio e museu inteiramente comprometida com a defesa dos valores das aristocracias, das oligarquias, das classes e religiões dominantes e dominadoras. A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das

injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. Seria possível dizer que toda museologia é social, se toda museologia, sem distinção, estivesse comprometida do ponto de vista teórico e prático com as questões aqui apresentadas; mas isso não acontece, não é verdade e sobre esse ponto não devemos e não podemos ter ingenuidade. A afirmação da museologia social não implica, evidentemente, a negação de outras museologias; mas sim, a compreensão de que existem tendências museológicas que se alinham à espetacularização e à tentativa de homogeneizar e padronizar museus e procedimentos técnicos; e que também existem outros caminhos, outras formas de pensar e praticar a museologia. (Chagas & Gouveia, 2014, p. 17)

Retomando a metáfora do poeta, a indisciplina não seria o descumprimento das normas do Éden a partir da deglutição do fruto proibido. Mas, sobretudo, resultante de uma leitura indisciplinada dos processos sociais, reconhecendo o 'fruto do conhecimento' como o responsável pela instauração da dúvida, das desigualdades e dos conflitos. É uma leitura a contrapelo que apresenta outros caminhos e esquemas de pensamento. Situação que pode ser aplicada às Museologias Indisciplinadas que insurgem contra as práticas colonizadoras. Nesse sentido, o 'indisciplinado' (assim como o 'social' na Museologia Social), deixa de ser um adjetivo para assumir um caráter substantivo.

Nesses termos, as Museologias Indisciplinadas seriam aquelas cujas propostas efetuam um pensamento indisciplinado, seja extrapolando os limites disciplinares, seja construindo uma "ciência de indisciplinados, sobre indisciplinados, para indisciplinados", para utilizar do entendimento de Eduardo Viveiros de Castro (2005) quando se referiu a uma Antropologia em que o relativismo dê lugar à multiplicidade: "O grande desafio não é, portanto, lançar sobre o índio um olhar antropológico, na tentativa de racionalizar sua cultura e seus costumes. Antes, cabe à Antropologia respeitar o olhar do índio, enquanto condição de um mundo possível." (p. 1). Trata-se, assim, de um compromisso político com a descolonização da disciplina, visando escapar de práticas disciplinares e disciplinadoras. Desse modo, não é mais pensar sobre o outro, ou na perspectiva do outro, mas com o outro, a partir de uma noção descolonial de corpo-política do conhecimento. Pensamento que também dialoga com a proposta de Miguel Arroyo (2005) quando pontuou a necessidade de converter o olhar para uma atitude de espanto em torno das ações corriqueiras, visando construir uma conduta questionadora, que interroga os significados, transformando-se em uma 'indisciplina interrogante': "A questão colocada sobre o prisma da interrogação – o que quer nos interrogar essas indisciplinas – possibilita pensar nas relações humanas, na formação ética dessas relações e nas imagens que criamos sobre essas relações." (Cunha, 2007, p. 7)

Em sentido similar, é possível pensar essas outras formas de produzir conhecimento a partir do conceito de 'Epistemologias do Sul', elaborado por Boaventura de Sousa Santos (2006). Segundo o autor, esse conceito traduz a diversidade epistemológica do mundo, sendo o Sul uma metáfora do campo de desafios epistêmicos que visam reparar danos e impactos causados historicamente na relação colonial imposta pelo capitalismo. Nesse aspecto, essa concepção sobrepõe-se em parte ao Sul geográfico – países e regiões submetidos ao colonialismo europeu – com exceção da Austrália e da Nova Zelândia. Todavia, informa que não é total porque no interior do Norte Global (Europa e América do Norte), grupos e classes diversas também foram expostas a dominação capitalista e colonial (trabalhadores, indígenas, afro-descendentes, mulheres etc.). Além disso, destaca a existência de 'pequenas Europas', no interior do Sul global. Essa dinâmica gerou aquilo que o autor designou de 'epistemicídio' (supressão dos conhecimentos locais sob o pretexto da 'missão colonizadora') e, por outro lado, a consciência da necessidade de alternativas à epistemologia dominante:

A pluralidade epistemológica do mundo e, com ela, o reconhecimento de conhecimentos rivais dotados de critérios diferentes de validade tornam visíveis e credíveis espectros muito mais amplos de acções e de agentes sociais. Tal pluralidade não implica o relativismo epistemológico ou cultural mas certamente obriga a análises e avaliações mais complexas dos diferentes tipos de interpretação e de intervenção no mundo produzidos pelos diferentes tipos de conhecimento. O reconhecimento da diversidade epistemológica tem hoje lugar, tanto no interior da ciência (a pluralidade interna da ciência), como na relação entre ciência e outros conhecimentos (a pluralidade externa da ciência). (Santos & Meneses, 2009, p. 12)

Partindo dessas orientações, as Museologias Indisciplinadas não seriam práticas anárquicas (até porque se realizam dentro de uma disciplina científica de feição interdisciplinar), mas propostas epistemológicas que visam resistir, problematizar e transformar as tentativas hegemônicas de disciplinamento, padronização e hierarquização dos corpos, contribuindo, assim, para a construção da diversidade epistemológica. Nas palavras do poeta Manoel de Barros (2013), consistiriam em formas de entendimento com o corpo, possibilidades de 'desler' e 'desaprender' o mundo que permitem a eclosão de outras vozes. A indisciplina, nessa leitura, seria uma forma de resistência no limiar entre o normativo e o criativo, um espaço que favoreceria a emergência de outros poderes e saberes, um local privilegiado para o questionamento, a desconstrução e ao exercício da diferença.

Nesse aspecto, seriam Museologias Indisciplinadas ou desajustadas à lógica positivista, adeptas à valorização das diferenças e pautadas em ações afirmativas na contramão das práticas convencionais, inseridas no debate que se posiciona contra os fundamentalismos e a defesa de uma única perspectiva epistêmica:

As fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também *loci* enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento. Todavia, é preciso distinguir o lugar epistêmico e o lugar social. O fato de alguém se situar socialmente no lado oprimido das relações de poder não significa automaticamente que pense epistemicamente a partir do lugar epistêmico subalterno. Justamente, o êxito do sistema-mundo moderno/colonial reside em levar os sujeitos socialmente situados no lado oprimido da diferença colonial a pensarem epistemicamente como aqueles que se encontram em posições dominantes. Em outras palavras, o que é decisivo para se pensar a partir da perspectiva subalterna é o compromisso ético-político em elaborar um conhecimento contra-hegemônico. Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressado e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (Costa & Grosfoguel, 2016, p. 19)

Visto sob essa perspectiva e reconhecendo que o *lôcus* da enunciação não é definido apenas pela localização geopolítica, do ponto de vista epistemológico trata-se de reconhecer três aspectos: a) a necessidade de um cânone de pensamento mais amplo do que o Ocidental; b) uma perspectiva pautada em um diálogo crítico entre distintos projetos políticos/éticos/epistêmicos que abarquem um mundo pluriversal; c) a valorização de pensadores cujas perspectivas/cosmologias/visões são construídas a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados. (Cf. Grosfoguel, 2008). Essa proposta, aproximada às Museologias, contribui para que visualizemos as Museologias Indisciplinadas como esforços epistemológicos visando instituir um 'pensamento crítico de fronteira':

O pensamento crítico de fronteira é a resposta epistêmica do subalterno ao projecto eurocêntrico da modernidade. Ao invés de rejeitarem a modernidade para se recolherem num absolutismo fundamentalista, as epistemologias de fronteira subsumem/redefinem a retórica emancipatória da modernidade a partir das cosmologias e epistemologias do subalterno, localizadas no lado oprimido e explorado da diferença colonial, rumo a uma luta de libertação descolonial em prol de um mundo capaz de superar a modernidade eurocentrada. Aquilo que o pensamento de fronteira produz é uma redefinição/subsunção da cidadania e da democracia, dos direitos humanos, da humanidade e das relações econômicas para lá das definições impostas pela modernidade europeia. O pensamento de fronteira não é um fundamentalismo antimoderno. É uma resposta transmoderna descolonial do subalterno perante a modernidade eurocêntrica. (Grosfoguel, 2008, p. 138)

Desse modo, se o espaço de manobra nas regiões periféricas ainda é reduzido e, embora se reconheça que as identidades subalternas "poderiam servir de ponto de partida epistêmico para uma crítica radical dos paradigmas e modos de pensar eurocêntricos, [...]

uma 'política de identidade' não é o mesmo que a alteridade epistemológica⁴⁰." Isso porque que "as identidades modernas são uma construção da colonialidade do poder no mundo colonial/moderno." (Grosfoguel, 2008, p. 141)

Algumas propostas com essa característica podem ser visualizadas na América Latina, especialmente na segunda metade do século XX. Conforme destaquei, um dos marcos da primeira grande mudança paradigmática nas Museologias consiste na Mesa de Santiago do Chile, em 1972, no sentido de avaliar o papel dos museus na América Latina contemporânea. Encontro cuja língua oficial foi o espanhol e no qual todos os especialistas convidados foram latino-americanos, possibilitando, assim, a visibilidade de modos de pensar locais. Do mesmo modo, destacaram-se como contribuições da Mesa a ideia de 'Museu Integral' (e a totalidade dos problemas sociais) e de 'Museu como ação' (com foco nas transformações sociais) o que, posteriormente, tornaram-se importantes pontos de partida para legitimação de posturas já desenvolvidas e para a criação de novos arcabouços epistêmicos.⁴¹ No mesmo sentido, as transformações no campo dos museus e das Museologias suscitaram a emergência de um novo paradigma reconhecido como Museologia Social, conforme explicitarei no segundo capítulo e cujas variadas tendências de pensamento reconheço como Museologias Indisciplinadas.

No caso brasileiro, essas Museologias Indisciplinadas podem ser evidenciadas como processos construídos no bojo do paradigma da Nova Museologia e que se transformaram, adquirindo feições específicas que auxiliaram na criação de um paradigma emergente. Para tanto, sistematizo as transformações que encaminharam a emergência da Museologia Social como um novo paradigma, a partir de três momentos que considero significativos no campo museal e museológico brasileiro, retomando deliberadamente a proposta apresentada na introdução desta tese:

- a) Museologias de resistência (1972 a 1992) - marcada pelas tentativas de consolidação do paradigma da Nova Museologia e, posteriormente, por uma fase pré-paradigmática da Museologia Social. O indisciplinamento se traduz nas resistências às 'museologias normativas', por meio de reflexões sobre as experiências clandestinas e/ou dissidentes no campo dos museus e no delineamento dos contornos epistêmicos das experiências museais comunitárias. Elegi como balizas as reverberações da Mesa Redonda de Santiago (1972) e a gestação do I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro (1992);

⁴⁰ Sobre pós-colonialidade e decolonialidade, conferir Ramón Grosfoguel (2008); Joaze Costa & Ramón Grosfoguel (2016). Esta leitura aplicada ao campo dos museus e patrimônios pode ser identificada em Mario Chagas (2017) e em Marcele Pereira (2018).

⁴¹ Conforme evidenciarei nos itens 3.1 e 3.2.

- b) Museologias de militância (1992 a 2003) – marcada por uma fase pós-paradigmática da Nova Museologia e pela implementação de novas inflexões conceituais e práticas no campo dos museus que subsidiaram a emergência da Museologia Social como um novo paradigma e da E como uma tendência de pensamento. O indisciplinamento se traduz na conscientização e no estabelecimento de redes com experiências teóricas e práticas internacionais (especialmente com o Movimento Internacional para uma Nova Museologia e a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias) e na reflexão sobre experiências museais marcadas não apenas pela valorização da ‘função social’, mas pelo direito à diferença, o protagonismo das comunidades e dos movimentos sociais. Elegi como marcos as reverberações do I Encontro Internacional de Ecomuseus no Rio de Janeiro (1992) e as articulações para a criação da Política Nacional de Museus (2003);
- c) Institucionalização da Museologia Social (2003-2018) – marcada pela consolidação do paradigma da Museologia Social, por sua institucionalização como política pública nacional e pelo fortalecimento da Sociomuseologia como Escola de Pensamento. O indisciplinamento se traduz na disseminação de diferentes experiências e reflexões sociomuseológicas, na implementação da Política Nacional de Museus e ações como a criação do Programa Pontos de Memória, a realização de cursos, publicações e projetos, além do estímulo à implantação de redes temáticas de Museologia Social. O marco inicial consiste nos impactos da criação da Política Nacional de Museus (2003).

Na verdade, o paradigma da Museologia Social ganhou estímulo sem precedentes a partir de 2003 com sua institucionalização por meio da Política Nacional de Museus⁴², possibilitando a criação de dezenas de museus comunitários e do ‘Programa Pontos de Memória’, das redes de Museologia Social e de cursos de graduação e pós-graduação em Museologia, o que, sem dúvidas, provocou a ampliação e a diversificação da produção de conhecimento, incluindo os pontos de vista indisciplinados⁴³. Experiências que extrapolam o campo estritamente acadêmico e que contribuem, sobremaneira, para a problematização das três orientações em torno de uma ‘Epistemologia do Sul’: aprender que existe o Sul; a ir para o Sul; e a partir do Sul e com o Sul. (Cf. Santos & Meneses, 2009)

Aliado a esse entendimento, Joaze Costa e Ramón Grosfoguel (2016) acreditam que os projetos de ações afirmativas em curso nas universidades públicas desde o início

⁴² Para maior aprofundamento sobre a Política Nacional de Museus e seus desdobramentos no cenário brasileiro conferir Simone Flores Monteiro (2016).

⁴³ Conforme evidenciarei no item 3.3.

desse milênio podem contribuir para a incorporação da experiência negra e indígena não apenas na formulação de conhecimento, mas na busca de soluções para os problemas enfrentados: "a partir deste *locus* epistêmico, podemos construir um pensamento decolonial em âmbito nacional, assim como podemos construir um diálogo intercultural com outros sujeitos que vivenciam processos de subordinação no sul global." (p. 22)

No caso específico das Museologias, problematizo se as práticas museais contra-hegemônicas possibilitaram a criação de Museologias contra-hegemônicas e de suas particularidades epistêmicas ao ponto de identificarmos marcas de uma Museologia Social ou de uma Sociomuseologia brasileira ou lusófona. Portanto, o intuito deste capítulo é apresentar alguns indícios de transformações no Brasil em uma perspectiva que traduza aspectos dessa pluralidade epistêmica potencializada pela emergência da Museologia Social como um novo paradigma.

3.1. "É preciso desformar o mundo"

Nas últimas décadas, as reflexões sobre o campo dos museus e patrimônios vêm assumindo centralidade nas discussões acadêmicas, econômicas e políticas, ora como fonte significativa de preservação e promoção identitária, eleição de bens coletivos, mecanismo de desenvolvimento sustentável e transformação social, ora como experiência danosa que silencia a memória de determinados grupos sociais, contribuindo para o excludente processo de gentrificação⁴⁴, perda dos laços sociais e outros efeitos inesperados no campo da 'patrimonialização das diferenças'. (Abreu, 2012). Uma possível explicação para esse protagonismo se pauta na importância que a temática da memória e que a categoria do monumental com suas codificações espaciais e temporais conquistou no universo social, em especial para a noção de monumento como memorial ou evento comemorativo público sublinhada nas reflexões de Andreas Huyssen (2000).

É verdade que a crescente 'obsessão com a memória' deflagrada nos últimos anos contribuiu para redefinir e problematizar os patrimônios culturais, inclusive enquanto categoria analítica. Na concepção de José Reginaldo Santos Gonçalves (2007), eles se tornaram uma categoria inflacionária em virtude da ilimitada expansão semântica

⁴⁴ Gentrificação ou enobrecimento é um processo de mudanças de "significados de uma localidade histórica em um segmento do mercado, considerando a apropriação cultural do espaço a partir do fluxo de capitais." (Leite, 2001, p. 3) Sharon Zukin (2000) também destaca que a gentrificação contribui para um processo de apropriação cultural: "Primeiramente, um grupo social não relacionado de modo nativo à paisagem ou ao vernacular assume uma perspectiva de ambos. Em segundo lugar, a imposição de sua visão – convertendo o vernacular em paisagem – conduz a um processo material de apropriação espacial." (p. 89)

representada pela noção de patrimônios intangíveis. Inflacionamento em que há um risco de trivializar seu potencial descritivo e analítico, além da diminuição de sua força como instrumento de luta pelo reconhecimento de indivíduos e comunidades.

Em meio a essa reflexão, é importante observar que o conflito é valor constitutivo das políticas de preservação e promoção dos patrimônios culturais (Tamaso, 2005). Se a cultura contemporânea tem em si o conflito como prática constitutiva, surge a premente necessidade da instituição de medidas que contribuam para uma gestão adequada do setor cultural, público e privado, que abarquem essa nova dimensão. Multiculturalismo, alteridade/identidade, indústrias criativas, globalização, cidadania cultural, desenvolvimento local, economia da cultura e cultura da economia, turismo, leis de incentivo, políticas culturais, comunicação, marketing cultural e gestão estratégica da cultura são temáticas cada vez mais presentes no cotidiano dos agentes do setor cultural. Nos interstícios e fronteiras do patrimônio, a categoria 'mercado' vem acionando uma série de processos, tornando-se, inclusive, parte de sua 'natureza'. (Gonçalves, 2007)

Se as relações entre patrimônio e mercado são tensas em alguns momentos, as separações metodológicas entre erudito e popular, local e universal, tangível e intangível não são menos conflitivas. Isso porque quando se fala em patrimônio, direta ou indiretamente, refere-se ao passado, a herdeiros e heranças. Não é por acaso que o termo, em inglês, *heritage*, se reveste explicitamente desse significado. Dessa forma, há que considerar sua dimensão memorial composta de seleções, descartes, rasuras que constroem determinadas imagens, manipulam outras, na seleção de acontecimentos que, muitas vezes, visam ordenar uma narrativa ou, de acordo com Mario Chagas (2009), o poder da memória e a memória do poder: "o caráter seletivo da memória implica o reconhecimento de sua vulnerabilidade à ação política de eleger, reeleger, subtrair, adicionar, excluir e incluir fragmentos no campo do memorável." (p. 136). Portanto, é possível considerar o patrimônio como um texto que suportou, ao longo do tempo, seleções, inclusões, exclusões, baseadas em diretrizes e interesses, constituindo, de certo modo, estratégias (auto) biográficas que explicitam a intencionalidade de quem o produziu.

Essas demandas atravessam o campo dos museus e das Museologias tornando-se questões relevantes para a compreensão de sua configuração contemporânea, ou seja, do modo como surgiram experiências que desconstróem práticas colonizadoras suscitando diversificadas formas da 'maçã ingerir Eva', para novamente me referir ao verso de Manoel de Barros. A análise das Museologias como espaço do conhecimento, das lógicas construídas pela Museologia Social e os desafios apresentados aos processos museológicos a partir de novos recortes patrimoniais, da pluralidade cultural e da ação comunitária, consistem em importante caminho para a compreensão das mudanças

impressas nas últimas décadas no campo museal brasileiro. Temáticas que impactam a práxis museológica, desconstruindo algumas formas canônicas e denunciando violências epistêmicas.

A criação de redes de interdependência em prol do reconhecimento e autonomia identitária sob um viés da interculturalidade estimulou agenciamentos locais e mecanismos institucionais para a ampliação dos repertórios culturais. Apropriando dessas considerações, dialogo com as lições de Luciana Heymann (2009) que reconhecem a importância de um esforço para 'desnaturalizar' os patrimônios e seus enquadramentos, recuperando as narrativas produzidas em torno e por meio desses artefatos. Esboçando uma perspectiva sociológica, compreende o patrimônio como metáfora do cruzamento entre memória, saber e poder, construto político que ao mesmo tempo produz e controla a informação, orienta lembranças e esquecimentos e configura, assim, o poder de dominação, subversão e construção de identidades.

Desnaturalizar essas categorias consiste em colocar determinadas orientações institucionais e metodológicas em xeque. Nesse aspecto, um contundente exemplo de 'desleitura' consiste nas provocações empreendidas pela Museologia Social que reorientam a concepção e a gestão das heranças culturais na contemporaneidade. Do mesmo modo, esse posicionamento contribuiu para a reelaboração do pensamento museológico, oxigenando as teorias museológicas e oportunizando alternativas para se pensar os objetivos, os princípios e as demandas das Museologias gerando, assim, outras heranças como as promovidas pela Sociomuseologia. Trata-se de sublinhar os antecedentes e descendentes das Museologias, para utilizarmos uma expressão cara a Mario Chagas (2003), ou reconhecermos as Museologias, nos moldes destacados por Cristina Bruno (2008), permeadas pelos caminhos do enquadramento, do tratamento e da extroversão da herança patrimonial.

Conforme destacou Mario Chagas (2003), apesar das raízes das experiências museológicas no Brasil reportarem ao século XVII e terem ganhado força na segunda metade do século XIX, a institucionalização das Museologias e dos estudos de museus no caso brasileiro teve como marco a criação do Curso de Museus (1932) no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro-RJ. Sob a coordenação de Gustavo Barroso (1888-1959), inicialmente como curso de formação técnica e, posteriormente, de formação acadêmica⁴⁵,

⁴⁵ Para maiores aprofundamentos sobre o Curso de Museus e a atuação de Gustavo Barroso na institucionalização da Museologia brasileira, conferir Ivan Coelho de Sá (2007) e Mario Chagas (2003). Segundo Mario Chagas (2003), no caso brasileiro, "a aproximação e a entrada da museologia no espaço universitário foi lenta e gradual e só se efetivou, em 1951, com a outorga de mandato universitário ao Curso de Museus pela Universidade do Brasil, durante a reitoria de Pedro Calmon, que além de amigo pessoal de Barroso havia trabalhado no Museu Histórico Nacional - no período de 1925 a 1937 - e no Curso de Museus como professor de

traduziu-se em um processo singular para a configuração das Museologias brasileiras e sem precedentes nos países latino-americanos. Todavia, apesar da destacada importância na profissionalização de museólogos e na produção de conhecimento museológico, o curso se destacou por seu perfil conservador e elitista, conectado com o chamado 'paradigma tradicional': o museólogo deveria expressar "um saber detalhista, minucioso e enciclopédico. O seu alvo eram as relíquias do passado, os acontecimentos e episódios revestidos de dramaturgia singular e não a compreensão da sociedade contemporânea e menos ainda o entendimento do lugar social dos museus." (p. 126)

Nesse aspecto, apesar da importância do curso para as Museologias no Brasil, ele reverberava o discurso do paradigma anterior. Conforme o entendimento de Gustavo Barroso (1951), a Museologia consistia "no estudo científico de tudo o que se refere aos Museus, no sentido de organizá-los, arrumá-los, conservá-los, dirigi-los, classificar e restaurar os seus objetos." (p. 6).

Ampliando esse entendimento surgiu, nas primeiras décadas do século XX, um conjunto de ações museológicas que apontava transformações nessa concepção e que se tornou esboço de um novo paradigma. Para tanto, problematizações fundamentais ao exercício museológico são apresentadas pela Nova Museologia e, posteriormente, pela Museologia Social que conquistarem espaço no cenário brasileiro, a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI.

Algumas experiências isoladas demarcaram uma reflexão-ação visando à transformação social e o combate aos preconceitos. Gradativamente, ganharam evidência ações museológicas pautadas no diálogo com a diversidade cultural, na implantação de novas demandas patrimoniais e nos desafios para a inclusão e democratização da ação comunitária:

Considero que é possível afirmar que a América Latina tem dado uma grande contribuição ao pensamento museológico internacional. Outros exemplos desta influência podem ser identificados, no perfil dos Museus Nacionais de História, nos Museus Comunitários voltados para as etnias nativas, ou mesmo, na especificidade dos cursos de formação. Penso, também, que a nossa particular forma questionadora, de enfrentar a realidade profissional, tem dado às reuniões sobre museus uma dinâmica muito própria. Os museus brasileiros, com quase dois séculos de experiências acumuladas, enfrentam os impasses e controvérsias que têm marcado estas instituições em diversas partes do mundo. A difícil tarefa de encontrar um caminho institucional entre preservação e desenvolvimento, posse e exclusão, expert e sociedade de consumo, objeto descartável e colecionismo, entre tantos outros antagonismos, marca a preocupação dos profissionais que têm sob sua responsabilidade a organização e gerenciamento dos espaços museológicos. [...] Apesar de todos os

História do Brasil. Ainda assim, o Curso ficou afastado da Universidade e ilhado no Museu até 1979, ocasião em que foi incorporado à então recém-criada Universidade do Rio de Janeiro (UNIRIO)." (p. 117)

problemas e descaminhos, os processos museais brasileiros não podem ser desprezados por aqueles que falam em preservação, desenvolvimento sustentável, globalização cultural e excluídos sociais. Para cada uma destas esferas, comuns aos dilemas contemporâneos, os museus têm implicações e responsabilidades muito definidas. Equilibrando-se, muitas vezes, entre os compromissos com a salvaguarda e comunicação das referências patrimoniais, as instituições museológicas podem colaborar com a difícil tarefa de explicar o Brasil. E, ao explicar como somos, nos ajudem a entender e respeitar os que são diferentes. (Bruno, 1997, p. 39-42)

Destacar algumas dessas ações de vanguarda nas Museologias brasileiras é um exercício importante para a compreensão de como o campo de produção simbólico recebeu e reelaborou esse conjunto de ideias que demarcou novos paradigmas e auxilia na problematização de alguns 'feudos epistemológicos'. Nesse sentido, faço coro com o verso de Manoel de Barros (2013) no *Livro sobre nada* quando, em uma atitude de alta voltagem lírica, afirma que "o olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê/É preciso transver o mundo" (p. 324), conclamando, ao final, para um exercício de "tirar da natureza as naturalidades", resumido no verso que intitula este subitem: "É preciso desformar o mundo". (p. 324)

Meu intuito é evocar brevemente algumas experiências museológicas brasileiras que contribuíram e contribuem para 'desformar o mundo' das Museologias. Ações muitas vezes que não conseguiram sair do papel, mas que denotam indícios de um comprometimento social em prol da defesa da diferença e do combate aos preconceitos no campo dos museus.⁴⁶ Em minha leitura, essas ações são prenúncios das Museologias Indisciplinadas que ganharam força e pulverizaram na segunda metade do século XX e no início do século XXI.

Alguns desses projetos se transformaram em experiências concretas, a exemplo do Museu do Índio, criado pelo antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997), em 19 de abril de 1953, no Rio de Janeiro.⁴⁷ Embora também situado no 'paradigma tradicional', Mario Chagas (2003) reconhece que o projeto de Darcy trazia uma perspectiva inovadora "quando se assumia como local de ação e de combate a um problema de caráter universal, quando se inseria no sonho de uma sociedade nova e mais solidária", abrindo diálogo "com práticas museais que passariam a vigorar nos anos setenta e oitenta." (p. 258). O pesquisador conclui que a proposta do Museu do Índio "pode ser considerada como ponte brasileira

⁴⁶ São exemplos de projetos precursores as propostas do Museu da Palavra, elaborada por Mario de Andrade, em São Paulo, em 1936; as ações de Henriqueta Catharino e a configuração do Museu de Arte Popular, em Salvador, a partir da década de 1920; e as ações de Osório César, em São Paulo, a partir da década de 1930, reunindo e exibindo sua coleção de arte produzida por pessoas com distúrbios mentais. Mario Chagas (2017) também destaca a criação do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, em 1938, e do Museu das Missões, em São Miguel das Missões, em 1940.

⁴⁷ Para aprofundamento sobre o pensamento museológico de Darcy Ribeiro conferir Mario Chagas (2003) e Sandra Martins Farias (2008).

projetada para frente, na direção das novas práticas museológicas, como a da construção de museus pelos próprios povos indígenas." (p. 259)

A sua dimensão crítica e política vinculada à 'causa indígena', munida do desejo explícito de combater preconceitos, deram-lhe uma notável capacidade de sobrevivência e de diálogo com as novas formas de imaginação museal que a partir dos anos setenta e oitenta ganharam espaço no campo da museologia. Essa capacidade de sobrevivência e diálogo pode ser constatada na renovação das práticas museais do Museu do Índio e na colaboração que contemporaneamente ele vem prestando à organização de alguns museus indígenas. (Chagas, 2003, p. 284)

A proposta de um museu contra os preconceitos e a favor da causa indígena o conecta diretamente com as propostas epistêmicas diversas do paradigma então vigente. Nesse aspecto, é extremamente oportuno o título da obra de Helena Bomeny, *Darcy Ribeiro: sociologia de um indisciplinado* (2001). Pensamento que pode ser evidenciado nos textos do antropólogo que esboçam as marcas de sua 'teoria da prática' no campo das Museologias⁴⁸ e, portanto, um modo particular de 'desformar o mundo': "o que se impunha era criar um museu voltado mais para a compreensão humana que para a erudição etnográfica", concluindo que o propósito do Museu do Índio era "desmascarar os preconceitos mais correntes sobre os índios, contrapondo-lhes fatos que patenteiam sua falsidade." (Ribeiro, 1955, p. 2)

Seguindo esse entendimento, Mario Chagas (2003) reitera que, além do Museu do Índio, outras experiências inovadoras no Brasil contribuíram para que no início dos anos de 1950 fomentasse um germen provocativo e revolucionário no campo dos museus e das Museologias, a exemplo do Museu de Imagens do Inconsciente, criado por Nise da Silveira (1905-1999), e o Museu de Arte Negra concebido por Abdias do Nascimento (1914-2011), experiências pré-paradigmáticas emblemáticas, conformadoras de um movimento que designo de 'Museologia de resistência'.

O Museu de Imagens do Inconsciente foi fundado pela médica Nise da Silveira, no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro, em maio de 1952. Surgiu dos trabalhos desenvolvidos na Seção de Terapêutica Ocupacional em virtude da não adaptação de Nise aos métodos convencionais de tratamento em voga na psiquiatria, na década de 1940. Os ateliês de pintura e modelagem, além de contribuírem para uma nova forma de tratamento, estimularam a produção de um expressivo conjunto de obras artísticas pelos pacientes com

⁴⁸ Apesar de diluído em sua obra, é possível localizar referências diretas do pensamento museal de Darcy Ribeiro em alguns de seus textos, a exemplo de: Ribeiro, D. (1955). "Museu do Índio: um museu em luta contra o preconceito", Fotocópia de original. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro; Ribeiro, D. (1955). "Le Musée de l'Indien, Rio de Janeiro". *Museum*. Paris: UNESCO, p. 5-10; Ribeiro, D. (1997). *Confissões*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras; Ribeiro, D. (1997). "Relatórios do antropólogo Darcy Ribeiro 1949/1950". *Boletim do Museu do Índio*. Rio de Janeiro: Ministério da Justiça, Fundação Nacional do Índio, Museu do Índio. Documentação, n.º 6, abr.

distúrbios mentais ou as 'pessoas em estado diferenciado de ser': "A produção do atelier era muito grande, aumentando cada dia. O agrupamento em séries das pinturas levantava interrogações no campo da psicopatologia. Começou-se a falar em museu, como um órgão que reunisse todo esse volumoso material de importância científica e artística." (Silveira, 1981, p. 16).

Iniciada de forma empírica, aos poucos, Nise da Silveira se preocupou com a fundamentação teórica da proposta e também com os processos museológicos, conforme destacou Eurípedes Gomes da Cruz Júnior (2015) em sua tese de doutoramento. Nesse sentido, diversos são os trabalhos de Nise enfocando uma epistemologia inovadora produzida a partir das ações no museu.⁴⁹ Por sua vez, a própria especificidade da proposta contribuía para constantes reelaborações em uma instituição cujo acervo era produzido pelos próprios agentes e ele próprio se tornava possibilidade terapêutica nos meandros entre arte e ciência, consciente e inconsciente, museu e comunidade.

Desse modo, trata-se de um poderoso exemplo de Museologia produzido a partir de uma psiquiatra indisciplinada ou uma 'psiquiatra rebelde', para utilizarmos a expressão que intitula a obra de Ferreira Gullar (1996) a partir de uma entrevista da própria Nise: "O psiquiatra apertou o botão e o homem entrou em convulsão. Quando o outro paciente ficou pronto para a aplicação do choque, o médico me disse: - Aperte o botão. Eu respondi: - Não aperto! Aí começou a rebelde." (p. 46) Essa indisciplina ou rebeldia transplantou-se para as ações museológicas e para as Museologias, como uma das ações de vanguarda do que se convencionou designar de Nova Museologia e, posteriormente, de Museologia Social.

Não é sem razões que a experiência do Museu de Imagens do Inconsciente reverberou em importantes publicações museológicas de alcance internacional, a exemplo dos textos da museóloga Fernanda Camargo-Moro publicados na revista *Museum* e em *Vagues*, antologia da Nova Museologia organizada por André Desvallées.⁵⁰

A Museologia defendida por Nise da Silveira se traduzia em experiências museológicas que combatiam os preconceitos, como forma de valorização, inclusão e saúde mental, um modo de 'desformar o mundo' a partir das 'grandezas do ínfimo.' (Barros, 2013).

⁴⁹ É possível localizar referências diretas do pensamento museal de Nise da Silveira em alguns de seus textos, a exemplo de: Silveira, N. (1966). "20 anos de Terapêutica Ocupacional em Engenho de Dentro (1946-1966)". *Revista Brasileira de Saúde Mental*, Rio de Janeiro, v. X, p. 17-161; Silveira, N. (1980). *Museu de Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: FUNARTE; Silveira, N. (1992). *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981; *O mundo das imagens*. Rio de Janeiro: Ática.

⁵⁰ A convite de Nise da Silveira, Fernanda de Camargo-Moro e Lourdes Maria Novaes - então presidente e secretária geral da AM-ICOM Brasil - colaboraram com a organização técnica do museu. Experiência relatada por Fernanda Camargo-Moro nos textos: Camargo-Moro, F. (1976). "Museum of Images of the Unconscious, Rio de Janeiro: an experience lived in a psychiatric hospital". *Museum*, Lausanne, v. XXVIII, n.º 1, p. 35-42; Camargo-Moro, F. (1981). "Riches of the Psyche". *Museum*, Genebra, Vol. XXXIII, n.º 3, p. 166-168; Camargo-Moro, F. (1994). "Le musée des images de l'inconscient – Une expérience vécue dans le cadre d'un hôpital psychiatrique à Rio de Janeiro (1976)". In: A. Desvallées, M. O. Bary & F. Wasserman (Coords.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES, p. 204-213.

Pautava em um aprendizado partilhado entre os profissionais e a comunidade, no caso, os funcionários, os pacientes e os visitantes; em ações educativas no entorno do museu, no bairro Engenho de Dentro; e na realização de exposições itinerantes. Modificava-se, assim, o entendimento de público, de arte, de herança cultural e de ciência, o que, por sua vez, orientou algumas formas de se fazer museus e se conceber Museologias.⁵¹

Outra experiência de 'desformar o mundo' consistiu no Museu de Arte Negra, criado por Abdias do Nascimento, em 1955. Estimulado pelo concurso de artes plásticas com a temática 'O Cristo negro', a coleção teve sua primeira exposição no Museu da Imagem e do Som, em maio de 1968:

O I Congresso do Negro Brasileiro votou uma resolução sobre a necessidade de haver um museu de arte negra para estudar e mostrar a nítida, porém ocultada, ligação entre a arte negra e a arte moderna ocidental expressa na arte contemporânea no Brasil. O TEN [Teatro Experimental do Negro] assumiu o projeto e eu me tornei curador dessa coleção. Junto com Guerreiro Ramos, Ironides Rodrigues e outros do TEN realizamos um trabalho extenso com as artes plásticas, em que tiveram e ainda têm destaque o escultor José Heitor e o pintor Sebastião Januário. A coleção hoje se encontra sob a guarda do Ipeafro, Instituto de Pesquisas e Estudos Afro-Brasileiros, que fundei ao voltar do exílio. (Nascimento, 2009, p. 12)

Apesar de Abdias do Nascimento ter reunido essa expressiva coleção de artes visuais, uma das primeiras sobre a temática afro-brasileira, ele não conseguiu uma sede para abrigá-la. Todavia, o Museu de Arte Negra estimulou debates sobre o imaginário negro e a estética afro-brasileira, estabelecendo uma rede que problematizava a memória do poder e o poder da memória. Sua proposta, em meio aos anos da ditadura militar no Brasil, tornou-se um sinônimo de rebeldia e indisciplina: "Neste ambiente intoxicado falar das especificidades da população negra ou de racismo tornou-se subversão." (Silva, 2013, p. 77)

A proposta do Museu de Arte Negra visava combater os preconceitos em torno da população e da arte afro-diaspórica e, ao mesmo tempo, criar um espaço de ativismo e conscientização política sobre as demandas daquela comunidade. O museu se tornou, assim, um espaço articulação e promoção das demandas dos artistas e da comunidade negra, a partir de um projeto coletivo: "Desde meados do século passado este intelectual e ativista se propunha a dar continuidade a um projeto que nascera a partir de uma perspectiva coletiva. Para ele o mapeamento da produção negra no campo das artes plásticas se impôs como uma necessidade premente." (p. 91). Nesse aspecto, Nelson Fernando da Silva (2013) destaca que para compreender a proposta de Abdias é necessário reconhecer o papel do Teatro Experimental do Negro, entidade responsável por sua

⁵¹ Em 2003, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN tombou um conjunto de mais de 128 mil obras pertencentes ao Museu de Imagens do Inconsciente. (Cf. Cruz Júnior, 2015)

propositura, criado em 1944: "no começo seu elenco era constituído por empregadas domésticas e operários, todos negros. Este gesto caracterizou-se como forma original de afirmação de uma identidade afro-brasileira positiva." (p. 91)

O TEN patrocinou concursos de beleza exaltando as mulheres negras. Outra ação relevante foi a realização do 1º Congresso do Negro Brasileiro, evento no qual se estabeleceram profícuos debates. Um dos mais acalorados foi aquele provocado pela apresentação da tese de Ironildes Rodrigues cujo título era 'Estética e Negritude'. O plenário decidiu pela aprovação de uma resolução que reiterava a importância da criação de um Museu de Arte Negra no país. A proposta incluía duas ações basilares que consistiam no apoio à produção de artistas negros e concomitantemente na produção e difusão de conhecimento acerca do manancial africano que forneceu subsídios tanto à arte moderna quanto à arte contemporânea ocidental. A responsabilidade pelo acolhimento e condução do referido projeto ficou a cargo do próprio Teatro Experimental do Negro – TEN o qual passou a colecionar obras visando a constituição do acervo do Museu de Arte Negra, sem descurar do apoio e estímulo aos artistas afro-brasileiros. O projeto contou ainda com a contribuição honesta de críticos de arte e demais interessados, os quais assumiram um comprometimento com a democratização da cultura brasileira. (Silva, 2013, p. 92)

Abdias do Nascimento se tornou curador do museu, nascido e construído de forma coletiva visando desconstruir as epistemes canônicas sobre arte e, por sua vez, sobre museus e Museologias. Seu pensamento enquanto ativista e artista está difundido em diversos textos que contribuem para a visualização de um novo paradigma das Museologias a partir do debate sobre a diversidade da cultura brasileira e o combate às desigualdades sociais.⁵²

As lembranças do Museu de Imagens do Inconsciente e do Museu de Arte Negra evocadas aqui, ao lado do Museu do Índio, cumprem um papel especial, qual seja: o de evidenciar que o campo dos museus no Brasil continua aberto para diferentes experiências de imaginação criativa, não inteiramente alinhadas com os museus clássicos tradicionais; e também que o desafio do que fazer e de como lavar esse campo continua renovado, sobretudo num país onde os processos de exclusão social também se renovam. A herança museológica do século XX impõe-se como cartatestado e repto a exigir leituras e exercícios de decifração, com a certeza antecipada de que múltiplas respostas são possíveis. Na aurora do novo milênio, os museus - de artes ou de ciências, públicos ou privados, populares ou eruditos, biográficos, etnográficos, locais, regionais ou nacionais – ainda surpreendem, provocam sonhos e vãos nas asas da imaginação. Eis o que eles continuam sendo: cantos que tanto podem dissolver o presente no passado, quanto fazê-lo desabrochar no futuro; antros ambíguos que podem servir indistintamente a dois ou mais senhores;

⁵² Alguns contornos do pensamento museal de Abdias do Nascimento podem ser visualizados em sua produção bibliográfica, a exemplo de: Nascimento, A. (1968). "Cultura e Estética no Museu de Arte Negra". *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n.º 14, p. 21-22; Nascimento, A. (1968). "A arte negra: museu voltado para o futuro". *Revista Galeria de Arte Moderna*, Rio de Janeiro, n.º 15, p. 43-44; Nascimento, A. (1976). "Entrevista". In: P. C. U. Cavalcanti & J. Ramos (Coords.). *Memórias do exílio, Brasil 1964-19??, 1 de Muitos Caminhos*. Lisboa: Arcádia, p. 23-52; Nascimento, A. (2002). *O Quilombismo*. 2ª Ed. Brasília/Rio: Fundação Cultural Palmares/OR Editor.

campos que tanto podem ser cultivados para atender a interesses personalistas, quanto para favorecer o desenvolvimento social de populações locais; espaços que tanto podem ser celas solitárias, quanto terrenos abertos e iluminados pelo sol; casas habitadas, ao mesmo tempo, pelos deuses da criação, da conservação e da mudança. Os museus continuam sendo lugares privilegiados do mistério e da narrativa poética que se constrói com imagens e objetos. O que torna possível essa narrativa, o que fabula esse ar de mistério é o poder de utilização das coisas como dispositivos de mediação cultural entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. (Chagas, 2003, p. 260-261)

As experiências relatadas são importantes por evidenciarem a existência de um desejo de transformação no campo dos museus e das Museologias no Brasil em meados do século XX. Consistem em contundentes exemplos de propostas contra-hegemônicas afinadas com os paradigmas da Nova Museologia e, em alguns aspectos, com os da Museologia Social. Esses museus, muito antes da histórica Mesa Redonda de Santiago do Chile, traduziam os discursos de uma 'Museologia de Resistência', crítica e democrática. Seus proponentes, a partir de projetos coletivos, contribuíram para uma mudança significativa no modo de se pensar e praticar museus, valorizando as práticas dos indígenas, dos afro-brasileiros e dos portadores de distúrbios mentais, minorias nem sempre numéricas que, através da sensibilidade e da resistência de seus articuladores, conseguiram 'desformar' o mundo interior, o mundo externo e os mundos dos museus e das Museologias, transformando-se em um fértil legado.

3.2. "Desaprender ensina os princípios"

As transformações no modo de comunicar, pesquisar e preservar instituídas a partir da segunda metade do século XX no campo da cultura e do patrimônio desafiaram seus agentes a criar formas alternativas tensionadas entre a patrimonialização das diferenças e o exercício do direito à igualdade em um mundo 'líquido moderno'. Destaco esse conceito em diálogo com o entendimento de Zygmunt Bauman (2011) quando reconhece que os seres humanos estão em um mundo atravessado por constantes transformações e que, assim como os líquidos, não se imobiliza nem conserva por muito tempo a sua forma. A cada dia depara-se com as surpresas e incertezas de uma "enxurrada de informações que ameaça nos afogar, nos impede de nadar ou mergulhar." (p. 8)

Nesses termos, a 'vida líquida' seria uma das consequências dessas mudanças, construída em meio às incertezas constantes que abalam, por sua vez, as trajetórias individuais e as maneiras com que imaginamos o futuro, ou seja, os modos de definição dos

usos do passado em suas interligações e conflitos. Reconhecendo essas transformações, Andreas Huyssen (2014) afirma que emergem palimpsestos da memória em constantes fluxos que acrescentam e apagam dados ao longo do tempo: "nesses palimpsestos da memória, um passado local ou nacional se aproxima de outros passados lembrados, ou até se funde com eles, sendo estes reescritos e usados de diferentes maneiras." (p. 178). Para o autor, as obras literárias, plásticas e cinematográficas recentes promoveram de modo mais evidente essa problematização sobre os usos do passado, configurando uma nova política da memória marcada por estratégias de entrelaçamento e de suplantação e colocando em xeque a noção de memória coletiva:

A memória é sempre um passado presente, o passado comemorado e produzido no presente, que inclui, de forma invariável, pontos cegos e evasões. A memória, portanto, nunca é neutra. Tal como a própria historiografia, por mais objetiva que pretenda ser, toda lembrança está sujeita a interesses e usos funcionais específicos. Os usos do passado são sempre presentes e tardios. [...] Apesar disso a ideia de memória coletiva é constantemente evocada, mesmo que a realidade das práticas atuais da memória, conflitantes e fragmentadas, negue com igual constância a existência dela. O tão discutido conflito entre memória e historiografia impede que se tornem visíveis esses outros conflitos, os conflitos entre campos de memória rivais que tentam eliminar ou, pelo menos, bloquear um ao outro. (Huyssen, 2014, p. 181-182)

Problematizar sobre a existência de uma batalha entre passados é reconhecer o caráter conflituoso da memória e do patrimônio, na construção de narrativas que tentam deslocar ou suplantar umas às outras que, por sua vez, criam campos de memórias que não apenas se ligam ou se superpõem, mas que se constituem e geram palimpsestos que configuram a memória sobrevivente dessa batalha. Desse modo, convém admitir que "todas essas histórias muito diferentes precisam ser levantadas, documentadas e reconhecidas em suas contingências e especificidades." (Huyssen, 2014, p. 184)

Nesse aspecto, exemplar na reconstrução das culturas do passado-presente ou na evidência de vozes dissonantes na construção de uma memória em confronto nas narrativas sobre a preservação e promoção dos bens culturais é o modo como tais narrativas são transmitidas e geram a transformação ou manutenção dos jogos de poder. Para tanto, é fundamental compreender as articulações entre processos educativos e os processos museais o que, no dizer de Gabriela Figurelli (2013), constituem no cumprimento do papel das instituições museológicas enquanto instituição de serviço da sociedade. Além disso, os processos educativos são uma das ações basilares das Museologias, evidenciadas na comunicação:

Apenas no final do século XX, com a mudança de paradigma na Museologia, o qual alterou a atenção central do objeto para o ser humano, a Educação ganhou mais espaço no ambiente museológico, favorecendo o

aumento de reflexões relacionadas ao caráter educativo dos museus e dos patrimônios, ampliando ainda mais as ações e discussões voltadas à esta temática e conquistando um espaço maior dentre as áreas de interesse e atuação da Museologia. Condiz com a mudança de paradigma na Museologia, o fato da Educação deixar de ser compreendida apenas como instrução, mas também como desenvolvimento. [...] A mudança de paradigma na Museologia suscitou também o alargamento da noção de Educação no âmbito da Museologia como um reflexo da ampliação do foco de interesse das discussões na área, o qual expandiu-se das coleções ao fator humano nas instituições museológicas. Acredita-se que o crescimento no interesse pelo potencial educativo está atrelado a afirmação de relações mais amplas com os públicos as quais demandam uma maior qualificação do contato com o espaço e o acervo, e tem originado não só projetos e ações educativas, como também a organização de linhas de reflexão e atuação baseadas em estudos e pesquisas que aproximam Educação e Museologia e agregam criticidade à prática. Isso explica a posição que a Educação vem assumindo no contexto museológico, associada não apenas ao 'descrever ou afirmar' mas ao 'desconstruir e ressignificar'. (Figurelli, 2013, p. 54-55)

Considerar o impacto dessas transformações nas Museologias e nos Fundamentos da Educação consiste em potência fundamental ao vislumbrar a engenharia do campo do patrimônio e as estratégias de construção de legados a partir da esfera educativa. É, por isso, que é importante reconhecer o conflito como endêmico ao patrimônio e ao campo dos museus, visto ser uma arena de disputas econômicas, políticas, simbólicas. (Lowenthal, 1998; Canclini, 1994)

Situações que ganham evidência quando se observam os patrimônios, as coleções e os acervos como suportes de narrativas cujos usos do passado apresentam as 'batalhas' pelo arquivamento e pelo não-arquivamento de determinadas memórias em confronto, tão caros aos debates sobre as políticas de representação contemporâneas atravessadas pelas interconexões de gênero, raça, orientação sexual, classe, geração, região etc. Para tanto, como metáfora e metonímia para a compreensão desses conflitos no campo da memória e do patrimônio, seguirei alguns indícios do modo como essas experiências têm impactado a configuração de narrativas nas interfaces entre as Museologias e as diferentes visões da Educação.

Esse novo olhar sobre as intersecções dialoga fortemente com as premissas da Nova Museologia considerando que os processos educativos não se encerram no âmbito da escola e que a experiência museológica extrapola as paredes do museu, as interfaces entre essas áreas podem possibilitar ações integradas, permanentes e participativas visando a criação, a apropriação e a reapropriação de discursos e referências culturais:

A análise da educação, portanto, está sendo aqui realizada compreendendo-a como um processo que deve ter como referencial o patrimônio cultural, considerando que este é um suporte fundamental para que a ação educativa seja aplicada, levando em consideração a herança cultural dos indivíduos em um determinado tempo e espaço e que as

diversas áreas do conhecimento não funcionam como compartimentos estanques, mas são parte de uma grande diversidade, resultado de uma teia de relações na qual cultura, ciência e tecnologia, em cada momento histórico, são construídas e reconstruídas pela ação do homem, produtor de cultura e conhecimento. Nesse sentido, compreendemos que a escola é uma instituição que faz parte do patrimônio cultural e, ao mesmo tempo, é alimentada por diversos patrimônios culturais, representados pelo conhecimento produzido e acumulado ao longo dos anos, fruto da herança cultural construída pelos sujeitos sociais ao longo da vida, ou seja, a tradição, que deve ser compreendida também como um processo de construção e reconstrução. (Santos, 2008, p. 130-131)

Compreendendo a Educação nesses termos observo que ela é indissociável da prática museológica, pensamento integrado especialmente no que diz respeito ao compromisso social, ao papel pedagógico e à relação com o público, conforme destacou Maria Célia Teixeira Moura Santos (2008). De acordo com a pesquisadora, torna-se necessária a discussão sobre a participação, a relação passado-presente e o engajamento nos problemas da sociedade. Desse modo, as noções de 'museu integral' e 'desenvolvimento social' difundidas fortemente a partir da Mesa Redonda de Santiago estão atravessadas por uma prática pedagógica que pretende a produção de conhecimento visando aumentar a consciência, a iniciativa e a transformação a partir do estudo da realidade vivenciada pelos grupos e da percepção que possuem de suas realidades. Ainda nessa mesma linha de investigação, a pesquisa museológica, assim como qualquer ação de pesquisa, é visualizada como um princípio educativo, resultante de uma relação efetiva entre educação e cultura a partir das premissas da ação-reflexão.

Partindo dessas considerações é possível reconhecer a educação como uma das funções museológicas primordiais, visto que atravessa as ações de pesquisa, comunicação e preservação, tornando-se ferramenta indispensável que pode reproduzir práticas autoritárias ou incentivar práticas inclusivas e transformadoras, visando o combate a toda forma de preconceito e à valorização da diferença. Trata-se, desse modo, de dialogar com a proposta de Manoel de Barros (2013) estampada no verso que intitula este item: "desaprender ensina princípios." (p. 275). Essa 'desaprendizagem' explicitada em *O livro das ignorâncias* consiste em um dos motivos recorrentes da (po)ética do escritor que defende a necessidade de 'desler o mundo' e de 'desaprender' para promover um outro conhecimento, uma desconstrução do olhar hegemônico visando valorizar outros saberes: "o poeta como um artesão fabrica, com as palavras, um território possível, uma produção de conhecimento e de fazer vida, fazer viver a vida como uma brincadeira de estar sempre se fabricando e territorializando novos espaços de saber: povoar, habitar um território sempre inventivo." (Fontes, 2007, p. 73)

'Desaprender' consiste em uma forma de desconfiar das heranças, ampliando as possibilidades de compreensão do mundo e produzindo, assim, novas aprendizagens. É

promover a crítica aos diversos instrumentos de naturalização e legitimação colonizadores, imprimindo uma leitura indisciplinada que respeite as diferentes formas de conhecimento. Essa postura efetua uma pedagogia crítica nos moldes apresentados por Paulo Freire (2004), pensamento que é indissociável da ação política. Resulta, assim, em uma prática libertadora requerendo que o “acercamento às massas populares se faça, não para levar-lhes uma mensagem ‘salvadora’, em forma de conteúdo a ser depositado, mas, para em diálogo com elas, conhecer, não só a objetividade em que estão, mas a consciência que tenham dessa objetividade; [...] de si mesmos e do mundo.” (p. 86)

Essa prática libertadora proposta por Paulo Freire (1921-1997) consiste em um dos sustentáculos epistemológicos do paradigma da Nova Museologia, tornando-se um dos pensadores brasileiros de grande ressonância internacional no campo dos museus e das Museologias. Comprovam esse argumento, por exemplo, as referências à obra desse educador em diversos textos museológicos⁵³; o fato de Freire ter sido um dos convidados para integrar a Mesa Redonda de Santiago, sobre o papel dos museus na América Latina, em 1972⁵⁴; e a presença de um de seus textos em *Vagues*, antologia da Nova Museologia elaborada por André Desvallées.⁵⁵ É um pensamento que orienta uma reforma na educação colonial recebida, visando, assim, ‘aprender a desaprender’ a partir de uma tomada de consciência. (Freire, 2004)

A partir da década de 1960, o pensamento-ação de Paulo Freire começa a ser reconhecido em várias partes do mundo. Seu método de educação popular desenvolvido no Chile, enquanto exilado político (1964-1969), recebeu distinção da UNESCO, entidade internacional na qual o pedagogo era consultor no Instituto de Capacitação e Investigação em Reforma Agrária do Chile - ICIRA. Freire também foi professor convidado na Universidade de Harvard, onde lecionou sobre sua proposta de educação (1969-1970). Mudou-se para Genebra para ser Consultor Especial do Departamento de Educação do Conselho Mundial de Igrejas e por ocasião da criação do Instituto Ecumênico para o Desenvolvimento dos Povos - INODEP (Cf. FREIRE, 1996), organização não-governamental

⁵³ Primo, J. (1999). Pensar contemporaneamente a Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.º 16; Santos, M. C. T. M. (2008). *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MINC; Varine, H. (1987). *O tempo social*. Rio de Janeiro: Livraria Eça Editora; Lugo, R. M. (2001). Teoría y método de la Nueva Museología em México. *I Jornada Hacia una Nueva Museología*, Buenos Ayres; Varine, H. (2005). La décolonisation de la muséologie. *Les Nouvelles de L'ICOM*, Paris, n.º 3; Desvallées, A. & Mairesse, F. (2005). Sur la Museologia. *Culture & Musees*, v. 6, n.º 1; Leite, P. P. (2010). O compromisso do processo museológico. *Seminário de Investigação em Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias; Priosti, O. M. (2010). *Memória, comunidade e hibridação: Museologia da libertação e estratégias de resistência*. Tese (Doutorado em Memória Social), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Varine, H. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*. Paris: L'Harmattan.

⁵⁴ Para uma leitura específica sobre essa temática conferir Vânia Maria Siqueira Alves e Maria Amélia Gomes de Souza Reis (2013).

⁵⁵ Freire, P. (1992). “L'éducation, pratique de la liberté (La société brésilienne en transition) (1971).” In: A. Desvallées (Coords.). *Vagues: une anthologie de la nouvelle Muséologie*. Mâcon: Éditions W/MNES.

de alcance internacional, teve contato próximo com Hugues de Varine, então diretor do Conselho Internacional de Museus - ICOM:

A participação de Varine no INODEP era absolutamente voluntária e independente de seu trabalho como diretor do ICOM, mas ele afirmou que pôde naturalmente utilizar o que aprendia com Paulo Freire no INODEP em seu trabalho no ICOM. Desse aprendizado, nasceu em Varine o desejo de adaptar sistematicamente a formulação da doutrina e método freiriano à prática museológica e museográfica. A primeira tentativa foi realizada em 1972, não obtendo êxito em razão da recusa brasileira de autorizar a UNESCO a convocar Paulo Freire para a Mesa-Redonda em Santiago – Chile em 1972. (Alves & Reis, 2013, p. 123)

Em diversas entrevistas, Hugues de Varine destacou o impacto proporcionado pela atuação e pelas obras de Paulo Freire em seu pensamento-ação: “li suas obras em inglês ou francês quando estavam disponíveis. Minha participação no INODEP era absolutamente voluntária e independente do meu trabalho como diretor do ICOM, mas pude, naturalmente utilizar o que aprendia com Paulo no INODEP no meu trabalho no ICOM.” (*In*: Chagas, 1996, p. 9). Herança que pode ser visualizada nas obras de Varine onde o pedagogo brasileiro é um dos principais referenciais na articulação entre patrimônio, educação e desenvolvimento comunitário: “Paulo Freire propõe inverter o processo educativo. Considera antes que o objecto da educação, o educando, tem também alguma coisa importante a oferecer, da qual o educador e todos nós temos necessidade.” (p. 8)

O fato é que as propostas de Paulo Freire confluíram com as demandas do paradigma então emergente nas Museologias, tornando-se uma das linhas de força que respaldaram e respaldam a Nova Museologia. Conforme destacou Judite Primo (1999), as orientações de Freire baseiam-se na ação colaborativa, união pela libertação, diálogo, criatividade, reflexão crítica e negação da educação repressora, tornando-se uma teoria/prática educativa visando à transformação social. Maria Célia Teixeira Moura Santos (2008) compreende que conscientização e mudança consistem em dois temas marcantes de sua proposta epistemológica, “que levam o educador e todo profissional a se engajar social e politicamente, comprometido com um projeto de sociedade diferente, estiveram e ainda estão presentes, ou melhor, são o cerne das proposições de Santiago.” (p. 83)

As propostas de Paulo Freire sobre educação transformadora, valorização da diferença e do diálogo e estímulo a consciência crítica do oprimido respaldaram diversas práticas museológicas, especialmente após a Declaração de Santiago, conforme destacou Judite Primo (1999): “após esta Declaração, se aportou do método pedagógico defendido por Paulo Freire, que entende a educação como prática da liberdade e constrói a teoria da Educação Dialógica e Problematicadora na qual a relação educador-educando é horizontal.” (p. 20). Nesse aspecto, apesar de sua ausência física no encontro do Chile, as ideias de

Freire foram uma de suas grandes inspirações. Mario Chagas afirma que consiste em “uma grande presença. A ideia do testemunho ausente. A sua ausência é significativa. [...] Há um reconhecimento internacional de que a produção de Paulo Freire está inteiramente encaixada dentro dos princípios e pressupostos da Nova Museologia.” (In: Bruno, 2010a, p. 115)

Essa leitura aplicada aos museus e as Museologias tornou-se importante herança que impactou o pensamento museológico brasileiro no sentido de ‘desaprender’ posturas colonizadoras e propor novos princípios. Nesse aspecto, é oportuno sublinhar as reverberações da pedagogia de Paulo Freire nos pensamentos de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) e de Maria Célia Teixeira Moura Santos (1947-) e o modo como suas ‘teorias da prática’ demarcaram as Museologias no Brasil e no exterior, no campo dos museus comunitários e no campo da formação intelectual.

Waldisa Rússio tornou-se um dos personagens centrais das Museologias no Brasil, alcançando reverberação internacional. Responsável pela criação de diversos museus e pela gestão de questões culturais; produção da primeira dissertação de mestrado que aborda a Museologia no Brasil⁵⁶; constituição do primeiro curso de pós-graduação em Museologia do país, iniciado em 1978 na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo⁵⁷; fundação da Associação Paulista de Museólogos, em 1983; regulamentação da profissão de museólogo, em 1984; e consolidação do Conselho Regional de Museologia de São Paulo, em 1985; teve sua trajetória de vida marcada pela militância em prol da profissionalização, do reconhecimento científico da Museologia e da implantação de uma Museologia a serviço da comunidade e da transformação social. (Cf. Bruno, 2010b)

O pensamento de Waldisa repercutiu nos mais diversos campos da Museologia internacional, tendo suas colaborações evidenciadas no Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – ICOM-Brasil, no Comitê de Teoria Museológica - ICOFOM do ICOM e em diversas publicações internacionais.⁵⁸ Uma das primeiras pesquisadoras

⁵⁶ Waldisa Rússio Camargo Guarnieri defendeu o mestrado e o doutorado na mesma instituição: Guarnieri, W. R. C. (1977). *Museus: um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo; Guarnieri, W. R. C. (1980). *Um Museu da Indústria na cidade de São Paulo*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Fundação Escola de Sociologia e Política, São Paulo.

⁵⁷ O curso tinha como grade curricular três especializações *lato sensu* que habilitavam o pesquisador defender a dissertação na Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, gerando um certificado de créditos de mestrado e, por ocasião da defesa, o grau de mestre. O curso funcionou até 1996 tendo formado 142 especialistas, destes uma minoria defendeu a dissertação. (Cf. Coutinho, 2010)

⁵⁸ São exemplares dos textos de Waldisa Rússio publicados no cenário museológico internacional: Guarnieri, W. R. C. (1981). L'interdisciplinarité en Muséologie. *Museological Working Papers*, Stockholm, n.º 2, p. 58-59; Guarnieri, W. R. C. (1983). Methodologie de la muséologie et de la formation. *Icofom Studies Series*, London, n.º 7, p. 7; Guarnieri, W. R. C. (1984). Collecter aujourd'hui pour demain. *Icofom Studies Series*, London, n.º 6, p. 51-59; Guarnieri, W. R. C. (1986). Muséologie et identité. *Icofom Studies Series*, Buenos Aires, n.º 10, p. 245-255; Guarnieri, W. R. C. (1989). Muséologie et Futurologie: esquisse d'idées. *Icofom Studies Series*, The Hague, n.º 16, p. 219-226.

brasileiras cujo trabalho evidencia uma preocupação com a teoria museológica *stricto sensu*, ela desenvolveu um conjunto de ideias e conceitos que respaldou e ainda respalda os paradigmas emergentes, tendo seu legado reconhecido em importantes trabalhos sobre a história do pensamento museológico.⁵⁹ Parte considerável de sua obra foi reunida por Cristina Bruno (2010b) em dois volumes que abarcaram a seleção de seus textos (cuja organização se subdivide em quatro partes: 1 – a aproximação com o universo dos museus e a percepção com os seus compromissos públicos; 2 – a elaboração de princípios teórico-metodológicos e as abordagens sociopolíticas e culturais; 3 – a defesa da profissão museológica; e 4 – projetos museológicos) e a influência de suas ideias nos contextos museológicos.

Desse conjunto de colaborações ressalta a tessitura do conceito de 'fato museal' ou 'fato museológico'. Para Waldisa Rússio (1984) é "a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora", destacando que "é tempo de se fazer museu com a comunidade e não para a comunidade" e que o fato museológico "se faz num cenário institucionalizado, e esse cenário é o museu." (p. 60). Mario Chagas (1994) informa que Waldisa, em maio de 1990, em uma de suas últimas participações em seminários, encaminhava o seu pensamento no sentido de reconhecer o fato museal independente de um cenário institucionalizado.

Peter Van Mensch (1994) enquadra o pensamento de Waldisa Rússio entre os que consideram a Museologia como objeto de estudo da relação específica do homem com a realidade, apontando pontos de contato de sua proposta com as orientações de Zbynek Stransky, Anna Gregorová e Wojciech Gluzinski. Aqui me interessa sublinhar o modo como se tornou precursora da Nova Museologia e da Museologia Social e, no mesmo sentido, os seus diálogos com Paulo Freire.⁶⁰ Para tanto, o trabalho de Maria Cristina Bruno, Andrea Fonseca e Kátia Felipini Neves (2010) consistem em importante roteiro de leitura:

⁵⁹ Van Mensch, P. (1992). *Towards a methodology of museology*. PhD Thesis, Universidade de Zagreb; Van Mensch, P. (1994). *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNIRIOUGF; Primo, J. (1999). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.º 16; Bellaigue, M. (2000). ICOFOM: 22 ans de réflexion muséologique à travers le monde. *Cahiers d'études/Study Series*, Comité International de ICOM pour la museologie, v. 8, p. 4-5; Cerávolo, S. M. (2004). Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista*, Universidade de São Paulo, v. 12, jan/dez; Hernandez, F. H. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea.

⁶⁰ Na obra de Waldisa Rússio existem referências ao livro *Ação cultural para a liberdade e outros escritos*, de Paulo Freire. Conforme relatou Suely Cerávolo (2004), a pedagogia freiriana consistia em uma de suas grandes inspirações: "Incorporar anseios populares e comunitários tornando-se destes porta voz. [...] Um meio para subverter e inverter a estratigrafia da pirâmide social ciosa em manter a elite acima, e o popular embaixo. Os museus deveriam se tornar fóruns para debates de problemas sociais, políticos, econômicos, de minorias, das diferenças ou das igualdades. Nas áreas de exposição e nas estratégias de apresentação se casariam conhecimentos cultos, acadêmicos, científicos, e os do senso comum. Todos ocupando um único patamar, o de

Waldisa Rússio enxerga a atuação profissional do museólogo como a de um trabalhador social, ao qual tem seu trabalho estritamente ligado não somente ao cumprimento de uma função social, mas trabalha de forma consciente com o social, colaborando para incutir ações de mudança. [...] Uma estratigrafia de ações e de ideias que possibilitaram um novo desenho para o surgimento de uma Nova Museologia e da Sociomuseologia. [...] Inaugura a noção de processo como método museológico para a implantação de museus, surpreende pela ênfase que é dada às ideias de redes e sistemas patrimoniais, confirma a necessidade de uma postura ética frente às desenfreadas espoliações das referências culturais e reitera a refinada percepção da autora em relação às potencialidades museológicas para o tratamento da herança patrimonial. [...] É possível perceber intercruzamentos de suas propostas com as ideias e ideais do educador brasileiro Paulo Freire, do urbanista argentino Jorge Enrique Hardoy e do animador de desenvolvimento comunitário francês Hugues de Varine-Bohan, por exemplo, no que concerne ao reconhecimento da relação entre a apropriação de conhecimentos e a capacidade de decisão; da permanente visão crítica como vocação natural do ser humano; da necessidade de uma conscientização para que o ser humano renuncie a um papel de espectador, rompendo com a acomodação diante do mundo, e assuma uma responsabilidade existencial como sujeito na ação-transformadora diante da vida. (p. 168-174)

Essas orientações alcançaram a Bahia, na figura da museóloga Maria Célia Teixeira Moura Santos que também se tornou uma das personagens centrais das Museologias no Brasil, reverberando nas Museologias em Portugal.⁶¹ Responsável pela criação de diversos museus e pela gestão de instituições culturais; aluna da primeira turma do bacharelado em Museologia da Universidade Federal da Bahia, concluinte em 1974, tornando-se uma de suas primeiras professoras e responsável pelas disciplinas sobre a ação educativa dos museus e a relação entre os museus e a comunidade; fundadora do Programa Museu-Escola em Salvador em 1975; responsável por uma das primeiras dissertações e teses que abordam a interface entre Museologia e Educação⁶²; autora de um conjunto de ações de Museologia Social em Salvador-BA, com destaque para a criação do Museu Didático-Comunitário de Itapuã; uma das fundadoras da Associação de Museólogos da Bahia, instituição que contribuiu para a regulamentação da profissão de museólogo, em 1984; uma das idealizadoras do Fórum Nordeste de Museologia, em 1987; teve sua trajetória de vida marcada pela militância em prol da profissionalização, do reconhecimento das interfaces entre Educação e Museologia e da implantação de uma Museologia a serviço da comunidade e da transformação social. (Cf. Santos, 2014)

cima. Waldisa se engajava nessas expectativas, e as idéias do educador Paulo Freire se faziam presente na sua fala e escrita." (p. 2)

⁶¹ Para maiores informações sobre as reverberações de seu pensamento-ação em Portugal, consultar Maria Célia Teixeira Moura Santos (2014) e Manuelina Maria Duarte Cândido e Carolina Ruoso (2012).

⁶² Maria Célia Teixeira Moura Santos defendeu o mestrado e o doutorado em Educação: Santos, M. C. T. M. (1981). *Museu escola: uma experiência de integração*. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal da Bahia, Salvador; Santos, M. C. T. M. (1995). *Processo museológico e educação: construindo um museu didático-comunitário em Itapuã*. Tese (Doutorado em Educação), Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Maria Célia se tornou uma das primeiras museólogas brasileiras cujo pensamento evidencia uma reflexão-ação nas interfaces entre processos pedagógicos e museológicos visando a transformação social, oferecendo contribuições para a teoria museológica *stricto sensu*, produzindo um conjunto de ideias que respaldaram e ainda respaldam os paradigmas emergentes. Seu pensamento encontra-se reunido em diversas publicações, no Brasil e em Portugal, privilegiando as temáticas dos museus e o desenvolvimento comunitário, processos museológicos, Museologias e educação comunitária, além de reflexões sobre os compromissos da Nova Museologia:

Acredito que o nosso compromisso com a sociedade deve se dar no plano do concreto, assumindo que somos capazes de agir e refletir/transformar a realidade. Qual o compromisso da universidade com as muitas realidades de um país da América Latina onde imperam a miséria, o cólera, a violência, o analfabetismo? Esta tem sido uma preocupação constante em minha atuação como educadora, museóloga e pesquisadora. Por isso, optei mais uma vez por sair do espaço fechado da universidade. [...] Assumi que existe a possibilidade de se produzir conhecimento em todos os níveis de escolarização e que este conhecimento pode ser construído em uma determinada ação de caráter social, reconhecendo o papel ativo dos observadores na situação pesquisada e dos membros representativos dessa situação. (Santos, 2008, p. 15)

Seu pensamento-ação traduz as marcas das Museologias Indisciplinadas antecipando no Brasil muitas das recomendações da Mesa Redonda de Santiago que só chegariam aos meios universitários brasileiros na década de 1980. A proposta de Maria Célia se torna exemplar da Nova Museologia ao aliar perspectivas educacionais libertárias de Paulo Freire, processos museológicos e ações comunitárias. Talvez, por essa razão, tenha reelaborado o conceito de 'fato museal', sublinhando como finalidade uma prática transformadora: "a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social." (Santos, 2008, p. 37)

Sua trajetória atesta como as orientações freirianas estão em sintonia com os paradigmas emergentes do campo museológico. Maria Célia é uma das principais difusoras da educação popular nas Museologias e tem seu pensamento-ação altamente impactado pelas propostas de Paulo Freire.⁶³ Do mesmo modo, também internalizou as orientações de

⁶³ Maria Célia Teixeira Moura Santos (2014) relata em suas memórias essa influência: "em 1974, logo após o término da graduação, fui convidada para ministrar aulas no Curso de Museologia da UFBA. [...] Nesse período, dentre as minhas obras de referência para 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 fazia a crítica ao conceito de extensão, como invasão cultural, como atitude contrária ao diálogo, que considerava como a base de uma educação autêntica. A educação compreendida em sua perspectiva verdadeira, que não é outra senão a de humanizar o homem na ação consciente que este deve fazer para transformar o mundo. [...] Também no Mestrado, tenho a oportunidade de aprofundar as discussões sobre a educação popular, cujo suporte fundamental é a proposta educativa de Paulo Freire, bem como sobre a

Waldisa Rússio e Hugues de Varine, promovendo ações conjuntas sobre o reconhecimento da profissão do museólogo, o papel da educação nos museus comunitários e os pressupostos teórico-metodológicos da Nova Museologia. (Cf. Santos, 2008; 2014)

As Museologias Indisciplinadas desses autores e autoras reverberaram nas Museologias brasileiras, inspirando reflexões acadêmicas e a criação de museus comunitários nas duas últimas décadas do século XX. Pensamentos potentes que atravessaram os paradigmas da Nova Museologia e da Museologia Social, evidenciando, tornando-se agentes significativos daquilo que defini como uma fase de 'Museologia da resistência' e, no caso de Maria Célia Teixeira Moura Santos, da 'Museologia da militância' e da 'Institucionalização da Museologia Social'. Do mesmo modo, além de potencializar o surgimento de herdeiros intelectuais no campo científico, as problematizações desses autores e autoras inspiraram um conjunto de ações que culminou no século XXI na Política Nacional dos Museus, marcado, por exemplo, pela preocupação com a formação e produção científica em Museologia e por experiências compartilhadas – entre Estado e sociedade civil – que gestaram os Pontos de Memória e estimularam a criação de redes em Museologia Social. Legado cujos frutos possibilitaram e possibilitam a emergência de diversas formas de 'desaprender' para edificar princípios mais próximos aos anseios das comunidades.⁶⁴

3.3 "As palavras de nascer adubam-se de nós"

O que aqui designo de Museologias Indisciplinadas consiste em um conjunto de conhecimentos que visa, mediante uma poética e uma política mediada por objetos e por afetos, desconstruir práticas colonizadoras (tidas como universais e naturais) e propor epistemes a partir de experiências contra hegemônicas. Consistem em reflexões que, a despeito das diferentes nomenclaturas, reverberam Museologias afirmativas que se 'adubam' de demandas coletivas, gerando intervenções orientadas por múltiplas 'palavras

investigação participativa, que se apresentava como alternativa para oferecer uma nova explicação da realidade." (p. 78-82)

⁶⁴ Segundo Maria Célia Teixeira Moura Santos (2014), "a Política Nacional de Museus (PMN) está embasada nos referenciais básicos desse grande movimento iniciado em 1972, com a Mesa-Redonda de Santiago, e que, ao longo dos anos, vêm sendo atualizados e recriados, em diferentes contextos, buscando sempre a participação e a interação entre os técnicos e os diversos segmentos da sociedade, compreendendo o museu como um fenômeno social, comprometido com o homem e com a melhoria da qualidade de vida. O que é mais novo, nesse processo, é a adoção desses princípios pelo Poder Público. O nosso grande desafio foi torná-los realidade, comprometendo-nos com as suas aplicações, dispostos a avaliá-los e enriquecê-los, pois, se transferirmos a responsabilidade somente para os governantes, cairemos em contradição. Sobre esse aspecto, é interessante lembrar Hugues de Varine, quando cita a iniciativa como um dos vetores essenciais para o desenvolvimento comunitário." (p. 100)

de nascer', em alusão ao pensamento de Manoel de Barros. (Cf. Muller, 2010). Visto sob essa ótica, não existiria uma única Museologia – como advogam alguns – mas diversas formas de refletir sobre a musealização e os usos políticos das heranças culturais.

Nesses termos, evidencia-se uma leitura indisciplinada de conceber a função dos museus, das coleções e dos patrimônios. A centralidade torna-se o acervo de problemas representado através de objetos, palavras e imagens. Modifica-se não apenas o narrador, o receptor e o conteúdo da narrativa, mas a forma e a finalidade da narração:

Deste modo para entrar no reino narrativo dos museus é preciso confiar desconfiando, é necessária uma perspectiva crítica: os museus são lugares de memória e de esquecimento, assim como são lugares de poder, de combate, de conflito, de litígio, de silêncio e de resistência; em certos casos, podem até mesmo ser não-lugares. Toda a tentativa de reduzir os museus a um único aspecto corre o risco de não dar conta da complexidade do panorama museal no mundo contemporâneo. (Chagas, 2015a, p. 4)

Esse 'confiar desconfiando' ressaltado por Mario Chagas (2015a) reverbera o entendimento de Suely Cerávolo que em suas aulas sobre os delineamentos das teorias das Museologias sublinha que é preciso desconfiar dos museus. Na verdade, acrescento que também é necessário desconfiar da Museologia (no singular e das Museologias no plural), efetuando uma leitura indisciplinada, especialmente das Museologias Indisciplinadas ou daqueles que as classificam sob essa rubrica. Isso porque, parafraseando Mario Chagas, toda a tentativa de reduzir a Museologia a um único aspecto corre o risco de não dar conta de sua complexidade no panorama museal contemporâneo, visto que classificar é um ato de interpretação e seleção, logo, um exercício de poder. Desse modo, dialogo mais uma vez com a poética de Manoel de Barros (2013) quando convida para desformar o mundo, 'desinventar' e desconstruir o olhar. 'Adubar-se de nós' consiste, assim, em gerar formas singulares e criativas de fertilizar o conhecimento através de uma reflexão-ação transformadora cujos frutos representem os interesses semeados coletivamente.

Desconfiar dos museus e das Museologias é colocar em suspeição as imagens nos moldes instituídos pela pintura de René Magritte, pintor cuja proposta também evidencia uma crítica sobre a colonização do olhar: "o surrealismo de Magritte surge da explosão do signo pictórico na perspectiva de uma crise semiótica e semiológica, já que assume conexões imprevisíveis pelas regras da pintura", estabelecendo, assim, permutas e cumulando "com outros signos e linguagens, para celebrar o impensado e estabelecer singularidades com os elementos que não entrariam ainda na experiência assimilável da pintura, até então." (Sousa, Silva, 2012, p. 4). Portanto, sua estratégia converge com as Museologias Indisciplinadas, especialmente quando promove uma "desorganização sígnica que estabelece conflitos e paradoxos entre a palavra e a visão [...] destruindo significações

normatizadoras" (p. 4-5) Situação que pode ser exemplificada na obra 'Isto não é uma maçã' (Fig. 9), que indaga o significado despótico dos discursos, colocando em suspeição as imagens, desestabilizando a relação de representação.

Essa provocação pode ser aplicada as Museologias quando atribuem para si a tarefa de efetuar uma narrativa sobre os processos museológicos, as relações que permeiam o campo dos museus e dos patrimônios, os parâmetros éticos, políticos e epistemológicos na transição do museável para o musealizado. Nesse aspecto, a dinamicidade que a ferramenta museu e a reflexão museológica assumiram na contemporaneidade permite o exercício de colocar em suspeição as tentativas de normatização e padronização. Portanto, mais do que prescrever o que é o museu e a Museologia, trata-se de compreender os motivos e as consequências das múltiplas readaptações e reinvenções dos museus e das Museologias, efetuando, muitas vezes, uma leitura indisciplinada, a contrapelo.



Fig. 9 – Isto não é uma maçã (1964), René Magritte.

Dito de outra forma, essas provocações consistem em modos de contestar verdades pré-estabelecidas e instituir uma problematização da ciência museológica, seus fundamentos, pressupostos e interesses. Desse modo, se o poeta sublinha que o posicionamento é responsável pelas 'palavras de nascer', também é possível supor a possibilidade de gerar palavras que instituem mortes físicas e simbólicas.

No cenário das Museologias, conforme minha argumentação, essa desconstrução-conscientização ganhou força a partir da segunda metade do século XX com práticas contestatórias que têm delineado marcos políticos, (po)éticos e epistemológicos a inspirar novas práticas museológicas e reorientar os protocolos de leitura científica:

Assumir a museologia como área de produção de ciência é também uma opção por um questionamento crítico sobre as relações que se estabelecem no domínio das heranças das comunidades, das cartografias sobre os seus territórios de pertença, como um processo de autoconhecimento que permitem identificar o conjunto de recursos a mobilizar na construção da inovação social. Esta nova museologia assume-se como um processo de colocar perguntas pertinentes para as questões relevantes da comunidade. Uma museologia que se foi desenvolvendo sobre diversas formas; seja como ecomuseus, museus de comunidade, museus de favela; que parte de problemas pressentidos pelas comunidades e procura dar resposta às questões. Se queremos conhecer os fenómenos não podemos ficar no leito. Temos que procurar nas margens. É aí que as coisas se transformam. Pensar a museologia social como um processo de envolvimento na transformação do mundo em que vivemos. Um instrumento de transformação. Contudo, esta proposta de uma museologia crítica que hoje se apresenta em diferentes formas um pouco por todo o mundo, mas com uma particular relevância na América do Sul, não se propõe substituir às diferentes instâncias e organizações sociais. Os processos desta museologia social assumem-se como laboratórios de experiência social. Assumem-se como espaços de encontro que permitem às comunidades testarem soluções que podem ser relevantes. Essas comunidades, através das suas formas de organização social, poderão ou não concretizar essas experiências. (Leite, 2014, p. 3)

A Museologia Social, nesses termos, problematiza um misto de temporalidades que explodem em uma superfície presente, evocando reminiscências que outrora estavam colocadas à margem por aqueles que forjaram os discursos sobre o campo dos patrimônios e dos museus. Ao apresentar uma pauta marcadamente política, essa práxis contribui para desestabilizar as ortodoxias, valorizando e reconhecendo que as “identidades se tornaram múltiplas.” (Hall, 2013, p. 29). Logo, essa consciência crítica explicita a existência de múltiplas ‘palavras de nascer’ ou de uma diversidade de formas em que a ‘maçã pode comer Eva’, conforme a poesia de Manoel de Barros. Urge, nesse sentido, problematizar: se as identidades são múltiplas seria possível reconhecer uma única Museologia, universal e naturalizada?

Nas décadas de 1970 e 1980, ocorreu uma radicalização dos debates entre os defensores de um paradigma de Museologia de ancoragem ‘tradicional’ e o da Nova Museologia. Todavia, quando reconheço a existência de Museologias Indisciplinadas, não apenas relativizo a teoria museológica, mas insinuo as especificidades temporais e espaciais, descentrando o pensamento. Essa mesma leitura contribui para evidenciar a multiplicidade da ‘Museologia clássica ou tradicional’, destacando as diversas formas de concebê-la. Essa leitura hoje só é possível graças ao debate inicial que reiterava, como estratégia política, um embate dicotômico, polarizado, marcado por uma interpretação dualística dos paradigmas. Nesse aspecto, compete enfatizar a importância da criação da *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* – MNES; da Declaração de Quebec, de 1984; e do Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM.

A associação *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* – MNES foi gestada na França, em agosto de 1982, por Évelyne Lehalle, Marie-Odile de Barry, Françoise Wasserman, dentre outros membros, e formalizada em 1983 durante o I Estágio sobre a Nova Museologia, realizado em Grenoble. Segundo Ana Mercedes Fernandes (2005), apesar de seu curto período de existência, a associação teve um papel significativo no sentido de ser uma das precursoras na articulação e difusão internacional da Nova Museologia. Informa que Hugues de Varine, Evelyne Lehalle, André Desvallées, Jean Claude Duclos e Marie Odile de Bary foram responsáveis por seu primeiro boletim, em 1984, e seus objetivos eram “realizar publicações regulares sobre as experiências de renovação museológica em curso, dar a conhecer a filosofia da Nova Museologia e partilhar com colegas estrangeiros a aprendizagem realizada.” (p. 59)

Mas a ruptura previsível dentro das instituições que oficialmente comandavam os destinos da Museologia e a necessidade inadiável de definir e formalizar as novas escolhas museológicas acabaria por surgir em Julho de 1983, durante a realização da XIII Conferência Geral do ICOM, em Londres, Inglaterra, dedicado ao tema ‘Museus para um mundo em desenvolvimento’. Uma parte dos membros da organização, com o apoio de um núcleo local simpatizante de ideias renovadoras quanto à Museologia, analisou criticamente o imobilismo dos organismos museológicos tradicionais e questionou a inexistência e falta de participação de organização associativas e das minorias, nos centros de decisão cultural. O não entendimento, dentro de Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) entre as posições moderadas e as renovadoras, deu origem a uma proposta da Associação *Muséologie Nouvelle / Expérimentation* para a organização de um grupo de trabalho sobre os ecomuseus, que foi rejeitada por um voto. O grupo de dissidentes surgido deste encontro, ao qual se foram juntando museólogos e profissionais ligados aos museus de diversas partes do mundo, concentrou os seus esforços na organização do Colóquio previsto para Canadá, que se realizaria em Outubro de 1984 e que seria o ponto de partida do lançamento definitivo do MINOM e da Nova Museologia como doutrina museológica. (Fernandes, 2005, p. 60-61)

Segundo alerta Mario Moutinho (1995), a Declaração de Quebec deve ser compreendida no contexto do Ateliê Internacional Ecomuseus – Nova Museologia, realizado em outubro de 1984 no Canadá. O intuito do Ateliê era a troca de experiências no âmbito da Nova Museologia e a revisão dos conceitos, o que denota uma preocupação de cunho epistemológico. Tendo como referência a Declaração de Santiago, o Ateliê instituiu “grupos de trabalho ou sessões plenárias dedicados às técnicas e à filosofia da Museologia popular, questões de definição, situação atual dos projetos museais, novas experiências, sentidos da participação, descentralização e desenvolvimento.” (p. 26)

No documento final do evento está explícita a necessidade de problematizar as funções tradicionais da Museologia e reconhecer a existência de uma infinidade de formas de Museologia ativa inspiradoras de projetos de futuro. No mesmo sentido, “o interesse em

se dotar de um quadro de referência destinado a favorecer o funcionamento destas novas museologias e de articular em consequência os princípios e meios de ação.”⁶⁵ Esse quadro de referência seria pautado na troca de experiências entre pesquisadores e militantes dessas museologias plurais, organizados no Movimento da Nova Museologia que foi formalizado em 1985, em Lisboa, durante o II Encontro Internacional – Nova Museologia/Museus Locais, sobre a nomenclatura de Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM. Essa organização internacional foi reconhecida como Instituição Afiliada ao Conselho Internacional de Museus – ICOM (Cf. Primo, 1999) e as ‘teorias da prática’ delineadas por seus membros⁶⁶ são fundamentais para a compreensão dos rumos das Museologias Indisciplinadas no mundo e no Brasil, entre final do século XX e o tempo presente.⁶⁷

Outra experiência significativa no cenário internacional das Museologias Indisciplinadas e que influenciou o pensamento museológico no Brasil consistiu no I Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado em maio de 1992, no Rio de Janeiro. Conforme destacaram Mario Chagas e Inês Gouveia (2014), esse encontro contou com a expressiva presença de pesquisadores do Canadá, da França, de Portugal e do Brasil, estimulando a reflexão e a criação de museus comunitários e um “programa de intercâmbio entre Portugal e Brasil, especialmente focado no campo dos museus e da museologia e que até hoje continua tendo desdobramentos e apresentando resultados”, concluindo que a partir de 1994 “professores brasileiros começaram a contribuir com a formação de novos profissionais em Portugal, primeiramente ao nível de especialização e em seguida ao nível de mestrado e doutorado.” (p. 14). Esse estreitamento dos laços lusófonos contribuiu para uma contaminação de mão-dupla, no fortalecimento das reflexões-ações, na cooperação internacional e, especialmente, na tessitura de espaços de produção epistemológica em Museologia Social, na Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Lisboa, e

⁶⁵ Trecho da Declaração de Quebec (1984) – Princípios de Base de uma Nova Museologia.

⁶⁶ Nos primeiros anos destacaram as reflexões de António Nabais, Claude Duclos, Étienne Bernard, Eulalia Janer, Eveline Lahaye, Girard Colling, Hugues de Varine, Marc Maure, Maria Manuela Carrasco, Mario Moutinho e Pierre Mayrand. (Cf. Hernandez, 2006; Fernandes, 2005).

⁶⁷ Nas últimas décadas multiplicaram-se os exemplos da ‘museodiversidade’ brasileira. De acordo com Mario Chagas (2011a), essas experiências contribuíram para “a erosão das tipologias museológicas baseadas em disciplinas e acervos, o alargamento do espectro de vozes institucionais, a flexibilização das narrativas museográficas de grandes sínteses nacionais ou regionais, a experimentação de novos modelos museológicos e museográficos, a disseminação de museus e casas de memória por todo o país. A democratização da tecnologia museu implicou a apropriação (ou a antropofagia) dessa ferramenta por diferentes grupos étnicos, sociais, religiosos e familiares com o objetivo de constituir e institucionalizar as suas próprias memórias. Alguns exemplos: Koahi - Museu dos Povos Indígenas do Oiapoque (Oiapoque, AP), Museu Casa de Chico Mendes (Xapuri, AC), Museu da Maré (Rio de Janeiro, RJ), Casa de Memória Daniel Pereira de Mattos do Centro Espírita e Culto de Oração Casa de Jesus Fonte de Luz (Rio Branco, AC), Museu Indígena de Coroa Vermelha (Santa Cruz de Cabralia, BA), Museu Magüta dos índios Ticuna (Benjamim Constant, AM), Ecomuseu da Amazônia (Belém, PA), Museu Vivo de Duque de Caxias (Duque de Caxias, RJ), Museu do Templo da Sociedade Brasileira de Eubiose (São Lourenço, MG). Os exemplos de apropriação cultural poderiam ser dobrados ou triplicados.” (p. 12-13)

na difusão dos pensamentos indisciplinados de pesquisadores brasileiros, vinculados a diferentes centros de formação em Museologia do Brasil:

Na década de 1990 foi intensificado o trânsito entre portugueses e brasileiros, com intercâmbio de exposições, curadorias partilhadas, eventos comuns e outras iniciativas bilaterais. No âmbito da chamada nova museologia, um momento notável foi a realização do I Encontro Internacional de Ecomuseus, em 1992. Esse evento trouxe ao Brasil o museólogo português Mário Moutinho, a convite da Prefeitura do Rio de Janeiro, onde teve a oportunidade de conhecer a ação para implantação do Ecomuseu de Santa Cruz, e outros autores brasileiros, entre os quais Cristina Bruno, Maria Célia Santos e Mario Chagas. Segundo comunicação pessoal de Moutinho, daí resultou a visita de um grupo de portugueses integrado também por Fernando João Moreira e Alfredo Tinoco a São Paulo e a Salvador, entre outros lugares, e posteriormente a ida de brasileiros a Portugal para participarem no curso de museologia. Foi então aprofundada uma substancial partilha de ideias, consolidada na publicação dos primeiros volumes dos Cadernos de Sociomuseologia.⁶⁸ Segundo Moutinho, a aproximação com este grupo de brasileiros se deveu à qualidade da reflexão, à experiência e ao fato de atuarem em Universidades, denotando o interesse já sublinhado em encontrar caminhos acadêmicos para as reflexões oriundas das práticas no âmbito da chamada nova museologia. (Cândido & Ruoso, 2012, p. 45)

A partir dessas discussões museológicas pautadas no direito à diferença, houve um esforço coletivo e de alcance internacional em sistematizar a discussão sobre processos museais populares e comunitários e a efetivação de práticas que garantissem, de fato, que as 'palavras de nascer' se adubassem de distintos e, até então, improváveis agentes. Na verdade, se consolidou aquilo que destaquei no capítulo anterior como uma geocultura dos topos lusófonos, amparado no entendimento de Pedro Pereira Leite (2016). Esse encontro de pesquisadores e essa circulação de conhecimentos transatlânticos auxiliou na consolidação da Museologia Social como um novo paradigma e é o principal responsável pela conformação da Sociomuseologia como uma Escola de Pensamento. No caso brasileiro, especificamente, consistiu nas bases para a construção de uma geopolítica epistêmica que possibilitou uma nova ruptura epistemomuseológica, reverberando de modo

⁶⁸ Chagas, M. S. (1994). Novos rumos da museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 2, n.º 2; Nascimento, R. (1994). A historicidade do objeto museológico. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 3, n.º 3; Santos, M. C. T. M. (1996). Processo museológico e educação. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 7, n.º 7; Bruno, M. C. O. (1996). Museologia e Comunicação. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 9, n.º 9; Nascimento, R. (1998). O objeto museal, sua historicidade. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 11, n.º 11; Chagas, M. S. (1999). Há uma gota de sangue em cada museu: a ótima museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 13, n.º 13; Bruno, M. C. O. (1999). Musealização da arqueologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 17, n.º 17; Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões museológicas: caminhos de vida. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 18, n.º 18; Chagas, M. S. & Santos, M. S. (2002). Museu e políticas de memória. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 19, n.º 19.

crucial nos itinerários daquilo que defini como as fases de uma 'Museologia militante' e de 'Institucionalização da Museologia Social'.

Para tanto, surge um esforço de delinear os contornos epistêmicos desses processos tornando, o Brasil, um dos principais laboratórios de articulação entre museus e movimentos sociais, gerando, por conseguinte, itinerários acadêmicos significativos para a compreensão dessas Museologias Indisciplinadas que impactaram a política museológica:

Três factores favoráveis influenciaram a política museológica brasileira. A vontade política, a disponibilidade de recursos, e uma visão sociomuseológica dos processos. Se os dois factores são facilmente identificados na leitura da formação da política pública, a influência que essa nova museologia vai assumir, seja na criação das políticas públicas no campo do patrimônio e museus, seja na formação dos seus atores, só é identificável se soubermos que muitos destes agentes são sensíveis às propostas dessa nova museologia. Por exemplo, Mário Chagas, no Rio de Janeiro, através das suas propostas de Pontos de Memória, vai trazer para o campo do patrimônio as políticas de incentivar projetos de memória a partir da vontade de memória. Outro caso, Maria Cristina de Oliveira Bruno, com os seus trabalhos na cidade de São Paulo em conjunto com Maria Inês Montovanni que vão influenciar um conjunto de processos museológicos em diferentes pontos da cidade. Ainda um terceiro caso, o de Maria Célia Moura Santos que com os seus trabalhos e reflexões sobre a função educativa nos museus criou processos museológicos inovadores que levaram a que estes espaços se assumissem como espaços de empoderamento e capacitação das comunidades. Se verificarmos o que une todos estes nomes da nova museologia brasileira verificamos que todos estão ligados a esse movimento da Nova Museologia, e às publicações nos Cadernos de Sociomuseologia, editados pela Universidade Lusófona em Lisboa, onde uma boa parte dos princípios defendidos na Declaração de Lisboa são trabalhados no campo da investigação científica. (Leite, 2014, p. 12)

Pedro Pereira Leite (2014) é perspicaz ao destacar o modo como as Museologias Indisciplinadas sensibilizaram os processos que instituíram a política museológica brasileira. Nesses termos, um conjunto de ações gerador da Política Nacional de Museus e todos os impactos decorrentes pode ser creditado às orientações da Museologia Social travadas nas últimas décadas, reverberadas nas militâncias e na reflexão-ação de museólogos⁶⁹ que

⁶⁹ Entre as referências que subsidiaram o Programa de Formação e Capacitação em Museologia, da Política Nacional de Museus, destacam os textos: Bruno, M. C. O. (1999). Considerações sobre o profissional de museus e sua formação. *Anais da II Semana de Museus da Universidade de São Paulo*, São Paulo; Bruno, M. C. O. (1999). Museologia: teoria e prática. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, n.º 16, v. 16; Bruno, M. C. O. (1992). *Fórum Permanente de Museus Universitários*. Proposta: subsídios para a estruturação da área da Museologia no âmbito do CNPQ. Goiânia; Chagas, M. (1996). *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora; Chagas, M. (1994). Novos rumos da museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 2, n.º 2; Chagas, M. (1996). A formação profissional do museólogo: 7 imagens e 7 perigos. In: *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora; Santos, M. C. T. M. (s/d). *Caracterização do profissional museólogo*. Mimeo; Santos, M. C. T. M. (1994). *Formação de pessoal para museus*. Estudos de Museologia. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, IPHAN; Santos, M. C. T. M. (1994). A preservação da memória enquanto instrumento de cidadania. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 3, n.º 3; Santos, M. C. T. M. (2002). Reflexões museológicas: caminhos de vida. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 18, n.º 18; Santos, M. C. T. M. (2002). A formação do museólogo e seu campo de

instituíram muitas 'palavras de nascer' adubando-as de muitas vozes, a exemplo de Mario de Souza Chagas (então diretor do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM/MinC) e Maria Célia Teixeira Moura Santos (responsável à época pela coordenação do Eixo 3 da Política Nacional de Museus⁷⁰), profissionais que atravessaram a mudança paradigmática da Nova Museologia para a Museologia Social e, no caso desse último paradigma museológico, foram determinantes nas fases de resistência, militância e institucionalização.

A Política Nacional de Museus consistiu, sem dúvida, em uma das mais prolíferas iniciativas de parcerias do setor público e sociedade civil no campo da Museologia Social, cuja capilaridade reverberou a partir de eixos programáticos que fomentou, por exemplo, a criação do Instituto Brasileiro de Museus, do Sistema Brasileiro de Museus, do Estatuto de Museus, do Fórum Nacional de Museus e do Programa Pontos de Memória; investimentos em museus e em eventos do calendário museológico; a criação de museus comunitários e redes de Museologia Social; o estímulo a publicações e a produção científica; e o Programa de Formação e Capacitação em Museologia.⁷¹

Um dos programas de maior impacto neste processo, sem dúvida, consistiu no Programa Pontos de Memória, reconhecido por Marcele Pereira (2018) como emblemático exemplo de institucionalização da Museologia Social, no delineamento de políticas públicas voltadas para a gestão conjunta de experiências de memória, considerando-o como um fazer museal decolonizador e, portanto, como exemplo de desobediência epistêmica no campo museal:

Com origem a partir da Política Nacional de Museus, o Programa representa um avanço considerável para o campo dos museus, especialmente, por experimentar em comunidades brasileiras novos jeitos de musealização dos territórios e seus patrimônios. Com destaque para a prática inovadora de estabelecer vínculos com os movimentos sociais, o DEMU/IPHAN, posteriormente Instituto Brasileiro de Museus -IBRAM, investe na ampliação do conceito de Museologia Social, sendo um instrumento importante para o empoderamento de territórios e sujeitos historicamente expropriados de seus direitos de narrar, expor e ressignificar suas memórias a partir de novas narrativas e contextos de luta e resistência em primeira pessoa. (p. 19)

atuação. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 18, n.º 18.

⁷⁰ A Política Nacional de Museus estava orientada a partir de sete eixos programáticos: 1 – Gestão e configuração do campo museológico; 2 – Democratização e acesso aos bens culturais; 3 – Formação e capacitação de recursos humanos; 4 – Informatização de museus; 5 – Modernização de Infra-Estruturas museológicas; 6 – Financiamento e fomento para museus; 7 – Aquisição e gerenciamento de acervos culturais. In: *Política nacional de museus - Relatório de gestão 2003-2006*. Brasília: Ministério da Cultura, Departamento de Museus e Centros Culturais, 2006.

⁷¹ Conferir *Política Nacional de Museus – Relatório de gestão 2003-2010*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, 2010.

Essa política articulada em redes possibilitou a institucionalização e difusão dos princípios da Museologia Social, criando condições favoráveis para a configuração de diversas experiências museológicas que, ao mesmo tempo, foram inspiradas e inspiraram reflexões acadêmicas. Paralelo a esse fato, a Política Nacional de Museus estimulou a criação de cursos de graduação e pós-graduação em Museologia e, conseqüentemente, a ampliação da diversidade epistêmica:

Um eixo específico chamado Formação e Capacitação de Recursos Humanos foi incluído na Política Nacional de Museus e, já no segundo semestre de 2003, foi criado o Programa de Capacitação e Formação em Museologia, sob a coordenação direta do então Departamento de Museus e Centros Culturais (Demu), hoje Ibram. O crescimento e a valorização da formação em museologia é resultado de mobilização da classe museológica brasileira na defesa de uma política mais abrangente para que o fosso entre pequenas comunidades, pequenos museus e as unidades polo seja reduzido. Um dos objetivos é colocar o patrimônio preservado a serviço da inclusão social e que esses novos museólogos venham a ser agentes não só no sentido de preservar, mas de olhar a sociedade como parte efetiva e atuante desse processo. Os fóruns, criados para discutir a criação de novos cursos, foram fundamentais para a troca de experiência, para conhecimento da realidade das diferentes regiões e para influenciar jovens a seguir na carreira. Os cursos de museologia trouxeram renovação, ideias novas e outras inquietações, o que é salutar para o desenvolvimento da área no Brasil. O Ibram também teve papel relevante no sentido de estimular a criação de cursos, junto ao MEC e junto às reitorias. As instituições procuraram consultores, muitas vezes indicados pelo instituto, para realização dos projetos. A partir de 2004, foram construídas parcerias com as universidades federais para a criação de novos cursos de graduação e pós-graduação em museologia.⁷²

Esse incentivo provocou transformações bruscas na configuração dos cursos de Museologia no Brasil. Até 2003 existiam apenas dois cursos de graduação em Museologia no país⁷³, o da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e o da Universidade Federal da Bahia – UFBA. Após essa data surgiram doze cursos: Centro Universitário Barriga Verde – UNIBAVE (2004), Universidade Federal de Pelotas – UFPEL (2006), Universidade Federal de Sergipe (2006), Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB (2006), Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP (2008), Universidade Federal de Pernambuco (2008), Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (2008), Universidade Federal do Pará – UFPA (2009), Universidade de Brasília – UNB (2009), Universidade Federal de Goiás – UFG (2010), Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC (2010) e Universidade Federal de Minas Gerais (2010).

⁷² PNM – *Relatório de gestão 2003-2010* (2010). Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus, p. 61-52.

⁷³ Entre 1975 e 1978 também existiu no Rio de Janeiro o curso de Museologia na Faculdade Marechal Rondon (FAMARO), transferido para a Sociedade de Ensino Superior Estácio de Sá (SESES) com funcionamento até 1988. (Cf. Corbett, 1992)

O mesmo pode ser destacado em nível de formação *stricto sensu*, com a criação de seis Programas de Pós-Graduação: Mestrado Acadêmico (2006) e Doutorado (2011) em Museologia e Patrimônio na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO; Mestrado Acadêmico (2012) em Museologia na Universidade de São Paulo – USP; Mestrado Acadêmico (2013) em Museologia na Universidade Federal da Bahia – UFBA; Mestrado Profissional em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia (2013) no Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST; Mestrado Profissional em Artes, Patrimônio e Museologia (2015) na Universidade Federal do Piauí - UFPI; e Mestrado Acadêmico em Museologia e Patrimônio (2017) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS.

Nesses cursos as Museologias Indisciplinadas não comparecem como eixo estruturante, diferentemente do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, em Portugal, fundado por agentes vinculados ao Movimento Internacional para uma Nova Museologia e cuja proposta têm impactado o campo museológico brasileiro, especialmente com a formação resultante dos quatro Cursos de Estudos Avançados em Museologia – CEAM realizados no Brasil (Rio de Janeiro/RJ, 2008; Salvador/BA, 2011; Porto Alegre/RS, 2015; e Rio de Janeiro/RJ, 2018).

No âmbito da graduação e da pós-graduação *stricto sensu* em Museologia no Brasil, ainda é necessário um aprofundamento visando compreender em que medida a produção científica tem acompanhado as transformações promovidas nas últimas décadas pelas experiências em Museologia Social, percebendo, assim, se as Museologias Indisciplinadas têm gerado ressonâncias teóricas e práticas nessa esfera e o modo como os pesquisadores e pesquisadoras afetam e são afetados pelos protocolos acadêmicos.

Isso é importante na medida em que surgem iniciativas visando problematizar as heranças e os paradigmas da produção do conhecimento museológico, especialmente a partir da reflexão teórica e de ações concretas no campo dos museus promovidas por adeptos dessas Museologias Indisciplinadas. Desse modo, é necessário identificar e compreender os impactos de algumas propostas em torno de epistemologias calcadas em projetos poéticos e políticos que questionam os modelos colonialistas e de colonialidade no campo das Museologias no Brasil.

Nesse aspecto, também é fundamental sublinhar um conjunto de práticas museológicas inspirado na Museologia Social, a exemplo dos Pontos de Memória⁷⁴, das associações e redes de museus e de Museologia no Brasil⁷⁵ e das ações do Movimento

⁷⁴ Cf. IBRAM (2016). *Pontos de memória: metodologia e práticas em museologia social*. Instituto Brasileiro de Museus, Organização dos Estados Ibero-americanos para a Educação, a Ciência e a Cultura. Brasília: Phábrica.

⁷⁵ A exemplo da *Associação Brasileira de Ecomuseus* e *Museus Comunitários*; da *Rede Indígena de Memória e Museologia Social* no Brasil; da *Rede LGBTT Memória e Museologia Social*; da *Rede de Museologia Social* do

Internacional para a Nova Museologia⁷⁶, reconhecendo essas experiências como criadoras/resultantes de novas dramaturgias da memória. Isso é significativo quando evidencio a 'teoria da prática' no campo das Museologias Indisciplinadas e, por isso mesmo, é necessário visualizar as suas ações museais e os movimentos sociais delas resultantes

Na verdade, a Museologia Social ao evidenciar a importância de reconhecer que "os museus e os processos museais assumem seus próprios 'jeitos' de musealizar e se apropriam e fazem uso dos conhecimentos do modo que lhes convém" e "o estímulo à pesquisa, produção e difusão desses novos processos museais, respeitando as peculiaridades de cada experiência museal"⁷⁷, sugere que também existem 'jeitos' próprios de produção epistemológica. O fato é que a reflexão teórica ainda não consegue acompanhar a museodiversidade apresentada pelos processos museais, esbarrando, assim, em conceitos genéricos e que não traduzem a linguagem de especialidade construída nessas diferentes experiências, a exemplo de práticas de conservação participativa, de inventário participativo e de metacuradoria. (Cf. Carvalho, 2018; Gomes & Vieira Neto, 2018; Queiroz, 2016)

Além disso, conforme destacou Mario Chagas (2017) se referindo a Waldisa Rússio, é necessário visualizar a influência e a abrangência do pensamento e da ação dos ativistas no campo da Museologia Social extrapolando a análise da produção científica. Desse modo, no caso das Museologias Indisciplinadas, é importante considerar o modo como o ativismo e os movimentos sociais delas resultantes impactam e são impactados pela produção museológica. Trata-se, portanto, de um projeto que advoga outras formas de produção do conhecimento pautadas na ética e na política da 'pluriversalidade' e que sustentam um novo paradigma no campo das Museologias. Não é por acaso, como destaquei no capítulo anterior, que essas experiências luso-brasileiras foram fundamentais para a configuração da *Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade* (UNESCO, Paris, 20 de novembro de 2015), demonstrando a pujança desse paradigma emergente em alguns museus, processos museais e Museologias.

Nesses termos, é evidente o risco assumido ao estabelecer marcos fundacionais de diferentes paradigmas, especialmente para a transição da Nova Museologia para a Museologia Social no caso brasileiro. Trata-se de uma tentativa de sistematização a partir de momentos marcados por rupturas epistêmicas, delineando fases com limites tênues, a

Rio de Janeiro e da Rede dos Pontos de Memória e Iniciativas Comunitárias em Memória e Museologia Social do Rio Grande do Sul.

⁷⁶ Cf. <http://www.minom-icom.net>

⁷⁷ Trecho da Declaração Movimento Internacional para uma Nova Museologia - MINOM Rio 2013 – XV Conferência Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), realizada no Rio de Janeiro no Museu da República, Museu da Maré e Museu de Favela.

exemplo de 'Museologia de resistência' ou clandestina, de 'Museologia da militância' e da 'Institucionalização da Museologia Social'. Na verdade, tais processos não são lineares, mas atravessados por diferentes fluxos, intensidades e devires. Isso é emblemático ao analisar os primeiros efeitos das mudanças políticas no Brasil e as tentativas de esfacelamento da Política Nacional de Museus nos movimentos em prol da extinção do Instituto Brasileiro dos Museus.⁷⁸ Provavelmente uma nova fase se delineará no âmbito da Museologia Social, retomando os itinerários de uma 'Museologia da resistência' ou exigindo a reconfiguração de uma 'Museologia da militância'.

Em meio a essas transformações, optei por promover um recorte na trajetória de um dos principais agentes que tem produzido reflexões, estimulado práticas museológicas e orientado políticas públicas marcadamente 'indisciplinadas' no Brasil. Para tanto, no próximo capítulo analiso a imaginação museal/museológica de Mario Chagas, compreendendo-o como um agente coletivo de enunciação responsável por algumas das experiências mais exitosas nas Museologias nas últimas décadas. Nesse aspecto, para além de compreender a inversão proposta por Manoel de Barros e visualizar de que modo, nas Museologias Indisciplinadas, 'a maçã é que come Eva', nesse caso o intuito é retirar *A maçã do escuro*, conforme o título do romance de Clarice Lispector (1998). Trata-se de um exercício de reflexividade e de metanarração em busca de evidenciar diversas formas de pensar museologicamente essas Museologias por meio dos desvios e desvãos da imaginação de Mario Chagas, um dos agentes cuja trajetória ilustra as transformações paradigmáticas da Museologia Social e os lugares epistêmicos da Sociomuseologia como Escola de Pensamento que privilegia a investigação das Museologias Indisciplinadas.

⁷⁸ Exemplo dessas ações são a Medida Provisória n.º 850, de 10 de setembro de 2018, que autoriza o Poder Executivo Federal a instituir a Agência Brasileira de Museus – ABRAM, extinguindo o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM; e a Medida Provisória n.º 851, de 10 de setembro de 2018, que estabelece o marco regulatório para a captação de recursos privados, com a criação de Fundos Patrimoniais.

CAPÍTULO 4 - "MINHA IMAGINAÇÃO NÃO TEM ESTRADA": A MUSEOLOGIA INDISCIPLINADA DE MARIO CHAGAS

No caminho, as crianças me enriqueceram mais do que Sócrates.
Pois minha imaginação não tem estrada.
E eu não gosto mesmo de estrada.
Gosto de desvio e de desver.
Como dizer! Eu vi um lagarto com olhar de árvore.
Pura inocência que o absurdo faz.
Pura inocência para desver o certo.
Eu queria era mudar a feição das coisas.
Assim como desnaturar pela palavra.
Ver as coxas rosadas da Manhã na beira do rio era gosto.
A gente andava perdido nas Origens.
As palavras não tinham comportamento.
Era sempre um Tratado de Descoisas que eu queria fazer.
[...]
Porque eu queria mudar a feição das coisas.
Manoel de Barros (*In* Castello, 2012, p. 1)

Em resposta ao jornalista José Castelo, em 2012, Manoel de Barros reafirmou a sua opção pelo 'deslimite' ao afirmar que sua intenção era mudar a feição das coisas a partir da instituição de um 'Tratado das Descoisas'. Ideia similar ao verso em que diz "poesia pode ser que seja fazer outro mundo." (*In Muller, 2012, p. 68*). Em ambos os textos, a ênfase "deve ser colocada no 'fazer', no produzir, e não no mundo enquanto produto ou coisa pronta, tangível, reconhecível, etiquetável, prestes a virar propriedade de um dono. Sempre haverá mundo para a poesia fazer." (*Souza, 2017, p. 9*). Essa imagem evidencia o poder criativo e a potência de 'desaprendizagem' existente na poética, na instauração de uma virtualidade que propicia reinventar sentidos por meio do fazer poético.

Segundo o entendimento de Elton Luiz Souza (2010) ao analisar a ideia de 'deslimite' na obra de Manoel de Barros, consiste na visualização do inacabamento como estado de renovação das coisas, constantemente recriadas pelo processo criativo na poesia e na vida. Desse modo, seria um processo estético e existencial, a Vida enquanto metamorfose, potência de invenção e arte: "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", pautando na proposta de Manoel de Barros "para que a vejamos em todas as coisas que, rompendo seus limites, deixam ver a Vida." (*p. 17*)

O 'deslimite' consiste, assim, em uma forma de alargar a experiência poética, para além dos limites apresentados pela literatura. Portanto, é importante reconhecer a vida como uma experiência poética. Nesses termos, quando se evoca a ideia de que "a museologia que não serve para a vida, não serve para nada" (*Chagas; Bogado, 2017, p. 146*), se reafirma a importância de uma prática museológica a serviço de imaginações poéticas e políticas comprometidas com a celebração da potência da vida, instaurando 'deslimites' ao evidenciar os enquadramentos impostos pelas tendências museológicas normativas, extravasando-os. É possível, assim, dialogar com Waldisa Rússio Guarnieri (2010b) quando reconheceu que as "exposições são poemas: contam e cantam a Vida, passada e presente; interpretam; profetizam o futuro: anteveem verdades..." (*p. 143*). Logo, são capazes de produzir poéticas de vida ou de morte, 'desnaturar' pela palavra, 'desver' o convencionalizado como certo e mudar a feição das coisas.

Essa potência poética na transformação do sentido das coisas e na instauração de 'deslimites' consiste em uma das características das Museologias Indisciplinadas, a partir dos compromissos com os quais assume e se vincula. Portanto, é possível efetuar uma analogia com o verso de Manoel de Barros e reconhecer que a Museologia "pode ser que seja fazer outro mundo". Talvez, por essa razão, seja constantemente convocada a se reinventar em

meio as metamorfoses e as significações dominantes que negam e tentam destruir a potência de invenção:

Novas formas de habitar os territórios, de fazer museus e de viver em sociedade estão em processo. Novas práticas, poéticas e políticas contemporâneas estão colocadas em movimento. Já não há sentido em pensar uma museologia pura, limpa, incapaz de sujar as mãos e os pés, incapaz de viver, de afetar e de ser afetada; 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". [...] 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. (Chagas & Pires, 2018, p. 286 e 292)

As transformações sociais clamam novas respostas museológicas, afetando os olhares sobre o papel das Museologias. Desse modo, os limites e os 'deslimites' ocasionados pelas tensões sociais resultam em novas poéticas museológicas ou, para dialogar com o entendimento de Manoel de Barros, para mudar a feição das coisas, 'desvendo-as'. Nesses termos, as Museologias são convocadas a pensar de um modo indisciplinado:

Assim ocorre com as noções de desterritório, descoleção (ou despatriotismo) 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. (Chagas & Pires, 2018, p. 293)

Portanto, consiste na instauração de uma 'poética do deslimite' (Souza, 2010), evidenciando a indisciplina. Nesse aspecto, seria possível reconhecer as Museologias Indisciplinadas como aquelas que instauram o 'deslimite' da linguagem e problematizam os 'deslimites' do mundo, ou seja, essas Museologias como aquelas que evidenciam "os devires do mundo ou a arte de ser com as coisas" (Souza, 2010, p. 17), uma proposta que reconheça a importância de aprender a 'desaprender'. Pensar em 'desterritório', 'descoleção' e 'desmusealização', por exemplo, consiste em admitir outras possibilidades

expressivas que ampliam o entendimento e apontam para mecanismos de tensão: “des’ é ideia de uma ação, uma ação de ‘transfazer’. [...] Nem todo fazer poético é transfazer. Transfazer é mais do que fazer poético, é mais do que rima e verso. Transfazer é estender o poético para além da poesia.” (Souza, 2017, p. 57) Nesse entendimento, o ‘des’ não consiste em privação, mas em potencialização, em extrapolar os limites e transformar o sentido.

É por essa razão que aproximo o projeto poético de Manoel de Barros das Museologias Indisciplinadas. A experiência poética de ambos desaguam na foz dos ‘deslimites’ da imaginação. Talvez, por essa razão, o poeta tenha afirmado no trecho em epígrafe e no verso que intitula este capítulo: “Minha imaginação não tem estrada./ E eu não gosto mesmo de estrada./ Gosto de desvio e de desver” (*In* Castello, 2012, p. 1). Ao denegar uma imaginação composta por uma via predefinida, controlada, mais larga do que um caminho, o poeta evidencia sua predileção pelos atalhos, pelos desvios e pelos territórios inexplorados. Essa imaginação contribuiria para mudar a feição das coisas. São esses desvios na imaginação museal (Chagas, 2003) que permitiriam construir outras dramaturgias da memória, escapando, nesses labirintos, de práticas disciplinadas e disciplinadoras. Portanto, o entendimento de Museologias Indisciplinadas se aproximaria daquilo que o poeta concebeu como um ‘Tratado das Descoisas’, visando ‘desnaturar’ pela palavra e pelas ações museológicas e, assim, alcançar sentidos imprevistos.

Entre as experiências que aqui designo de Museologias Indisciplinadas, selecionei uma leitura que encaminha para possibilidades de desvios, de problematizar as estradas outrora pavimentadas, de potencializar a caminhada mais do que o caminho, de apontar para os ‘desterritórios’ e para a transcendência dos limites por meio de uma radicalidade criativa. Consiste no pensamento-ação de Mario Chagas que, por sua vez, dialoga explicitamente com as orientações de Manoel de Barros.

Provavelmente essa confluência resida no fato do museólogo também ser poeta (e ser antesmente poeta) e reconhecer, muito antes de se enveredar pelas Museologias, a poética para além da poesia; por conseguir atingir a transcendência das coisas e se desnaturar pela palavra. Talvez por conseguir ver “um lagarto com o olhar de árvore” e ter a sensibilidade para desver o estabelecido como regra, para além das estradas predeterminadas, tenha trazido essa ‘poética do deslimite’ para as Museologias, indisciplinando-as. O fato é que a problematização da poética e da política da memória consiste em uma de suas preocupações centrais, tornando-se uma potente voz no Brasil a explicitar perspectivas de estilhaçamento dos limites nos territórios museológicos:

O estabelecimento e a defesa de territórios museológicos não têm valor em si. A prática de demarcação de territórios pode também ser excludente e

perversa. Qual é afinal de contas o território do humano? Arrisco-me a pensar que as práticas ecomuseológicas não têm sido sempre de territorialização, ao contrário elas movimentam-se entre a territorialização e a desterritorialização, sem assumir uma posição definitiva. [...] Se por um lado, marcar o território pode significar a criação de ícones de memória favoráveis à resistência e a 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. (Chagas, 2009b, p. 73-74)

Reconhecer os trânsitos entre a territorialização e a 'desterritorialização' consiste em evidenciar o 'deslimite', em implodir a estrada e sugerir o desvio. Potência iniciada com os movimentos que suscitaram ao longo do século XX a legitimidade de experiências para além do espaço institucionalizado do museu, espalhando para outros espaços até alcançar territorialidades imprevistas. Essa poética do 'desterritório' afetou, posteriormente, outras relações museológicas, suscitando 'descoleções', 'desmusealizações' e 'despatrimonializações' seguindo os *leitmotifs* apresentados pela poética de Manoel de Barros.

Orientação que atravessa a imaginação museal de Mario Chagas. Em muitos de seus escritos é evidente o diálogo com essa 'poética do deslimite'. É possível afirmar que, desde o início, sua produção intelectual estava afetada por essa 'desleitura', embora venha sendo explicitada somente nas últimas décadas. No texto *Museu, literatura e emoção de lidar*, Mario Chagas (2009c) destacou o verso de Manoel de Barros publicado no livro *Arranjos para assobio*, em que ele afirma ser o poema antes de tudo um 'inutensílio':

Se o poeta (não) estiver apenas brincando de esconde-esconde, está evidenciado o parentesco entre o poema e o objeto museológico, entre o poema e a coleção. Os objetos museais são também inutilidades; são coisas, trens e trechos que perderam a serventia e a utilidade de origem e passaram a ter uma outra serventia, uma outra servidão até então não prevista. A condição de inutilidade, no entanto, não alija do poema, do objeto e da coleção a possibilidade de despertar idéias, emoções, sensações e intuições e muito menos a possibilidade de ser manipulado como um utensílio de narrativas nacionais, comemorativas e celebrativas de determinadas formas de poder. O inutilidade não está despojado de significado, ao contrário, está aberto a diferentes significações. (Chagas, 2009c, p. 10)

Em 2003, por ocasião da defesa de sua tese *A imaginação museal: memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, posteriormente publicada em livro, Mario Chagas efetuou um diálogo com Manoel de Barros inaugurando seu primeiro capítulo com o poema 'O catador', de *Arranjos para assobio*. Ao promover suas análises, Mario afirma que o catador de pregos do poema consiste em indício de como se constitui a 'imaginação museal', um de seus principais conceitos. Isso porque valorizaria o 'patrimônio inútil da humanidade', antevendo a transformação do inutilidade em algo útil, ou seja,

evidenciando a potência imagética acionada pelo ato da musealização ao dialogar com o personagem que coleta coisas que não tinham mais a mesma função. Deixaria, assim, expostas as fissuras existentes no itinerário do museável ao musealizado.

A tese consiste em um dos momentos inaugurais do encontro do pensamento de Mario Chagas com Manoel de Barros quando, também, dialogou com o livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*. Evidencia, portanto, que “trabalhar a poética do museu e do patrimônio implica também aceitar um conhecimento que se produz fora da disciplina, uma espécie de imaginação museal ou pensamento selvagem que se movimenta fora do controle e se precisa contra a disciplina e o controle.” (Chagas, 2006, p. 75-76)

Esse argumento poético comparece como mote de várias reflexões de Mario Chagas, a exemplo da valorização do ínfimo no texto *Patrimônio é o caminho das formigas* (Chagas, 2015b), em que extrapola o dique de uma obra específica para dialogar com a *Poesia completa* de Manoel de Barros; ou, no mesmo aspecto, quando opta por utilizar a poética para compreender os ‘deslimites’ da sociedade, do museu e do território a partir da leitura do poema ‘O muro’, de *Poemas rupestres*, no livro *Territórios, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade* (Chagas; Pires, 2018). Nele, explicita a importância de problematizar a ‘museologia pura’, incapaz de afetar e de ser afetada, em um explícito diálogo com o verso ‘por pudor sou impuro’, de Manoel de Barros. Do mesmo modo, reconhece a importância de pensar o ‘deslimite’ como uma (des) moldura:

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. (Chagas & Pires, 2018, p. 290)

Em depoimento, Mario Chagas confidenciou-me que *Arranjos para assobio*, citado constantemente em sua obra, foi o primeiro livro de Manoel de Barros que leu. Todavia, o que lhe despertou o interesse pelo poeta foi uma entrevista divulgada na *Revista Caros Amigos*, em 1997.⁷⁹ Na entrevista, Manoel de Barros destacava os ‘inutensílios’ o que, para Mario, eram os objetos trabalhados nos museus: “para mim estava muito forte um pensamento possível sobre museus e patrimônio. Foi quando eu li o poema ‘O catador’, “o patrimônio inútil da humanidade”, uma chave de leitura incrível, especialmente os

⁷⁹ Mariano, J. (1997). Exclusivo: Manoel de Barros o poeta da natureza. *Caros Amigos*, São Paulo, ano 1, n.3, p.18-21.

inutensílios, que deram uma liga, uma ponte...", concluindo que, como poeta, "leu aquela obra na perspectiva poética, efetuando uma ponte para os museus e para a Museologia. Depois estive com ele no Museu da República, ele veio lançar um livro, comprei o livro, depois as obras completas e, assim, fui me aproximando", até se deparar com o poema 'As lições de R. Q.', do *Livro sobre nada*. Um dos versos, quando o poeta afirma que "o olho vê, a lembrança revê e a imaginação transvê/ é preciso transver o mundo", teria provocado uma epifania que resultou na paráfrase: "é preciso transver os museus".⁸⁰

Na verdade, o ato de 'transver' os museus consiste no cerne das Museologias Indisciplinadas. Trata-se de problematizar os limites disciplinares e disciplinadores que ao longo do tempo foram legitimados por algumas tendências museológicas. Desse modo, os novos tipos de museus contribuíram para romper essas comportas: "esgarçaram o tecido endurecido do patrimônio histórico e artístico nacional e estilhaçaram-se na sociedade. As suas práticas de mediação atualizaram a potência de uma *imaginação* que deixou de ser prerrogativa de alguns" (Chagas, 2003, p. 52) concluindo que a musealização, "como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados." (p. 53). Isso é importante na medida em que se reconhece o museu como um dispositivo de poder disciplinar, "indicando o que se pode saber, o que se pode lembrar e esquecer, o que se pode e como se pode dizer e fazer" (p. 74-75), e o surgimento de estratégias visando enfrentar as tentativas de controle e disciplinamento dos significados das práticas museológicas. Logo, esse enfrentamento é uma das características das Museologias Indisciplinadas:

As mudanças conceituais e teóricas geradas no campo dos museus afetam e produzem transformações relevantes na museologia que, no entendimento aqui sustentado, está longe de ser ciência castiça e descomprometida com a vida, mas, ao contrário, bastante próxima de um saber-fazer 'in-mundo', 'in-disciplinado', contaminado de vida afetiva, política e social. Essa perspectiva coloca em xeque a orientação museológica que se considera isenta de ideologia e crê na possibilidade de uma museologia pura, higiênica, esterilizada, 'sem partido'. Oculta por trás dessa crença, que não nos engana, o desejo de abandonar a reflexão e o pensamento crítico, o desejo de esconder a gota de sangue, o desejo de construir memórias e histórias num campo liso, com rugosidade zero. Por fim, cabe considerar que a museologia social ancora-se no desejo de prestar serviços práticos à vida e, por isso, está interessada em inventar e reinventar, imaginar e reimaginar, ver, rever e transver os museus. (Chagas & Bogado, 2017, p. 142)

A ideia de 'transver' museus, inspirada em Manoel de Barros, dialoga diretamente com o entendimento de biofilia apresentado por Erich Fromm e por Paulo Freire, duas influências importantes no pensamento de Mario Chagas. Para os autores, o amor à vida

⁸⁰ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

depende da liberdade: "se se desenvolve o amor à vida, tem que existir liberdade para criar e construir, para admirar e aventurar-se, tal liberdade que quer que o indivíduo seja ativo e responsável." (Fromm, 1981, p. 55). Paulo Freire teria se inspirado no conceito de biofilia para tecer suas análises sobre o ambiente de aprendizagem e uma educação como prática de liberdade. Desse modo, a educação biófila seria uma das bases da educação libertadora proposta por Paulo Freire, conforme atesta Rodrigo da Silva Borgheti (2013) quando analisou os registros nos livros de Erich Fromm integrantes da biblioteca de Freire e a recepção de seu pensamento na obra do pedagogo brasileiro.

Essas articulações são relevantes quando reconheço o impacto dessas leituras na trajetória de Mario Chagas que, em entrevista, destacou: "Me conectei com o pensamento de Erich Fromm, a partir da leitura de *O coração do homem*⁸¹. Nesse livro, ele discute as síndromes da necrofilia e da biofilia. Essas duas síndromes me fizeram pensar nos museus biófilos e museus necrófilos".⁸² Em *A imaginação museal: memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, Mario Chagas (2003) timidamente inicia a discussão da necrofilia nos museus. Todavia, é no texto *Museus, memórias e movimentos sociais* (2011) que esses conceitos são desenvolvidos:

Acionados pelos movimentos sociais como mediadores entre tempos distintos, grupos sociais distintos e experiências distintas os museus se apresentam como práticas comprometidas com a vida, com o presente, com o cotidiano, com a transformação social e são eles mesmos entes e antros em movimento (museus biófilos). No entanto, diante de um ente devorador como o museu, tantas vezes chamado de dinossauro ou esfinge, não se pode ter ingenuidade. É prudente manter por perto a lâmina da crítica e da desconfiança. Ele é ferramenta e artefato, pode servir para a generosidade e para a liberdade, mas também pode servir para tyrannizar a vida, a história, a cultura; para aprisionar o passado e aprisionar os seres e as coisas no passado e na morte (museus necrófilos). Para entrar no reino narrativo dos museus é preciso confiar desconfiando. (Chagas, 2011, p. 7)

Reflexões que recentemente tem encaminhado ao aforismo de que "a museologia que não serve para a vida, não serve para nada" (Chagas; Bogado, 2017), evidenciando a potência da vida ou a biofilia nos museus. Pensamento que ganha força em um de seus mais recentes textos, escrito em coautoria com Vladimir Sibylla Pires: "Aquilo que neles nos interessa é a potência de vida, é a *poíesis*, a criação, a arte, o afeto", concluindo que "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." (Chagas & Pires, 2018, p. 291).

⁸¹ Cf. Fromm, E. (1981). *O coração do homem - seu gênio para o bem e para o mal*. Tradução de Octávio Alves Velho. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara.

⁸² Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

Defender a existência de uma museologia biófila consiste em reconhecer a importância de romper com os limites disciplinadores dos corpos, das mentes e das práticas museológicas, orientando uma 'desleitura' do mundo e das coisas, nos moldes destacados por Manoel de Barros: "tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mija em cima/ serve para a poesia." (Barros, 2013, p. 136). Trata-se, nesse aspecto, de potencializar 'imaginações museais' comprometidas com a transformação da vida e que auxiliem na identificação dos "limites da museologia normativa, que dá mais valor à regras e normas do que à própria dinâmica da vida." (Chagas, Bogado, 2017, p. 144).

Tendo como orientação as Museologias que se sustentam no 'deslimite' e na biofilia, o intuito deste capítulo é apresentar aspectos da trajetória e da 'imaginação museal' de Mario Chagas mapeando as confluências e os impactos de sua Museologia Indisciplinada nos espaços museológicos brasileiros. Minha intenção consiste em explicitar alguns protocolos de 'desleitura' e tendências de pensamento que orientaram e orientam suas engrenagens poéticas e políticas na definição dos contornos epistêmicos de sua forma indisciplinada e particular de 'transver' os museus e as Museologias ou, para mobilizar o conceito criado pelo autor, me aproximar de alguns dos itinerários de sua 'imaginação museal' tecida entre herdeiros e legatários de diferentes paradigmas museológicos.

4.1. "O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê"

O poema 'As lições de R. Q.' de o *Livro sobre nada* contribui, a meu ver, para análise do conceito de 'imaginação museal', elaborado por Mario Chagas. Nele, Manoel de Barros (2013) inicia o poema afirmando que "a expressão reta não sonha" e que, portanto, é "preciso desformar o mundo". Nesse aspecto, apresenta a advertência: "O olho vê, a lembrança revê, a imaginação transvê: é preciso transver o mundo" (p. 324) sublinhando a importância da 'transverberação'. Evidencia a leitura do mundo atravessada pelo olhar, pela memória e pela imaginação, desenformando, colocando em suspeição. Trata-se de construir uma leitura de mundo pela transgressão e promover uma leitura da imagem pelo sentimento visando "apalpar as intimidades do mundo".

De acordo com Adalberto Muller (2009), a poesia de Manoel de Barros não evoca o céu e as imagens saturadas, ela evidencia uma *gramática expositiva do chão*, ou seja, o chão como imagem do peso do mundo: "Chão também é uma imagem adjetiva, já que em português 'chão', 'chã', é um adjetivo (derivado do latim 'planus', que dá origem ao espanhol 'lhano') que significa 'simples', e também 'rasteiro, vulgar'. Em português, pode-se dizer tanto 'um homem chão' quanto uma 'alma chã'". (p. 12). Sublinha que sua gramática, que

depois será definida como 'desgramática', é marcada pela fragmentação e pelo esfacelamento:

A obra de Manoel se assemelha a uma *Wunderkammer* (ou Gabinete de Maravilhas). Sua poética não é a da construção, mas a da acumulação. Manoel é mais um *bricoleur* do que um construtor ou engenheiro (como é João Cabral). A imagem do *bricoleur* é aliás, fundamental para se entender o universo manoelino. Ela deriva de Lévi-Strauss, que, em *La pensée sauvage*, opõe o *bricoleur*, que opera por acumulação de cacos e ruínas, ao especialista e ao técnico, que, como o demiurgo grego, cria o mundo a partir de uma Idéia, através de uma estrutura racional e lógica. (p. 13)

O ato de acumular cacos e ruínas remete à imaginação como meio de apreensão e comunicação do mundo, evidenciando o gesto como imagem primordial: "Mas, anterior mesmo ao gesto, devemos nos lembrar das imagens de tudo o que se forma (ou seja, tudo o que vemos vira imagem) em nossa retina e das imagens da memória, do sonho, do devaneio (esse sonho desperto) e, finalmente, da imaginação." (Muller, 2009, p. 16-17)

Aqui se assinala uma diferença, que se evidencia na derivação do verbo ver: vê, revê, transvê. Essa diferença aponta para o modo como a percepção se organiza em termos de uma temporalidade. Pois se ao olho cabe o presente do acontecimento imediato, a memória opera sobre a repetição de algo que já sucedeu (passado) e que agora se atualiza novamente; a imaginação, por sua vez, opera sobre o 'ir além' subjacente ao prefixo 'trans-', o mesmo que forma as palavras 'tradução', 'transformação' e 'transferência' (que é a palavra que melhor traduz o grego μεταφορα, ou metáfora). Ao acentuar que se trata de uma parataxe (ou seja, ausência ou atenuação de subordinação entre as orações), queremos entender que não há também, nesse 'verso' manoelino, idéia de progressão. Sobretudo porque as coisas se dão, como na imagem, no regime da simultaneidade e da descontinuidade. (p. 17)

Nesse aspecto, a imaginação consiste em uma potência criativa que, por sua vez, extrapola o mundo das imagens, atingindo o dos sentidos. Essas reflexões iniciais são importantes para a compreensão do projeto de Manoel de Barros, assim como são centrais no pensamento de Mario Chagas. É possível dizer que enquanto Manoel tece uma teoria da imaginação por meio da literatura, Mario a evidencia no fazer museal 'transvendo-a' por meio de uma 'poética das coisas'.

O imaginário está diretamente relacionado à imaginação, por meio das imagens se tece a identidade, promove-se aquilo que Castor Ruiz (2004) considera como o modo criativo de refletir a interioridade e projetar a práxis. Segundo o autor, o imaginário corresponde ao aspecto insondável do ser humano, que produz os condicionamentos psíquicos, sociais e o elemento criativo que possibilita a imaginação. A imaginação, desse modo, é fruto da atividade mental enraizada no sem-fim das imagens, propiciando a emergência de sentidos e contribuindo para que o indivíduo mergulhe em sua realidade. Consiste em uma forma de conexão entre o sujeito e o mundo por meio da linguagem: "O

imaginário e o simbolismo só podem existir na forma de linguagem. Fora da linguagem só subsistem possibilidades criativas não realizadas." (p. 191)

A compreensão dessa inesgotável capacidade de evocação de imagens e das múltiplas formas de sua concatenação na produção de diversas linguagens verbais e não-verbais consiste em um dos eixos fundamentais para a compreensão de uma das mais vigorosas propostas epistemológicas edificadas nas Museologias, tendo como roteiro a 'imaginação museal' (e museológica) de Mario Chagas.

A trajetória poética de Mario Chagas contribui para que seu olhar museológico alcance a abstração sugerida por Manoel de Barros, problematizando o modo como a partir da concretude dos objetos é possível atingir uma 'narrativa poética das coisas' e visualizar os projetos poéticos e políticos em torno da instituição de novas dramaturgias da memória. Nesse aspecto, reconhece a existência de uma (po)ética que resulta das interações em torno do gesto criativo: "museus e patrimônios são dispositivos narrativos, servem para contar histórias, para fazer a mediação entre diferentes tempos, pessoas e grupos" e, trabalhar a sua poética, implica um "olhar compreensivo e compassivo para os inutensílios musealizados e para o patrimônio inútil da humanidade. Essa é a lição (ou deslição) sugerida pelo poeta Manoel de Barros." (Chagas, 2006, p. 6)

Mario Chagas e Manoel de Barros oferecem subsídios para a problematização da poética e da política do olhar, efetuando uma desconstrução da utilidade canônica das coisas e demonstrando que a importância depende do encantamento por elas proporcionado. Em suas reflexões, constantemente re-inauguram o sentido do inútil ao sublinhar que todas as coisas, especialmente as consideradas 'desimportantes' ou 'inutensílios', são matérias de poesia e de Museologias. Talvez seja esse olhar torcido, retorcido e distorcido sobre as coisas que também as converta em matéria poética privilegiada para as Museologias e os patrimônios e seja a chave para compreender as gotas de sangue, de suor e de lágrima existentes em cada museu.

É possível aproximar os 'desobjetos' ou 'inutensílios' de Manoel de Barros dos *ready-made*⁸³ de Marcel Duchamp: "Se é sutil a ironia que emana dos objetos de Duchamp — fabricados, não raro, com intuito de sarcasmo" — e o exemplo emblemático consiste no mictório de louça enviado ao Salão dos Independentes, em Paris -, "a arte se tornou, frequentemente, repositório de materiais, cuja presença na obra nem sempre obedece às injunções do significado." (Suttana, 2004, p. 255). Se os poetas conseguem realizar uma operação alquímica com suas imagens, transformando palavras em coisas, podemos dizer

⁸³ Termo criado por Marcel Duchamp (1887-1968) para designar objetos por ele concebidos a partir da combinação de um ou mais artigos de uso cotidiano produzidos em massa e expostos como obras de arte em museus e galerias.

que os responsáveis pelas exposições museológicas transformam as coisas em linguagem, efetuando o que Mario Chagas (2003) concebeu como uma 'narrativa poética das coisas' ou a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. O mesmo ocorre com a reflexão científica sobre essa prática na medida em que problematizo a constante tensão vivenciada pelas Museologias ao se transformarem em metanarrativa, um dizer sobre a impossibilidade do dizível apenas com o verbal, uma provocação sobre o silenciamento e, para tanto, uma perspectiva científica que diz sobre a linguagem 'poética das coisas'.

Reconhecendo os múltiplos interesses envolvidos nos processos de elaboração, recepção e formação de tipos-ideais dessas matrizes discursivas, é importante promover esse exercício reflexivo sobre o pensamento museológico ou, em outras palavras, a (des) construção de uma Museologia do fazer museológico. Nesse aspecto, dialogo com a postura crítica de Manoel de Barros, em seu *Livro de pré-coisas*: "a matéria modificada em matéria de poesia (a pré-coisa), que uma vez transformada em matéria de poesia deixa de ser a coisa e passa a ser apenas a anunciação da coisa, portanto, uma pré-coisa." (Silva, 2009, p. 2). Orientação que pode ser expandida ao pensamento museológico que se torna um exercício prévio sobre o gesto de musealização (do museável para o musealizado), ou, uma 'imaginação museal', para utilizar o conceito elaborado por Mario Chagas, compreendida como "capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas." (Chagas, 2003, p. 64). É uma operação seletiva de intenções e de gestualidades para a produção de determinadas matrizes discursivas ou tendências de pensamento que podem gerar experimentações nos espaços museais, compreendidos enquanto espaços de produção, arquivamento e circulação de memórias erigidas a partir da 'linguagem das coisas':

Um museu, seja ele qual for, só pode ser produzido e reconhecido como tal, quando está inserido numa codificação social compartilhada, quando faz parte de uma experiência comum. Sobretudo nas sociedades complexas e contemporâneas essa experiência que denomino de participação museal é um dado concreto. Na raiz dessa experiência está aquilo que se denomina de imaginação museal. É com base nessa imaginação que os museus são produzidos, reconhecidos, lidos, inventados e reinventados. A minha sugestão é que a imaginação museal seja compreendida como a capacidade humana de trabalhar com a linguagem dos objetos, das imagens, das formas e das coisas. A imaginação museal é aquilo que propicia a experiência de organização no espaço - seja ele um território ou um desterritório - de uma narrativa que lança mão de imagens, formas e objetos, transformando-os em suportes de discursos, de memórias, de valores, de esquecimentos, de poderes etc., transformando-os em dispositivos mediadores de tempo e pessoas diferentes. (Chagas, 2005, p. 57)

Partindo desse entendimento, o pensamento museológico seria a sistematização dessa imaginação, transformando-a em 'pré-coisa', tradução da 'linguagem poética das

coisas'. As Museologias podem contribuir para a criação de novas formas de realizar museus ou para a permanência de discursos colonizadores e marcados pela colonialidade. Por outro lado, as experiências concretas geram novas imaginações museais, em um movimento contínuo de constantes reinvenções. Exercício epistemológico que inventariado pode contribuir para a reflexividade do campo museológico, gerando aquilo que Pierre Bourdieu (1998) denominou de 'teoria do efeito de teoria'. Desse modo, assim como as experiências no campo dos museus e da literatura, reconheço as Museologias como formas de invenção: "as teorias não são espelhos da realidade, mas a própria invenção da realidade. A experimentação, tanto quanto a observação, está impregnada de teoria." (Chagas, 1994b, p. 13)

Com relação ao conceito de 'imaginação museal' é oportuno identificar de que maneira ele dialoga com o seu tempo e com outras temporalidades. Mario Chagas, enquanto agente representativo dos espaços de produção cultural, influencia e sofre influências, tornando-se significativo mediador simbólico a inspirar novas 'imaginações museais'. Do ponto de vista da genealogia do conceito, é possível estabelecer um diálogo com o conceito de 'fato museal' (ou museológico), de Waldisa Rússio (1984). Reforçando o que explicitiei nos capítulos anteriores, para a museóloga, é "a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, testemunho da realidade. Uma realidade da qual o homem também participa e sobre a qual ele tem o poder de agir, de exercer a sua ação modificadora", destacando que "é tempo de se fazer museu com a comunidade e não para a comunidade" e que o fato museológico "se faz num cenário institucionalizado, e esse cenário é o museu." (p. 60). Mario Chagas (1994a) amplia esse entendimento reconhecendo que o 'fato museal' independe de um cenário institucionalizado. Aliás, informa que Waldisa Rússio em maio de 1990, em uma de suas últimas participações em seminários, encaminhava o seu pensamento nessa direção e sublinha cinco confluências que a trajetória da museóloga imprimiu em sua 'imaginação museal/museológica':

Cinco pontos, entre outros tantos, no pensamento e na prática de Waldisa Rússio, me tocaram de modo intenso: 1º) o combate sistemático à ditadura militar, o que me inspirou e alimentou minha resiliência; 2º) a ideia de sincronia no que se refere à noção de patrimônio, o que me conduziu ao conceito de fratrônio; 3º) a argumentação de que não basta fazer 'para', é preciso fazer 'com', o que me conduziu às proposições de uma 'museologia para', de uma 'museologia com' e de uma 'museologia in-mundo'; 4º) a compreensão de que a museologia estuda o processo museal, o que contribuiu para a libertação de toda uma geração no que se refere aos aprisionamentos institucionais; e 5º) as suas referências, aulas e cursos que colocavam em pauta a Museologia Popular, o que me incentivou a avançar na direção da Nova Museologia e da Museologia Social, sempre de um modo libertário. (Chagas, 2017, p. 134)

Dessas confluências, sublinho a princípio, a ideia de que a Museologia estuda o processo museal o que, ao focar a profunda relação do sujeito que conhece com a realidade, prenuncia a ideia de uma 'imaginação museal e/ou museológica'. Segundo pontuou Mario Chagas⁸⁴, além de Waldisa Rússio, as reflexões de André Desvallées e François Mairesse (2013) também foram significativas para a elaboração de seu conceito, especialmente a distinção que tece sobre o museal e o museológico.

Todavia, se Waldisa Rússio e os pensadores franceses contribuíram para a ideia de museal, outros diálogos também consistiram em inspirações significativas para a compreensão de 'imaginação', a exemplo dos conceitos de 'museu imaginário', de André Malraux (2000) que evoca o museu como espaço imaginário que habita os indivíduos, um "espaço mental"; e de 'imaginação sociológica', de Wright Mills (1975) caracterizada pela capacidade de utilizar a informação e desenvolver a razão visando conhecer o sentido social e histórico do ser humano em um dado período.

Em *A imaginação museal*, Mario Chagas (2003) se utiliza do conceito de 'museu imaginário' de Malraux para explicar a reorganização, a reconceituação e a dilatação do campo museal, na medida em que o reconhece como uma leitura indisciplinada dos processos de institucionalização "desarranja as tentativas de disciplinar o gosto e de controlar a relação dos indivíduos e grupos sociais com o patrimônio cultural em metamorfose", concluindo que "de certo modo, esse *Museu* é também um estímulo libertário ao desenvolvimento da *Imaginação museal*." (p. 52). Em aspecto similar, mobiliza o conceito de 'imaginação sociológica' de Mills, especialmente quando reconheceu ter as ciências sociais um aspecto de arte e artesanato, destacando, assim, "um quê de narrativa poética." (p. 140). Em entrevista, ao ser questionado sobre as tramas que incidiram na urdidura do conceito de 'imaginação museal', Mario Chagas me relatou que, para além de se enveredar pelo pensamento social sobre museus, suas investigações lhe encaminhavam para a compreensão da imaginação, por meio de um exercício de releituras:

Na procura do doutoramento, eu visualizei um doutorado em Educação na Universidade Federal do Rio de Janeiro, assisti algumas aulas como aluno ouvinte, mas abriu o Doutorado em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Eu sou da primeira turma do Doutorado em Ciências Sociais da UERJ⁸⁵. No Mestrado, eu pesquisei a ótica museológica de Mario de Andrade, estimulado pela minha experiência no Museu da República e na docência com a disciplina Preservação de bens culturais, em que estudava a trajetória das políticas de preservação no Brasil. [...] Eu

84 Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

85 Chagas, M. S. (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. 307 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Orientadora: Myrian Sepúlveda dos Santos. Período sanduíche em *Centre de Recherches sur le Lien Social* (CERLIS), associado a *Université René Descartes (Paris 5, Sorbonne)*, sob orientação de Jacqueline Eidelman e Ângela Xavier de Brito.

criei uma forma de estudar muito curiosa, ainda faço isso, crio paráfrases de certos clássicos. O título da minha pesquisa de Mestrado⁸⁶ surgiu de uma paráfrase do verso de Mario de Andrade, "há uma gota de sangue em cada poema". Eu pegava um texto do Brecht sobre teatro, lia o texto e o passava mentalmente para museu. E aquilo abria certas portas mentais. E foi isso que fiz com o Mario de Andrade, na verdade era uma espécie de pergunta: 'Há uma gota de sangue em cada museu?'. [...] No Doutorado eu percebi que não era a ótica, o pensamento museológico que eu estava investigando, era a imaginação. Quando eu ingressei no Doutorado, meu projeto inicial era investigar cinco intelectuais: Gustavo Barroso, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Edgar Sussekund de Mendonça e Waldisa Rússio. Meu estudo era 'Do paradigma clássico da museologia ao paradigma da Nova Museologia'. Aí percebi que estava desigual, que eu tinha três intérpretes do Brasil, e decidi pesquisar os três primeiros. Mas ainda não desisti do Edgar Sussekund nem da Waldisa, até porque fiz muitas coisas com ela. Mas no projeto não comparecia a ideia da imaginação museal, ainda não era claro para mim. Ao longo da pesquisa, após reduzir o escopo do projeto, eu tive um insight doméstico, até narro esse fato na introdução da tese, quando expliquei para meu filho mais novo que ele iria se formar no Jardim de Infância e ele me disse que já havia se formado, apresentando um chapeuzinho de cartolina preta que ele havia guardado no baú de brinquedos, da formatura da Escolinha de Música. Ele me disse: 'Vou guardar para sempre para não esquecer nunca da Escolinha de Música'. Para mim foi a experiência de Newton, a maçã que caiu na minha cabeça. Eu pensei, isso não é Museologia, não é poesia, é anterior, isso é imaginação. Ali veio o conceito de imaginação museal: antes de saber ler e escrever, nós conseguimos acessar uma imaginação que está ligada as coisas.⁸⁷

Na verdade, essas reflexões sobre o conceito de 'imaginação museal' corroboram para um diálogo com a ideia de 'pré-coisa' ou de 'antesmente verbal', delineadas na poesia de Manoel de Barros. As palavras da criança acionaram uma potência imprevista que "consolida-se nas pessoas a noção de que as imagens e as coisas concretas podem ser instrumentos de mediação ou âncoras de memórias, emoções, sensações, pensamentos e intuições", concluindo que a ideia de 'dar alma às coisas' sugeriria a existência de um poder demiúrgico, "um poder que as crianças, pela via da imaginação criadora, conseguiriam colocar em movimento." (Chagas, 2003, p. 15-16). Certamente está nessa leitura, mais uma aproximação com a poética de Manoel de Barros, quando reconhece que "a criança erra na gramática, mas acerta na poesia" ou que "as coisas que não têm nome são mais pronunciadas por crianças." (Barros, 2013)

O fato é que, somente após esse *insight*, Mario Chagas realizou leituras que pudessem respaldar seu conceito. O pensamento de André Malraux (2000) já estava citado no texto *Subsídios para a implantação de uma política museológica brasileira*, publicado pela Fundação Joaquim Nabuco, o que denota uma aproximação com seu argumento desde

⁸⁶ Chagas, M. S. (1997). *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. 93 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) - Centro de Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro. Orientadora: Maria José Mesquita Cavalleiro de Macedo Wehling.

⁸⁷ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

a década de 1970.⁸⁸ Todavia, depois dessa experiência com o filho mais novo, efetuou-se um novo diálogo com suas orientações. O mesmo ocorreu com as análises de Wright Mills (1975) e com outros autores. De acordo com Mario⁸⁹, após a tese concluída, ele deparou com um outro texto que também contribuiu para suas reflexões sobre 'imaginação museal', a partir da ideia de 'imaginação museologizante', elaborada por Benedict Anderson (2008).

Todavia, o conceito de 'imaginação museal', por si só, não remete a imaginação que 'transvê o mundo', para dialogar com a imagem urdida por Manoel de Barros. Imagem que, por sua vez, é constantemente evocada nas palestras de Mario Chagas em uma fotografia de sua autoria representando um muro grafitado no Méier, Rio de Janeiro, com o desenho de um olho ladeado pelo verso de Manoel de Barros que intitula este subitem (Fig. 10).



Fig. 10 – Muro grafitado com o poema de Manoel de Barros. Méier, Rio de Janeiro, Brasil. Foto: Mario Chagas, 2015.

O potencial metapoético do registro contribui para a reflexão sobre a diversidade de leituras, de memórias e de imaginações museais. Nesse aspecto, nem toda 'imaginação museal' consiste em um modo de 'transver' o mundo e os museus. Algumas são comprometidas com a imposição de limites, com a manutenção e reprodução de leituras disciplinadoras do mundo. Outras, marcadas pela indisciplina e pela emergência de outras

⁸⁸ Brasil (1976). Ministério da Educação e Cultura. Departamento de Assuntos Culturais. Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Subsídios para implantação de uma política museológica brasileira. Recife: MEC/DAC/IJNPS.

⁸⁹ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

vontades de memória, atualizaram a potência de uma imaginação que deixou de ser prerrogativa de alguns grupos sociais, resultando naquilo que Mario Chagas definiu como 'museodiversidade':

A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável, ainda que nem tudo pudesse em termos práticos ser musealizado. A imaginação museal e seus desdobramentos museológicos e museográficos passaram a poder ser lidos em qualquer parte onde estivesse em jogo um jogo de representações de memórias corporificadas. Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico. Mas, a existência mesma do museu continuou sendo sustentada não numa totalidade, mas no fragmento, no estilhaço, na descontinuidade do imaginário que constitui o patrimônio cultural (incluindo aí o natural). A aceitação dessa descontinuidade e da necessidade de negociação sistemática de significados e funções para o patrimônio cultural musealizado passaram a ser alguns dos antídotos necessários para evitar a germinação de discursos totalizantes (por vezes totalitários) que assim como as práticas museais também se renovaram. (Chagas, 2003, p. 53)

Desse modo, as Museologias Indisciplinadas se evidenciam na forma como se expressa a 'imaginação museal'. Não é a imaginação a característica de um ato de 'transver' o mundo e os museus, mas os compromissos que afeta e a radicalidade criativa que sugere. Portanto, o que singulariza a indisciplina consiste nas expressões do imaginário que apontam para outras leituras de mundo em uma poética e uma política que valoriza os seres celestados. Nesses termos, a presença do pensamento de Waldisa Rússio é central na caracterização dos desvios da imaginação museal de Mario Chagas quando informa a ideia de sincronicidade do patrimônio e argumenta que não basta fazer 'para', mas a Museologia 'com' os indivíduos, encaminhando para a reflexão de uma 'museologia in-mundo'.

O conceito de 'fratrimônio' tem suas bases no pensamento de Waldisa Rússio (1984) quando ela destaca "a ideia de que esse patrimônio pode ser transmitido em termos de contemporaneidade em dados sincrônicos." (p. 62). Essa perspectiva contribui para que Mario visualizasse a coexistência das heranças paterna, materna e fraterna:

Assim como falo em patrimônio, eu deveria falar em matrimônio, não para me referir a uma união conjugal, mas no sentido de uma herança de vida, de uma conexão com a grande mãe, de uma opção pelo sensível, de uma forma especial de olhar o mundo; assim também eu deveria falar em fratrimônio para me referir ao conjunto de bens que valorizo e partilho sincronicamente com os meus irmãos e amigos, eles e eu produzimos no mundo objetivo e nos mundos subjetivos diversos bens e partilhamos esses bens entre nós e com os nossos contemporâneos, produzimos e partilhamos fraternalmente, amigavelmente. [...] A perspectiva sincrônica favorece o surgimento de novas interpretações e usos patrimoniais, e permite a compreensão de que a construção do patrimônio, do matrimônio e do fratrimônio cultural por moradores do complexo da maré ou da favela do

morro da formiga, para dar dois exemplos, passa pelas pessoas, pelas relações, pelos saberes, pelos nomes, pelos corpos, pela saúde, pelas práticas sociais cotidianas, pelas produções de imagens e narrativas, pelo território, pelo meio ambiente, pela vizinhança e muito mais. (Chagas, 2013, p. 1)

Essas reflexões de Mario Chagas se somaram a um conjunto de experiências familiares e profissionais, a exemplo dos cursos que Waldisa Rússio ministrava sobre a Museologia Popular, inspirada nas discussões da museóloga cubana Marta Arjona Pérez; das referências de museu social de Gilberto Freyre e das experiências realizadas na Fundação Joaquim Nabuco com Aécio de Oliveira; da proposta do Museu do Índio de Darcy Ribeiro; da 'poética do deslimite' empreendida por Nise da Silveira no Museu de Imagens do Inconsciente; das discussões sobre ecomuseus e museus comunitários visibilizadas na segunda metade do século XX, em âmbito internacional e nacional, especialmente os 'museus de favela'. Meu argumento é que cada imaginação, a seu modo, contribuiu para delinear as bases da 'imaginação museal/museológica' indisciplinada de Mario Chagas⁹⁰, edificadas nas mudanças paradigmáticas da segunda metade do século XX.

Talvez, por essa razão, seu pensamento dialogue de modo tão explícito com o de Manoel de Barros, especialmente quando reconheço que, assim como nas Literaturas, nas Museologias se pensa com imagem, imaginação que possibilita inventar outros mundos, mesmo que, para tanto, estas sejam mobilizadas por meio de uma 'poética das coisas':

Acho que a língua da poesia é a da imagem. Li algures e não me lembro de que autor que: Poeta é aquele que pensa com imagem. Também a nossa querida Nise da Silveira me disse uma vez: os poetas e os loucos são aqueles que caíram no mundo das imagens. Essa é a minha opinião: poeta que ainda não caiu no mundo das imagens, ainda não está poeta. O que não aprendeu ainda a renunciar ao desejo de informar, ao desejo de narrar, não aprendeu a cantar. Quem canta é músico, passarinho, pintor, vento, poeta, chuva. Poeta não precisa de informar sobre o mundo. Poeta precisa de inventar outro mundo. E o instrumento para inventar outro mundo é a imagem, a metáfora e outros descomportamentos linguísticos. (Barros *In* Muller, 2009, p. 149)

Mario Chagas e Manoel de Barros promovem 'descomportamentos linguísticos'. Seja por meio da palavra ou desta combinada aos objetos, ambos efetuam imaginações que geram implicações sensoriais: "retomar indícios da presença de um referente ausente. Assim, a palavra que quer ser imagem funciona como ponte que tenta superar a distância entre o homem e a realidade." (Santos, 2015, p. 33). No poema e na exposição museológica, a imagem se transforma na 'palavra articulada' em signo. Segundo Elisa dos Santos (2015), partir do insignificante não é apenas valorizar o desprezado, mas também

⁹⁰ Aspectos dessas diferentes 'imaginações museais' que impactaram a trajetória de Mario Chagas serão analisados no item 4.2.

evidenciar o que se apresenta como oposto ao significante: "se desvincula da perspectiva do olhar empírico; transver será transfazer por meio da imaginação as palavras/imagens comuns e restituir nelas uma 'visão diferente', 'uma visão nova do mundo'" (p. 54).

Conforme destacou Manoel de Barros (2013), essa experiência consistiria em um "descomportamento semântico, [...] apenas faço o desvio da finalidade." (p. 61). É por esse motivo que o poeta afirma que sua imaginação não tem estrada, é composta de devires e de desvãos. Compete, assim, percorrer os descaminhos de Mario Chagas no intuito de mapear algumas confluências que orientaram e orientam sua 'imaginação museal/museológica' indisciplinada e perceber, nessa trajetória, as mudanças de paradigmas para a Nova Museologia e, posteriormente, para a Museologia Social.

4.2. "Era só despraticar as normas"

Na primeira década dos anos 2000, Manoel de Barros publicou três livros de poesia em prosa sobre memórias da infância que, posteriormente, foram reunidos com o título de *Memórias inventadas* (Barros, 2018). Segundo destacou, apesar do projeto inicial ser um livro para cada fase de sua vida, decidiu se reportar apenas à primeira, reconhecendo que a infância real e imaginária renasce em cada idade do ser humano: "Eu tinha mais comunhão com as coisas do que comparação. Porque se a gente fala a partir de ser criança, a gente faz comunhão. [...] Então eu trago das minhas raízes crianceiras a visão comungante e oblíqua das coisas." (p. 67).

Na verdade, o olhar da infância (Fig. 11) como metáfora da trajetória consiste em poderosa aproximação para acionar a alquimia e a criatividade em torno do olhar sobre as coisas, os seres e o mundo. Não por acaso, Mario Chagas (2003) confidenciou ser a iluminação poética que acionou o seu conceito de imaginação museal resultado de um diálogo na infância de seu filho mais novo: palavras que "provocaram um turbilhão de ideias e imagens, sacudido por sua sutil e estranha potência." (p. 13). Também é ilustrativo o texto *Patrimônio é o caminho das formigas* (Chagas, 2015b), em que investigou um conceito de patrimônio construído coletivamente por jovens⁹¹ no Museu Vivo de São Bento, em Duque de Caxias, Rio de Janeiro: "é o caminho das formigas, os botões que a Jaqueline achou

⁹¹ Como gesto poético e político, Mario Chagas (2015) nomeou os jovens que elaboraram o conceito: Alice, Aline Cristini, Aline Herringer, Bruna, Camile, Clara, Cleison, Eduardo, Eric, Giovanna, Giulliana, Guilherme, Isabela, Jaqueline, João Vitor, Julia, Joyce, Kamilli, Kássia, Letícia, Lorena, Lucas Alexandre, Lucas de Souza, Marcelo, Maria Carolina, Maria Clara Wilson, Matheus, Milena, Nataly, Pedro Lucas, Rafael, Rayani, Rodolfo, Stephani, Tainá, Tamires, Thais, Thaynara, Grazielly, Luiz Felipe, Samarone, Vitória, Alana, Breno, Carlos Augusto, Cláudia, Diogo, Emanuely, Flávio, Geiciani, Gleyce, Iane, Ingrid, Janderson Fonseca, Jarderson Silva, Joabner, Joanny, João Pedro, José Victor, Karla, Leandro, Lidianne, Lucas de Jesus, Luciano, Luiz Felipe, Luiza, Maria Clara, Matheus Marcos, Matheus Silva, Michele, Naiara, Paulo, Pedro, Richard, Tamires, Warley e Wesley.

enterrados, é a tristeza e é a morte, é a comunidade. [...] O que é importante e o que parece não ser importante, a conversa com a amiga, o dia-a-dia, as pessoas, a vergonha." (p. 179). Não é sem razões que Mario Chagas aproxima esse conceito da poética de Manoel de Barros (2013), sublinhando a importância dos 'inutensílios' e destacando o verso em que o poeta apresenta uma mudança de olhar sobre os seres e as coisas: "Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear." (p. 341)

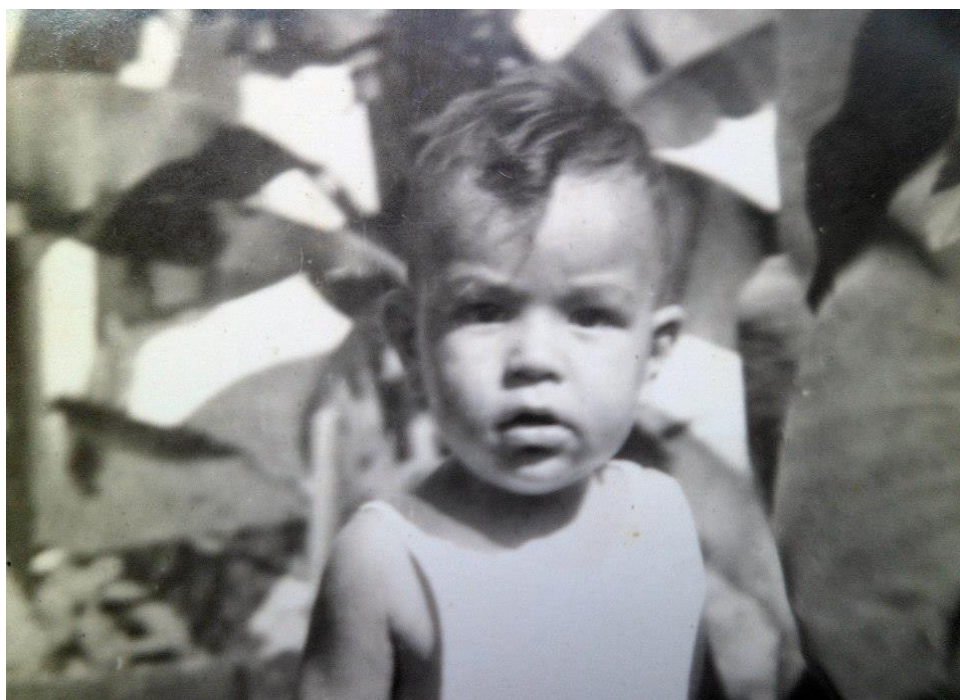


Fig. 11 – Mario Chagas, na infância. Foto: Acervo pessoal do poeta/museólogo.⁹²

A descentralização do olhar atinge seu ápice no poema 'Um olhar', de *Memórias inventadas* (Barros, 2018). Um dos versos, que também intitula este item, conclui que são nos desencontros que se constrói o olhar oblíquo, um olhar que consiste em "despraticar as normas" (p. 46). Consiste na configuração de uma forma singular de olhar o mundo, pelo avesso, realizando a 'poética do deslimate'. De acordo com Walquíria Béda (2007), o olho desviado criaria outro mundo, a partir de imagens recriadas pela palavra, de visões e experiências recriadas por meio da linguagem: "A imagem poética não se dá através da experiência comum do ver, em poesia é necessário as incontínuas verbais. A propósito da relação entre poesia e visualidade, diríamos que tal ligação tem a ver com a multiplicidade do visível, das inúmeras maneiras de ver o mesmo objeto e de imaginá-lo." (p. 82)

⁹² Ao ver esta foto publicada nas redes sociais em 2014, Mario Chagas escreveu a seguinte mensagem/poema em prosa: "Serei eu? Do fundo dos olhos que dizem que são meus eu me pergunto: serei eu? Sou e não sou esse ser que me olha do fundo da fotografia. Que coisa mais estranha é essa? Salvem-me de mim meus deuses protetores! Salvem-me de mim ou deixem-me mergulhar para sempre nesses olhos!".

Esse preâmbulo é significativo por indicar uma forma de conceber as relações por meio de um outro olhar sobre as normas, despraticando para alcançar outras sensibilidades, observar as contradições e evidenciar os encontros e desencontros: "O que ela via não era uma garça na beira de um rio. O que ela via era um rio na beira de uma garça." (Barros, 2018, p. 46). Além dessa contestação às formas canônicas de estabelecer o olhar sobre o mundo e os seres (e aqui obviamente a aproximação com as formas de conceber museus e Museologias), também é oportuno o diálogo com o poema por ele integrar um livro sobre memórias marcadamente autobiográficas. Indicia, assim, uma preocupação com o tempo, com a transformação das imagens e da 'imaginação museal/museológica'.

Esse outro olhar consiste em um olhar indisciplinado que subverte e 'desterritorializa' práticas decantadas no recipiente do tempo. Por essa razão, é significativo o fato de Mario Chagas em muitas publicações e entrevistas afirmar ser poeta antes de museólogo e se apresentar como poeta, museólogo e professor. A imaginação do poeta tenciona a experiência comum de ver. A 'imaginação museal/museológica' do museólogo efetua a dramaturgia da memória a partir da 'linguagem poética das coisas'. A imaginação pedagógica do professor transmite e problematiza o modo de se relacionar com o mundo, apontando formas de 'despraticar' as normas e 'transver' os museus. Mario Chagas (2013b) confidenciou que essas interconexões são significativas para o entendimento de sua trajetória:

É de bom tom esclarecer que o chão da casa de onde falo, território em que piso e de onde parto para a aventura museal, tem conexão direta com a poesia que na primavera da vida me conquistou; com a museologia que me tocou no verão e com as ciências sociais que no outono contribuíram para o (des)encanto e a perspectiva de um inverno onde tudo se junta e se mistura para celebrar a vida. (Chagas, 2013b, p. 45)

No mesmo texto, após sublinhar esses percursos autobiográficos, concluiu que "toda tentativa de dizer o que o museu é esbarra no limite da definição: os museus não cabem nas gavetas classificatórias." (p. 46). Pensamento que também pode ser aplicado às Museologias que esbarram nos limites e, assim, acredito que problematizar as normatizações homogeneizantes e leituras universalistas consiste em ampliar as suas possibilidades expressivas. Portanto, compreender a 'imaginação museal/museológica' de Mario Chagas consiste não apenas na apreensão de seus conceitos forjados a partir de sua vivência e expressos em sua produção intelectual. É fundamental evidenciar as condições de possibilidade que propiciaram o exercício dessa imaginação, as relações e experiências coletivas que estimularam e estimulam sua radicalidade criativa. Nesses termos, me utilizo do mesmo argumento do autor quando problematizou algumas análises da trajetória de Waldisa Rússio: "reduzir seu pensamento e sua obra aos textos que produziu [...] é uma

injustiça derivada do pensamento colonial, é assinar carta de desistência de compreensão da influência e da abrangência do pensamento e da ação dessa mulher transgressora e revolucionária." (Chagas, 2017, p. 135)

Neste item, exercito a experiência de partir das relações sociais construídas por Mario Chagas para, mediante esses trânsitos, compreender aspectos de sua 'imaginação museal e museológica'. Ao contrário do itinerário mais comum, que seria partir de sua obra, o intuito é aproximar de sua vida, das diferentes experiências que evidenciam a sua visão comungante e oblíqua das coisas, para utilizar o verso de Manoel de Barros.

Mario de Souza Chagas nasceu em 26 de junho de 1956, em meio aos festejos juninos. Filho mais velho de Sylvia da Costa Chagas e João de Souza Chagas, possui mais três irmãs. Signo de água, traz no nome o encontro entre rio e mar. Nascido e criado em uma comunidade popular em Cavalcanti (situada entre o Morro do Juramento, em Vicente Pires, e o Morro da Serrinha, em Madureira), na Zona Norte do Rio de Janeiro, teve sua visão de mundo marcada pelas diversas desigualdades sociais que demarcavam aquele espaço. Uma das confissões autobiográficas que integram seus escritos, podem ser recuperadas nos agradecimentos de sua tese de doutoramento quando refletiu sobre as heranças que recebeu desse contexto dos primeiros anos de vida:

Falo e me recordo de moleques de rua: Tiziu, Isaías, Paulinho, Clóvis, Roberto e Jorge, que comia tanajura frita e era o meu maior parceiro e o meu maior adversário no jogo de bola de gude. Recordo-me de minha avó materna, Albertina, que era analfabeta e sabia rezar espinhela caída, íngua e terçol, sabia chamar o vento com assobios e receitar ervas para muitas doenças; de seu marido Graciliano, meu avô e recruta do Exército, que não conheci pessoalmente, pois morreu no Brasil durante a Segunda Grande Guerra, preparando-se para se embarcar para a Itália; de meus avós paternos, ambos analfabetos: José, um caboclo caiçara guarani, e Rosa, uma portuguesa de grandes olhos azuis, cabelos longuíssimos e pé muito grande, que na roça me ensinou a debulhar o milho, cuidar de galinhas, colher batatas, aipins, laranjas etc.; de minhas tias maternas, com as quais pude conviver: Arlete, minha madrinha, boleira e costureira sem igual, Ilza, que falava e ria muito alto, e Zilda, que me levava ao barbeiro, adorava os Beatles e gostava de cantar nas serestas; do velho Seu Brasil; do bandido Adauto e do seu comparsa, o Pé de Anjo; da professora Clarisse, que me ensinou a ler; da professora Alda, que estimulou o meu gosto pela poesia; do professor Corinto que depreciava os meus escritos, e da professora Berenice, que não me ensinou inglês, mas me contou das suas viagens e peripécias pela Índia. Com um destaque especial quero registrar a minha gratidão aos meus queridos mestres Jefferson Henrique de Souza e Felícia Clélia Forlenza de Souza. [...] Recordo-me também da Marli – que me treinava no jogo das pedrinhas e dos beijos – e de toda a turma do Rocha Miranda: Cássia, Cau, Rico, Bel, Dangó, a outra Marli, Regina e Betinho, craque de bola e meu grande parceiro de xadrez; da turma do Sobral Pinto: Maurício, Célia, Guaracy, Jacy, Selma e Macarrão; da turma de Mandacaru: Krek, Toinzinho, Kalu, Caê, Big, Renato Astral, Angélica, Marisa, Malu, Profeta, João Bem-vindo, Atom, Kátia Brown, Tilde e Elisa; e da turma do Panela de Pressão (poetassauros sobreviventes): Aljor, Gênesis, Lúcio, Marko Andrade e tantos outros. (Chagas, 2003, p. 8-9)

Dessas memórias é possível observar uma presença marcadamente feminina em sua família, o impacto que as experiências com as avós, com a comunidade popular e com os colegas de escola tiveram na configuração de sua visão de mundo e, conseqüentemente, de sua imaginação poética. Todavia, algo pouco explicitado e que marcou profundamente sua trajetória consiste no impacto que a presença paterna teve em seu imaginário, tornando-se, de certo modo, estímulo para o encontro com a poesia e com as imagens do inconsciente:

Para falar de minha formação tenho que falar de minha origem social, de que modo eu me percebo no mundo. [...] Minha avó materna era analfabeta, minha mãe tinha o primeiro grau incompleto, meu pai tinha o primeiro grau completo. Éramos pessoas pobres, morávamos na Zona Norte da Cidade do Rio de Janeiro, no subúrbio. Toda a minha formação foi em escolas públicas. Meu pai era uma pessoa muito atenta, ligada em questões culturais, em música, apesar de não tocar nenhum instrumento. Era curioso que meu pai comprava instrumentos musicais para que outras pessoas tocassem. Uma vez ou outra as pessoas se reuniam na minha casa para tocar e cantar com os instrumentos do meu pai que fazia um esforço para comprar aquilo.⁹³ Mas tem um chave importante que não costumo falar, mas meu pai era doente mental, ao longo da vida manifestou uma esquizofrenia. E isso tem um marco na minha vida. Ele, junto com isso, fazia um poema ou outro. Ele tinha interesse em escrever acrósticos. E, além disso, ele possuía livros em casa. Então, diferente de outras famílias, eu possuía livros. Então lia muito, gostava de ler e, por volta de nove anos, me percebi poeta. Fazia alguns versinhos rimados em um pequeno caderno de poesias, a família reconheceu, minhas tias, estimularam meu interesse na poesia.⁹⁴

Mario estudou no bairro em que nasceu, na Escola Municipal Espírito Santo, em Cavalcanti; concluiu o ensino fundamental no Colégio Estadual Sobral Pinto, na Praça Seca; e cursou o ensino secundário na Escola Técnica Federal Celso Suckow da Fonseca (ETF-CSF), no Maracanã (atual Centro Federal de Educação Tecnológica), onde estudou mecânica de 1972 a 1974, obtendo a formação de Técnico em Máquinas e Motores.

Durante a ditadura militar, a Escola Técnica Federal se tornou um dos celeiros do movimento estudantil, "de onde, inclusive, alguns estudantes partiram para a luta armada." (Borba; Lopes, 2017, p. 1957). Todavia, Mario Chagas realizou seu curso técnico em um período de transição. A Agremiação Estudantil Técnico-Industrial (AETI), que promovia atividades culturais, teatrais e musicais com conotações político-partidárias, gerenciando um jornal e uma rádio comunitária, havia sido fechada em 1969.⁹⁵ Ao longo dos anos em que

⁹³ João de Souza Chagas foi um dos fundadores do Grêmio Recreativo Escola de Samba Em Cima da Hora, criada em 15 de novembro de 1959, em Cavalcanti, no subúrbio do Rio de Janeiro.

⁹⁴ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

⁹⁵ Isso se deve ao fato de nos anos anteriores a Escola Técnica ter se tornado um dos centros do movimento estudantil, tendo integrado sua agremiação estudantil nomes como Iuri Xavier Pereira e Domingos Fernandes, membros do Partido Comunista. Posteriormente, Iuri foi preso, torturado e assassinado no Destacamento de Operações de Informação - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI) do II Exército de São Paulo em Junho de 1972. Domingos, por sua vez, foi preso em abril de 1970 e enquadrado na Lei de Segurança Nacional, sendo exilado na Argélia. (Borba; Lopes, 2017)

estudou, as feiras, exposições e eventos realizados pela escola eram eminentemente técnicos. A orientação, nesse período, era não admitir propagandas de cunho político e deveria ser aplicado o Código de Disciplina nos casos de palavras e atos contra professores e inspetores, visto que constantemente deveriam responder as autoridades do Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) (*In Borba; Lopes, 2017*). Apesar dessa maior vigilância, Mario Chagas e seus colegas desenvolviam táticas de enfrentamento às práticas disciplinadoras, ao ponto de criarem um grupo de poetas: “na Escola Técnica eu decidi que não queria ser técnico. Ali surgiu uma guinada na minha trajetória, pois decidi que não queria ser engenheiro.” Rememorando nesse momento que, “juntamente com meus colegas, gritávamos no pátio da escola o poema do Fernando Pessoa⁹⁶ que diz ‘Se têm a verdade, guardem-na! Sou um técnico, mas tenho técnica só dentro da técnica. Fora disso sou doido, com todo o direito a sê-lo’”.⁹⁷ Nesse contexto, uma chave rica para a compreensão das reverberações da Escola Técnica na imaginação museal de Mario Chagas está em um dos versos do poema ‘Professor Corinto’: “professor eu gosto da poesia da mecânica/ e da mecânica da poesia.” (Chagas, 2008, p. 54)

Certamente os estímulos encontrados em casa, com o pai poeta, e na Escola Técnica, com os poetas militantes que posteriormente integrariam a Cooperativa Mista de Artistas Suburbanos Panela de Pressão (COOMASP)⁹⁸, contribuíram não somente para potencializar a veia literária de Mario Chagas, mas para encaminhar sua atenção para o campo das artes e das humanidades. Nesse contexto, surgiu seu interesse pela Museologia, ingressando no Curso de Museus do Museu Histórico Nacional no segundo semestre de 1975:

Vendo uma matéria na televisão sobre a restauração de uma obra do Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, resultado de uma escavação arqueológica. Aquilo me chamou atenção e eu procurei um curso onde pudesse aprender algo sobre arqueologia. [...] Na época do vestibular, eu

⁹⁶ Campos, A. (1990). ‘Lisbon Revisited (1923)’. In F. Pessoa. *Obra Poética/Obra em Prosa*. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar.

⁹⁷ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

⁹⁸ Mario Chagas, juntamente com colegas da Escola Técnica e diversos outros artistas, é um dos fundadores do grupo Panela de Pressão: “Coletivo de artistas fundado em 1979, no Rio de Janeiro, por músicos, letristas, poetas, atrizes, fotógrafos, artistas-plásticos, diretores e encenadores de teatro, dramaturgos, compositores, cantoras e cantores. Entre seus fundadores estão músicos e letristas dissidentes da Sombras (Sociedade Musical Brasileira), ex-integrantes do grupo de poetas Garra Suburbana, ex-integrantes dos grupos musicais Pé de Vento e Mandacaru e outros que a estes se uniram: Jorge Dangó, Jênesis Genúncio, Waldir de Holanda, Mauro Reis, Renato Duarte, Mainá, Délson Júnior, Mário Chagas, Lúcio Celso Pinheiro, Bento, Sidney Cruz, Ailton Machado, Big Otaviano, Rubens Santana, Kalu Albuquerque, Henrique Silva, Moisés Costa, Victor Gomez, Mariza Costa, Martha Loureiro, Míriam Costa, Salete Pinheiro, Eduardo Nascimento, Cláudio Nascimento, Baixinho e Jorge Almeida. Também fizeram parte outros compositores, fotógrafos, poetas, letristas, bonequeiros e atores como Marko Andrade, Euclides Amaral, R. R. Juca, Olten Jorge, Zé Luís, Papau Duboné, Antônio Branco, Luís Basílio, Carlos Sapato e Paulo Renato, entre outros. Entre 1979 e 1985 o grupo montou diversos espetáculos, nos quais mesclava música e poesia, entre eles: “Primavera suburbana”, no Teatro Artur Azevedo, em Campo Grande, Zona Oeste do Rio de Janeiro e “Manifestação cultural”, na Aliança Francesa.”. Disponível em: <http://dicionariompb.com.br/grupo-panela-de-pressao/dados-artisticos>. Acedido em 02 set. 2018.

havia assumido um emprego na Fábrica Nacional de Motores, em Caxias, em Xerém. Eu era inspetor de qualidade, ali virei operário. Foi minha lição sobre mais valia, expropriação do trabalhador... [...] Depois de um ano, decidi abandonar o trabalho e me dedicar a museologia. No curso de Museologia havia disciplinas de Arqueologia e, ao longo do curso, das disciplinas, eu tive certeza de que não queria ser arqueólogo, fiz o estágio e não me interessei.⁹⁹ Meu interesse estava nas festas, nas relações comunitárias... Eu sou de junho, 26 de junho, na minha família as Festas Juninas eram muito importantes. Então aquela relação da arqueologia com a morte, não me estimulava. Mas ao mesmo tempo eu percebi que a museologia também estava naquele momento muito conectada com a ideia da morte. Entrei em crise no quarto período de museologia. Lendo Erich Fromm, nos anos de 1970, no livro *O coração do homem*¹⁰⁰, ele tratava da síndrome de biofilia e de necrofilia. Eu fiz um seminário convidado pela professora Liana O'Campo, que ministrava a disciplina de Museu e Educação, e nesse seminário eu articulei a ideia de uma museologia biófila e de uma museologia necrófila. Ali eu consegui superar a minha crise, estava decidido abandonar a museologia, era algo completamente descolado da minha realidade, eu vinha das camadas populares, minha mãe era operária de uma fábrica e meu pai era office-boy, aquilo que era ensinado não tinha nada a ver comigo, as temáticas eram estudos de porcelana, faiança, cristal... Eu estudava os aspectos culturais, mas não tinha interesse naquilo. Mas quando formulei, para uso inteiramente pessoal, a ideia de uma museologia biófila, eu encontrei um caminho. A partir disso, me interessei na temática do ambiente, dos parques naturais e isso me estimulou a fazer biologia¹⁰¹, meu intuito era trabalhar em museus ligados a ecologia.¹⁰²

O Museu Nacional foi o primeiro museu que Mario Chagas conheceu, em virtude de uma vista escolar promovida pela Escola Municipal Espírito Santo, quando cursava o ensino fundamental em Cavalcanti, subúrbio do Rio de Janeiro. Em 1975, a divulgação das pesquisas dos arqueólogos dessa instituição foi decisiva para a sua escolha em cursar Museologia. Mario se matriculou no dia 25 de julho de 1975 (Fig. 12), após ter sido classificado em terceiro lugar, em uma turma de quarenta e cinco aprovados no vestibular. Nos oito períodos do curso, se matriculou em cinquenta e oito disciplinas, além do estágio no Museu Histórico Nacional, entre 1977 e 1979, e do estágio curricular realizado no Museu do Índio, em 1979.¹⁰³ A exposição curricular de sua turma (a segunda a realizar exposições

⁹⁹ Durante a graduação, Mario Chagas realizou estágio em Arqueologia com o professor Ondemar Ferreira Dias Júnior na Fazenda Capão do Bispo, em Del Castilho, Rio de Janeiro.

¹⁰⁰ Fromm, E. (1981). *O coração do homem - seu gênio para o bem e para o mal*. Tradução de Octávio Alves Velho. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara.

¹⁰¹ Depois de se formar em Museologia, Mario Chagas cursou licenciatura em Ciências Biológicas na Universidade do Estado do Rio de Janeiro, com o intuito de articular Biologia e Museologia.

¹⁰² Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

¹⁰³ Primeiro Período: Museologia I, Introdução ao Estudo da Ciência, História do Brasil I, Metodologia I, História da Arte I, História da Civilização I, Artes Menores I. Segundo Período: Museologia II, Antropologia I, História do Brasil II, Metodologia II, História da Arte II, História da Civilização II, Artes Menores II. Terceiro Período: História da Civilização III, História do Brasil III, História da Arte III, Estudo e Crítica de Arte, Antropologia II, Museologia III, Museografia I. Quarto Período: História da Civilização IV, História do Brasil IV, História da Arte IV, Arte Brasileira I, Antropologia III, Museologia IV, Museografia II. Quinto Período: Arte Brasileira II, Técnicas e Processos Artísticos I, Folclore, Museologia V, Museografia III, História do Brasil V, Estudos dos Problemas Brasileiros. Sexto Período: Arqueologia I, História Militar e Naval, Museologia VI, Museografia IV, Vidros, Cristais, Cerâmicas, Porcelanas e Faianças, Indumentária, Arte Naval, Armaria, Numismática I, Prataria, Ourivesaria, Joalheria e Bronzes. Sétimo Período: Arqueologia II, Museologia VII, Museografia IV, Didática, Numismática II,

obrigatórias) contemplou a temática da censura. Intitulada 'Teatro: cara e coroa', foi realizada de 31 de outubro a 16 de novembro de 1978.

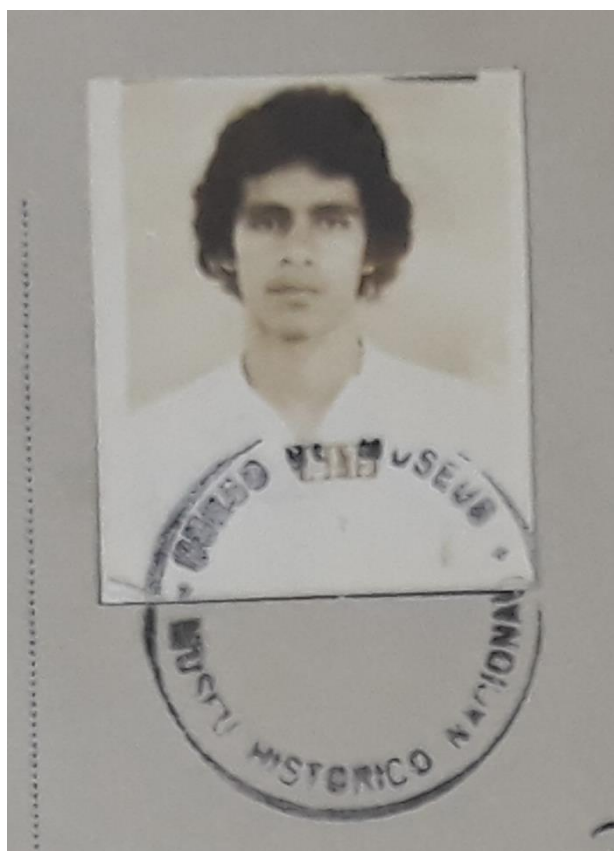


Fig. 12 – Detalhe da Ficha de Matrícula/Histórico Escolar de Mario Chagas, 1975. Fonte: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia – Núcleo de Memória da Museologia no Brasil.

No Curso de Museus, Mario Chagas integrou uma turma muito diversa do ponto de vista da origem social. Segundo destacou, realizou o vestibular unificado, o que contribuiu para que sua turma contrastasse com o perfil elitista que caracterizava os discentes até então: “Na minha turma existia um número grande de alunos e alunas do subúrbio do Rio de Janeiro, de outras classes sociais, de outras raças, o que exigia dos professores outros modos de lidar”.¹⁰⁴ Isso porque ainda era possível perceber as permanências de uma concepção funcionalista, caracterizada pela institucionalização da ‘imaginação museal’ de Gustavo Barroso que compreendia a Museologia como ciência do museu materializada na técnica: organização, arrumação, catalogação, restauração e classificação de objetos. Essa subdivisão, inclusive, estrutura a obra *Introdução à técnica em museus*, elaborada por Gustavo Barroso (1951) em dois volumes, presença marcante em algumas das aulas do

Mobiliário. Oitavo Período: Estágio Curricular, Curso sobre Museus de História, Arte e Ciência e Tecnologia, Técnicas de Registro Museológico, Administração e Dinâmica dos Museus, Pesquisa Museológica, Conservação e Restauração de Bens Culturais. Fonte: Fichas de Matrícula/Histórico Escolar, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Escola de Museologia – Núcleo de Memória da Museologia no Brasil.

¹⁰⁴ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

período em que Mario Chagas estudou: "até os anos setenta - apresento o meu próprio testemunho - alguns professores do Curso, nessa altura denominado de Museologia, davam aulas seguindo inteiramente o conteúdo dos livros de Barroso." (Chagas, 2003, p. 125). Isso se potencializava pelo fato da turma de Mario ter estudado no Museu Histórico Nacional¹⁰⁵, instituição que reverberava a 'imaginação museal' barrosiana.

Apesar dessa imaginação institucionalizada, diversas experiências indisciplinadas compuseram os desvios na trajetória de Mario Chagas, estimulando a vivência de outras dramaturgias da memória ou outras 'imaginação museais' conectadas com o seu entendimento de museus biófilos:

Com esse meu interesse de uma outra museologia, um caminho que eu chamava provisoriamente de uma museologia biófila, isso me estimulava sistematicamente a buscar outras propostas. Ainda na graduação, nos dois últimos anos, creio que no sexto período, fizemos uma exposição no Museu Histórico Nacional que era 'A feira nordestina do Campo de São Cristóvão'.¹⁰⁶ Resultou de um movimento dos estudantes, porque naquela época não havia exposições curriculares, realizamos uma exposição com literatura de cordel... O meu maior interesse na museologia passou a ser a área de educação que era onde eu via uma possibilidade de transformação e, naquela ocasião, surgiu minha aproximação com o Museu de Imagens do Inconsciente em virtude de um trabalho da faculdade. Sabia que o museu existia, mas não tinha frequência lá. Surgiu a indicação de um trabalho e eu decidi que queria realizar sobre um museu do subúrbio, que estava próximo de mim e era um museu da loucura, e fiz um relatório sobre o museu. Li várias coisas e após esse trabalho fiquei mais próximo, mais atento, levava amigos para conhecer a experiência. Conheci a Nise da Silveira em ação, realizando suas atividades; conheci o Fernando Diniz¹⁰⁷, um grande artista, esquizofrênico, estive junto com ele enquanto desenhava; a Adelina, o Carlos de Orleans e Bragança; além de alguns terapeutas, lembro-me do Arnaldo... O Museu de Imagens do Inconsciente foi muito marcante na minha formação, na minha vida, pois ali percebi a possibilidade de uma outra museologia: era um museu que não estava preocupado com público, com turistas para receber; era um museu que produzia acervo, criava o acervo; um tema diferente, lidando com doentes mentais. E eu ainda realizei meu estágio curricular no Museu do Índio, onde me deparei com a imaginação museal do Darcy Ribeiro. Lá trabalhava a museóloga Marília Duarte Nunes, me aproximei do Darcy que eventualmente ia ao museu.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Mario Chagas vivenciou um período de transição para o curso de Museologia (até então Curso de Museus). Segundo destacou Graciele Siqueira (2009), somente em 1977 o curso foi incorporado à Federação das Escolas Federais Isoladas do Rio de Janeiro – FEFIERJ, antiga FEFIEG. Todavia, ele continuou instalado no Museu Histórico Nacional até 1979: "Pelo Decreto-lei nº 66.655 de 1979, a FEFIERJ passou a denominar-se Universidade do Rio de Janeiro - UNI-RIO e, em agosto deste mesmo ano, o Curso foi transferido do MHN para o recém-inaugurado prédio do Centro de Ciências Humanas (CCH), na Urca." (p. 53)

¹⁰⁶ Somente em 1978 são criadas no curso de Museologia disciplinas obrigatórias relacionadas à prática de exposições. Desse modo, a exposição "A feira nordestina do campo de São Cristóvão" consistiu em um importante laboratório museológico. Mario Chagas escreveu um texto sobre essa experiência que, posteriormente, foi reelaborado e publicado na *Revista Folclore*, Recife, em 1984, com o título "Feira nordestina do Pavilhão São Cristóvão (RJ): ecomuseu para aplacar saudades".

¹⁰⁷ Experiência marcante ao ponto de Mario Chagas (2003) utilizar, vinte e cinco anos depois, um depoimento de Fernando Diniz como epígrafe de sua tese de doutoramento: "Fiz um pedaço de cada canto e depois juntei tudo numa só. É como aprender as letras a e i o u. A gente aprende uma por uma para depois juntar e fazer uma palavra. As letras são mais fáceis de juntar do que as imagens. As figuras são mais difíceis para ligar. As letras a gente sabe logo. As figuras nunca se sabe totalmente." (p. 12)

¹⁰⁸ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

Esses encontros e desencontros possibilitaram que Mario Chagas se aproximasse de outras leituras de Museologia, evidenciando uma lição expressa por Manoel de Barros: "Poeta é aquele que pensa com imagem. Também a nossa querida Nise da Silveira me disse uma vez: os poetas e os loucos são aqueles que caíram no mundo das imagens. [...] Poeta não precisa informar sobre o mundo. Poeta precisa de inventar outro mundo." (*In* Muller, 2010, p. 149). Na verdade, os encontros com a poesia e o contato com a loucura (a partir do drama paterno¹⁰⁹ e das experiências no Museu de Imagens do Inconsciente), e a própria fusão de uma poética sobre a loucura¹¹⁰ (a loucura da imagem), sem dúvida, foram fundamentais para que Mario 'caísse no mundo das imagens' e reconhecesse as Museologias como modo de inventar (ou desformar) outros mundos.

O fato é que esses diversos trânsitos contribuíram para que Mario Chagas e alguns colegas de sua geração questionassem as leituras dominantes de museus e de Museologias, apontando provocações indisciplinadas e, de certa forma, ousadas para o seu contexto de formação. Apesar do debate sobre a Mesa Redonda de Santiago e o papel dos museus na América Latina ter passado ao largo das aulas e das discussões ao longo de sua graduação, Mario afirma que teve acesso a algumas dessas provocações sobre o papel colonialista dos museus e sobre experiências indisciplinadas ao redor do mundo por meio do livro *Os museus no mundo* (Rojas *et. al.*, 1979), publicado na coleção Grandes Temas da Biblioteca *Salvat*, em 1979, no último ano de sua graduação em Museologia. A obra, comercializada em bancas de jornal, divulgava o pensamento de Hugues de Varine: "uma outra museologia era apresentada, completamente diferente de tudo o que nós víamos em sala de aula e ali aparecia, portanto, uma museologia comprometida com a sociedade, com movimentos muito diferenciados"¹¹¹; lembrando que, por intermédio do livro, visualizou ações em que evidenciava os museus biófilos que defendia:

Foi nesse clima que o livro e a entrevista foram publicados. Os seus conteúdos ofereciam uma nova possibilidade para pensar os museus e a museologia e o mais grave, tudo aquilo que estava contido num livro popular e numa breve entrevista não era, no caso brasileiro, tratado nos cursos de formação profissional em museologia. Ali estava materializada a rebeldia, a inovação e a possibilidade de renovação do campo museal. [...] Trazia, especialmente para os mais jovens, um conjunto de desafios que passavam pela construção de uma nova ética e de uma nova política museológica, pela produção de novos saberes e fazeres museais, incluindo aí uma nova abordagem historiográfica, uma nova construção teórica, uma

¹⁰⁹ Imagem que atravessa o poema 'Pai morto', do livro *Água salobra*: "meu pai se chamada João/ e morreu/velho pescador de loucuras/ esgotado de ouvir as vozes das panelas/ saturado do morno saber/ da garrafa térmica/ cansado de punir lençóis/ e continuar lúcido/ morreu vela de pavio longo." (Chagas, 2015c, p. 126)

¹¹⁰ Na década de 1980, Mario Chagas escreveu um livro de poemas (ainda inédito), intitulado *Jorge Pagão ou de como Jorge Pagão penetrou o silêncio das horas*. O livro, premiado pela União Brasileira de Escritores, tematiza a loucura, uma viagem poética pelo inconsciente do personagem Jorge Pagão que, após enfrentar vários monstros, se depara com o silêncio das horas.

¹¹¹ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

nova configuração museográfica e uma nova forma de lidar com as pessoas. De um modo claro: o referido diagnóstico ao denunciar a colonização dos museus, provocava e estimulava naqueles que tinham capacidade de agir e pensar por outras veredas a vontade de investir na descolonização do museu e do pensamento museológico. Não era difícil, para alguns jovens estudantes de museologia, adotando uma lógica simplista, pensar: ora, se os [primeiros] museus brasileiros foram criações coloniais, é hora de se criar museus que produzam rompimento com essa mentalidade [colonizadora e colonizada]. (Chagas & Gouveia, 2014, p. 10)

Mario Chagas colou grau no dia 7 de julho de 1979, tendo a professora Liana Rubi Teresa O'Campo como madrinha de sua turma, aquela que lhe inspirou a pesquisar sobre educação e museus e a se aventurar nas reflexões em torno dos museus biófilos e necrófilos. Neste mesmo ano, Mario conheceu o pensamento de Waldisa Rússio cujas ideias impactaram e ainda impactam a sua forma de conceber museus e Museologias. Esse encontro tornou-se um estímulo para que continuasse as leituras indisciplinadas em torno dos museus, observando caminhos distintos do que lhe era ensinado na graduação. Em julho de 1979, Waldisa participava do II Seminário Internacional A criança e o museu, realizado no Museu do Primeiro Reinado (Casa da Marquesa de Santos), no Rio de Janeiro.¹¹² Mario Chagas participou desse encontro que, para ele, tornou-se um divisor de águas: "apresentou-se com um expressivo conjunto de estudantes e cuidou para que todos fossem protagonistas", concluindo que "o seu pensamento museológico libertário, o seu flerte anarquista com o anarquismo, as suas referências a Charles Chaplin e suas posições políticas decolonizadoras eram (e continuam sendo) inspiradoras." (Chagas, 2017, p. 133)

Eu fui para esse encontro e fiquei chocado, espantadíssimo, com a atuação dela. Primeiro, a presença física da Waldisa, imponente, forte. Uma fala contundente, com muitas questões sociais que me interessavam e eu não tinha esse respaldo em nenhum lugar. Posições políticas marcadas, discutindo ideologia, falava de coisas que faziam muito sentido para mim. Além disso, ela estava cercada de estudantes de São Paulo, estava com Marcelo Araújo, Cristina Bruno, Pierina Camargo, e aquilo me espantou, uma professora que dava espaço para que os estudantes falassem, participassem... Não havia no Encontro nenhum professor meu. Na apresentação, ela citou uma frase de Charles Chaplin, do *Tempos Modernos*: 'vós não sois máquinas; vós sois homem'. Naquele mesmo dia eu fui ao encontro da Waldisa, perguntando se eu podia acompanhá-la no Rio de Janeiro. Ela ficou três dias e eu a acompanhei. Ali eu decidi que queria aquele caminho. [...] Construímos uma amizade, um diálogo importante. Quando eu me formei e fui para Pernambuco, no primeiro momento eu convidei a Waldisa para ir lá, por isso ela participou do I Encontro de Museólogos do Norte/Nordeste.¹¹³ Ela me enviava o que

¹¹² O II Seminário Internacional A criança e o museu foi realizado pelo ICOM, sob a coordenação da museóloga Fernanda de Camargo Moro, em parceria com a Fundação Nacional de Arte e a Fundação Estadual de Museus do Rio de Janeiro, nos dias 21, 22 e 23 de novembro de 1979, em comemoração ao Ano Internacional da Criança. Além da museóloga Waldisa Rússio, também foi conferencista a professora Ayala Gordon, diretora do Pavilhão dos Jovens no Museu de Israel.

¹¹³ O I Encontro de Museólogos do Norte/Nordeste ocorreu de 9 a 14 de agosto de 1982 na Fundação Joaquim Nabuco, em Pernambuco. Nele, Waldisa Rússio apresentou a conferência "O Mercado de trabalho para o

escrevia, me aproximei de suas discussões e estabelecemos uma
interlocução.¹¹⁴

Sua mudança para o Nordeste também o aproximou da Museologia desenvolvida pela professora Maria Célia Teixeira de Moura Santos marcada por um compromisso social. Na época, coordenadora do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia e idealizadora do Museu Didático Comunitário de Itapuã, em Salvador, consistia em uma das principais articuladoras de processos museológicos comunitários nas regiões Norte e Nordeste do país, imprimindo ações em prol da regulamentação da profissão de museólogo e produzindo sobre ações educativas transformadoras. Sua centralidade nas discussões museológicas no Nordeste, especialmente nos cursos e debates promovidos, tornou-se uma referência para a atuação de Mario Chagas.

No I Encontro de Museólogos do Norte/Nordeste promovido pela Fundação Joaquim Nabuco, em 1982, Mario Chagas, por exemplo, coordenou o Grupo de Trabalho 2 – O museólogo e o mercado de trabalho no campo da museologia, do qual participaram Maria Célia Teixeira Moura Santos (representando o curso de Museologia da Bahia), Waldisa Rússio (representando a pós-graduação em Museologia de São Paulo) e Maria Gabriela Pantigoso (representando a Escola de Museologia do Rio de Janeiro). Além de contribuir para que Mario exercesse uma articulação nas discussões da Museologia em âmbito nacional, a experiência na Fundação Joaquim Nabuco também aproximou o museólogo das singularidades dos processos museológicos realizados especialmente em Pernambuco e na Bahia. Fato que pode ser evidenciado no relato da professora Maria Célia Teixeira de Moura Santos: “Tenho acompanhado a obra de Mario Chagas desde os seus textos iniciais, na Fundação Joaquim Nabuco. Aberto à troca permanente, rara em nossos dias, [...] tem alimentado as minhas aulas e as de outros colegas no Curso de Museologia da UFBA”, evidenciando a presença do museólogo também em Salvador: “fazendo com que nossos alunos o considerem um colaborador, quase um professor permanente, pois a sua atuação também é frequente em nossos simpósios e seminários.” (*In* Chagas, 1996)

Na verdade, as presenças inspiradoras de Hugues de Varine, Waldisa Rússio e Maria Célia Teixeira de Moura Santos marcadas pelas transformações do paradigma da Nova Museologia podem ser evidenciadas nos primeiros textos elaborados por Mario Chagas e reunidos posteriormente em *Museália* (1996). Especialmente no caso de Waldisa, seus textos são explicitados em praticamente todas as publicações iniciais e acompanham sua produção intelectual de modo seminal, sendo possível afirmar que sua ‘imaginação museal/museológica’ é atravessada fortemente por essa confluência. Em entrevista, Mario

Museólogo na Área da Museologia”, debatida pelas museólogas Maria Célia Teixeira de Moura Santos e Maria Gabriella Pantigoso. (Coelho, 2015)

¹¹⁴ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

Chagas reconheceu que a ideia de uma Museologia Popular, difundida por Waldisa Rússio, naquele momento, era tributária das reflexões da museóloga cubana Marta Arjona Pérez: "Eu tive oportunidade de conhecê-la em São Paulo, em um seminário organizado pela Waldisa. Eu consegui acessar, nos anos noventa, um livro da Marta Arjona¹¹⁵, uma obra com uma tendência marxista muito marcada. E Waldisa ministrou vários cursos no Brasil com essa temática da museologia popular."¹¹⁶

Essas leituras marcadas por um mundo em polarização, encaminharam para que nas décadas de 1980 e 1990 a produção intelectual de Mario Chagas reverberasse algumas das interpretações dualistas sobre os museus e as Museologias que pontuavam tensões ainda pouco investigadas no contexto museológico brasileiro: novo e velho conceito de museu; museus biófilos e museus necrófilos; museologia normal e museologia extraordinária; periferia e centro cultural; memória do poder e poder da memória; além da utilização de termos como classe, dialética, ideologia e reflexo; e do diálogo com autores cuja obra expressava de algum modo uma leitura que tencionava paradigmas dominantes, a exemplo de Antonio Gramsci, Marilena Chauí, Marta Arjona Pérez, Moacir Gadotti e Paulo Freire, cujas orientações encaminham para a ideia genérica de uma Museologia Popular.

Soma-se a essas confluências, o contato que Mario Chagas teve com Gilberto Freyre (1900-1987) e com o museólogo Aécio de Oliveira (1938-2012), na Fundação Joaquim Nabuco, em Recife, na década de 1980¹¹⁷. Abriam-se novas perspectivas teóricas que propiciaram experiências de desaprender as normas e, portanto, o contato com radicalidades criativas no campo dos museus e dos patrimônios. Em junho de 1980, o jovem Mario se mudou para o Nordeste, após ter sido selecionado para uma das duas vagas disponibilizadas pela Fundação Joaquim Nabuco. Por esse motivo, se apresenta como um "carioca pernambucanizado e depois desgeografizado"¹¹⁸:

A experiência na Joaquim Nabuco de fato mudou a minha vida mais uma vez. Primeiro porque lá eu possuía muita liberdade de ação. Me envolvi com ações de educação na rua, com grupos de poetas... E a Fundação Joaquim Nabuco especialmente me desafiava a produzir, a escrever. Eu já gostava de escrever, mas lá encontrei canais para isso, publiquei, fiz exposições... [...] E chegando em Pernambuco, eu li os textos do Gilberto Freyre, especialmente o livro *Ciência do homem e museologia*.¹¹⁹ Tamanha foi a

¹¹⁵ Arjona, M. (1986). *Patrimonio cultural e identidad*. Havana: Editorial Letras Cubanas.

¹¹⁶ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

¹¹⁷ Mario Chagas conheceu o museólogo Aécio de Oliveira ainda na graduação em Museologia, na década de 1970: "Ele havia dado uma aula no começo de minha graduação, eu devia estar no primeiro ou no segundo período, e colocou o telefone no quadro. Eu anotei e guardei, porque achei o Aécio interessante, ele já falava na ideia de uma 'museologia morena'. Então quando eu me formei, eu contatei a Fundação Joaquim Nabuco e eles sinalizaram que existiam duas vagas." Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

¹¹⁸ Referência ao texto de Mario Chagas na contracapa de seu livro de poemas *Língua de fogo ou antes que o mundo acabe*. (Chagas, 2008)

¹¹⁹ Freyre, G. (1979). *Ciência do homem e museologia*: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Ciências Sociais. Recife: IJNPS.

surpresa e o impacto que essa leitura causou em mim quando ele falava dos museus que fazem *rendez-vous* com a morte, ele falava das questões de biofilia e necrofilia. [...] Eu realizei na Joaquim Nabuco um trabalho muito próximo do museólogo Aécio de Oliveira. Ele não escrevia sobre suas experiências e nesse período o Aécio recebeu um convite para publicar na *Revista Museum*, do ICOM, e me convidou para escrever. Foi uma experiência importante para mim. Eu ia a Fundação conversar com ele, mostrar o que eu tinha feito, debatíamos juntos, trocávamos ideias, de modo que concretamente o texto foi elaborado por nós dois. Eu estava muito jovem, mas publiquei um texto que foi traduzido em francês, inglês, espanhol...¹²⁰ Minhas práticas museológicas foram se contaminando das ciências sociais, especialmente de sociologia e antropologia. Talvez mais próximas da antropologia em virtude do meu contato com o Museu do Homem do Nordeste. Lá de Pernambuco eu pude participar, por exemplo, da criação do Museu do Homem do Norte, em Manaus, eu quem elaborei o projeto; da criação do Museu da Borracha, no Acre; da revitalização do Museu do Estado do Piauí; da criação do Museu do Mamulengo, redigi todo o projeto; enfim, a Fundação Joaquim Nabuco me permitiu conhecer o Nordeste e o Norte, me propiciou uma visão de Brasil diferenciada e me ofereceu uma liberdade de criação extraordinária. Fiz o roteiro de um filme intitulado *Xilogravura*; depois fiz o roteiro do filme *Caçadores de Ventura e Aventura - garimpo na Paraíba*, escrevi muitos textos, poemas...¹²¹

A atuação como Diretor da Divisão de Pesquisa Museológica, Diretor da Divisão de Museografia, Diretor do Museu Joaquim Nabuco e Diretor do Museu do Homem do Nordeste na Fundação Joaquim Nabuco, na criação e renovação de museus nas regiões Norte e Nordeste, na publicação de textos, no contato com a 'imaginação museal' de Gilberto Freyre e com as propostas museográficas de Aécio de Oliveira, contribuíram para que Mario Chagas mais uma vez reconfigurasse a sua 'imaginação museal/museológica'. Tais encontros também contribuíram para que reunisse subsídios para a ampliação de seu espectro de atuação e visibilidade no campo dos museus e das Museologias brasileira e internacional.

Nesses termos, Mario teria acompanhado o modo como Aécio de Oliveira materializava na poética do espaço a 'imaginação museal' de Gilberto Freyre. O museólogo pernambucano "definia as suas escolhas por Museologia Morena afirmando que era preciso pensar com os trópicos para poder construir um diálogo com o povo. Para tropicalizar o pensamento museológico, Aécio descobriu na prática seu modo de tratar os objetos e inventou seu método expográfico." (Oliveira; Ruoso, 2014, p. 276). Evidenciam-se aproximações das ações realizadas pelos museus da Fundação Joaquim Nabuco, a partir da década de 1970, com aquilo que aqui reconheço como uma primeira mudança paradigmática nas Museologias. Experiências que impactaram a 'poética do deslimite' de uma geração de museólogos e profissionais de museus brasileiros, particularmente do jovem Mario Chagas, recém formado em Museologia:

¹²⁰ Chagas, M. & Oliveira, A. (1983). Une expérience sous les tropiques: le Musée de l'homme du Nord-Est, à Recife. *Museum International*, Unesco Paris, v. 35, p. 181-185, 1 dez.

¹²¹ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

Curiosamente, eu tinha lido o discurso do Gilberto Freyre, em 1948, na Câmara dos Deputados, onde ele onde ele propõe a criação do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais. Mas somente me dei conta depois, quando voltei para a elaboração da tese, de que ali estava a ideia de Museologia Social.¹²² O Gilberto trabalha com certa liberdade com as categorias museu social, museu cultural. Foi a mistura da Waldisa, com a experiência na Joaquim Nabuco, com a força da cultura popular do Nordeste, eu desenvolvia atividades na rua, com a comunidade, com as crianças. Em Pernambuco, por conta de um artigo publicado no *Jornal de Letras*, do Rio de Janeiro, a Estela Fonseca [Chefe da Divisão de Desenvolvimento Educativo e Cultural do Museu da República] escreveu um artigo fazendo críticas sobre a educação em museus. Um artigo muito bom, mas eu não concordava inteiramente com o artigo. Então eu preparei um texto e enviei para o *Jornal de Letras*, eles aceitaram.¹²³ Era um artigo em que eu fazia um deslocamento do bem cultural para o bem social. Quando abriu a vaga no Museu da República, eles se lembraram de mim e me convidaram para trabalhar aqui no museu. E isso me levou, cada vez mais, com uma aproximação com comunidades, museus sociais, a museologia popular.¹²⁴

Em 1987, Mario Chagas obteve sua transferência para o Museu da República, no Rio de Janeiro.¹²⁵ O retorno para sua cidade natal ocorreu em virtude de, neste ano, ele ter sido aprovado para docente da disciplina de teoria museológica no curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Fato que lhe estimulou a aprofundar os estudos nas diferentes abordagens teóricas, especialmente as reflexões sobre a Nova Museologia, os ecomuseus e os museus comunitários, e, ao mesmo tempo, a reaproximar das experiências comunitárias latentes na cidade.

Movimento que ganha força no início da década de 1990, quando Mario evidencia as tensões entre a memória do poder e o poder da memória nos museus, estimulado pelas discussões geradas pela Eco-92 e pelo I Encontro Internacional de Ecomuseus, ocorrido em maio de 1992, no Rio de Janeiro: “foi durante esse Encontro, que contou com expressiva presença de profissionais do Canadá, da França, de Portugal e do Brasil, que o Ecomuseu de Santa Cruz, no Rio de Janeiro, reconheceu-se e foi reconhecido como tal”, concluindo que o Encontro também “inspirou um conjunto de reuniões, organizadas pela Escola de Museologia da Unirio, que, por sua vez, estimularam vários outros processos museais, entre os quais se inclui o Museu da Limpeza Urbana, no Caju, Rio de Janeiro.” (Chagas & Gouveia, 2014, p. 14). Mario Chagas sublinhou, ainda, que esse encontro propiciou a

¹²² Aspectos da imaginação museal de Gilberto Freyre foram investigados na tese de Mario Chagas (2003). Mario Chagas e Gleyce Kelly Maciel Heitor (2017) reuniram os textos esparsos de Freyre relacionados a museus e a Museologia, juntamente com estudos críticos sobre seu pensamento, no volume intitulado *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*.

¹²³ Chagas, M. (1985). A dimensão pedagógica e social do museu. *Jornal de Letras*, Rio de Janeiro, p. 4, 22 ago.

¹²⁴ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

¹²⁵ Entre 1987 e 1989, Mario Chagas assumiu a chefia da Seção de Atividades Culturais do Museu da República. Entre 1989 e 1996, em virtude de uma crise institucional no Ministério da Cultura, trabalhou no Museu Histórico Nacional, sendo que nos dois primeiros anos esteve cedido para a Coordenadoria de Acervos Museológicos/IPHAN. Em 1996, retornou ao Museu da República como coordenador técnico. Atualmente, exerce a função de diretor.

efetivação de laços internacionais entre pesquisadores e profissionais envolvidos em processos museológicos comunitários¹²⁶, especialmente um intercâmbio entre professores do Brasil e a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias que, ainda hoje, apresenta desdobramentos: "A partir de 1994 professores brasileiros começaram a contribuir com a formação de novos profissionais em Portugal, primeiramente ao nível de especialização e em seguida ao nível de mestrado e doutorado." (p. 14)

No I Encontro Internacional do Rio de Janeiro foi quando eu tive uma aproximação mais concreta das pessoas que militavam na Nova Museologia. Naquele momento eu apresentei uma comunicação sobre o Museu ao Ar Livre de Orleans, que era considerado um ecomuseu. Quem foi chamada para palestra era a Ecyla Brandão, então diretora do Museu Histórico Nacional. Ela havia trabalhado nesse museu com o Aloísio Magalhães, mas não podia falar no Encontro. Após me fornecer textos e projetos, eu preparei um texto e apresentei no evento, com uma discussão crítica em torno da Nova Museologia. Ao final, o Mario Moutinho me chamou para conversar e a ir para Portugal. [...] Em 1993, eu fui para lecionar e levei um conjunto de textos meus, datilografados, entreguei ao Mario e me apresentou organizado para ser um livro, publicado no segundo volume dos *Cadernos de Sociomuseologia* como *Novos rumos da museologia*, título inserido pelo Mario Moutinho. Quando voltei me animei a publicar esses textos aqui no Brasil, até que saiu o *Museália*.¹²⁷

A partir desse Encontro, Mario Chagas se vincula a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (ULHT), em Portugal, e ao Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM). Na Universidade Lusófona, além de aulas e orientações nos cursos de especialização, curadorias partilhadas e organização de eventos, em 1994, Mario reuniu alguns dos seus textos, até então esparsos, e os publicou no segundo volume da *Revista Cadernos de Sociomuseologia*.¹²⁸ Posteriormente, esses mesmos textos foram publicados no Brasil em edição intitulada *Museália* (Chagas, 1996). Em 1993, Mario também integrou efetivamente o MINOM, juntamente com as museólogas brasileiras Cristina Bruno, Maria Célia Teixeira de Moura Santos e Odalice Priosti.¹²⁹

¹²⁶ Participaram do I Encontro Internacional de Ecomuseus pesquisadores que possuíam destacada atuação no campo dos museus comunitários ao longo do século XX, a exemplo de Hernan Crespo Toral (Equador), Hugues de Varine (França), Mario Moutinho (Portugal) e Renè Rivard (Canadá). No Encontro, Mario Chagas integrou o Painel 2: Experiências brasileiras – museus a céu aberto. Cf. *Anais do I Encontro Internacional de Ecomuseus*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade, maio 1992.

¹²⁷ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

¹²⁸ Chagas, M. S. (1994). Novos rumos da museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, v. 2, n.º 2.

¹²⁹ Cf. http://www.minom-icom.net/_old/signud/list_all.php?op=s&sql=1 Acedido em 3 set. 2018.



Fig. 13 – Capas de livros/revistas organizados/escritos por Mario Chagas (1983-1996).

Esses deslocamentos geográficos e simbólicos contribuíram para o encontro com experiências comunitárias em diferentes países, o acesso aos documentos e reflexões internacionais sobre o campo dos museus e das Museologias Indisciplinadas. Isso propiciou para que Mario Chagas também utilizasse sua radicalidade criativa no estímulo a outras dramaturgias da memória que configuravam um paradigma emergente nas Museologias, especialmente no incentivo aos processos museológicos indisciplinados em favor da diferença, em comunidades periféricas do Rio de Janeiro:

A aproximação com as experiências comunitárias estava sempre no meu horizonte, desde o Nordeste. Quando eu voltei para o Rio, na Universidade, comecei a desenvolver experiências de projetos de extensão e de pesquisa com um foco muito marcado em comunidades. O ano de 1992 foi um marco decisivo porque ali eu conheci muitas pessoas que estavam trabalhando no Rio de Janeiro isoladamente com algumas dessas experiências. Então eu

passsei a articular na Universidade, em dezenas de reuniões, reflexões sobre essas experiências: a Telma do Morro do Caju, alguém do Morro do Flamengo, a Odalice do Ecomuseu de Santa Cruz, já era um espírito de rede, sem ter essa nomenclatura. Isso, inclusive, foi o que levou a Odalice a cursar museologia. A partir desse momento, eu desenvolvi um projeto de atuação no Caju, ali foi quando eu tive uma entrada mais forte em uma comunidade popular na perspectiva da museologia, eu e o professor Bessa Freire, realizamos exposições etc. Até que a Companhia de Limpeza Urbana anunciou que tinha o desejo de criar o Museu do Lixo, na Casa de Banhos Dom João VI. O pessoal da comunidade me convidou para participar, eu já conhecia a comunidade, havia acessado fotografias, conhecia uma colônia de pescadores que funcionava desde o tempo de Pedro I, articulada, com mulheres pescadoras, e realizamos um debate sobre a criação desse museu. A comunidade era categórica em não querer o Museu do Lixo. Naquele momento realizei uma mediação com a Companhia de Limpeza Urbana e em uma das reuniões com a comunidade percebi que com a alteração do nome tudo poderia se resolver e passamos a chamar de Museu da Limpeza Urbana, criado com participação comunitária. Apesar de ser um museu da empresa, existia uma sala comunitária chamada Caju-Amigo. Sobre essa experiência eu publiquei um texto no terceiro volume do *Cadernos de Memória Cultural*.¹³⁰ Depois eu fiz um outro trabalho no Morro do Querosene, na Penitenciária que foi derrubada, no Rio Comprido. Era uma grande projeto de extensão da Universidade, de várias áreas, e eu fui chamado para fazer o trabalho de museologia e memória. [...] Depois eu fui para o Morro da Formiga, na Tijuca, orientar uma monografia do Adolfo Samyn Nobre de Oliveira. Iniciamos um trabalho com a Associação de Moradores, mas tivemos um impedimento do tráfico. Eu já conhecia o pessoal da Maré, já tinha estado com a Cláudia Rose na Fundação Oswaldo Cruz, levei o Adolfo para a Maré. A primeira monografia e dissertação sobre a Maré na perspectiva da memória é a do Adolfo, ele publicou nos *Cadernos de Sociomuseologia*.¹³¹ Desde 1998 realizei oficinas na Maré, passei a ir para a Maré trabalhar os temas da museologia, tinha todas as chances de desembocar em um museu, por tudo o que eles já faziam. Houve a criação do Arquivo Dona Orosina e surgiu a Política Nacional de Museus, em 2003. A Política Nacional de Museus permitiu catapultar esse projeto, naquele momento existiam todas as condições. O documento foi inteiramente escrito em sintonia com o que já chamávamos de Museologia Social. O texto da Política Nacional foi um texto de consulta nacional e internacional, mas a sistematização do texto foi eu que realizei.¹³²

As ações de pesquisa e extensão nas comunidades do Rio de Janeiro contribuíram para uma ampliação das práticas museológicas, inspiradas nas experiências internacionais dos ecomuseus e nas práticas desenvolvidas por Mario Chagas ao longo de sua trajetória em diversas instituições brasileiras. Concretamente se vislumbrava 'despraticar' as normas em locais onde até aquele momento era impensável realizar processos museológicos. Se as favelas integram as memórias que historicamente quiseram silenciar, musealizá-las em uma perspectiva indisciplinada consiste em potencializar o poder da memória, subverter os discursos hegemônicos e ampliar o espectro das Museologias. Ensino expresso no

130 Chagas, M. & Godoy, S. (1998). Projeto Casa de banhos do Caju - Museu da Limpeza Urbana/Comlurb. *Cadernos de Memória Cultural*, Rio de Janeiro, v. 4, p. 75-81.

131 Nobre, A. S. (2009). Cerzindo a rede da memória: estudo sobre a construção de identidades no bairro Maré. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, v. 33, n.º 33.

132 Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

poema 'Biografia do orvalho', de *Retrato do artista quando coisa*, quando Manoel de Barros (2013) reforçou a importância de outros saberes: "E me ensinou mais: Que as cigarras do exílio são os únicos seres que sabem de cor quando a noite está coberta de abandono. Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse tipo de saber. O saber que tem força de fontes." (p. 344)

Esse saber que possui a força de fontes para as Museologias está atravessado pelas memórias comunitárias, por lógicas de classificação, preservação e comunicação diversas, marcadas pela instabilidade, pela incompletude, pela resistência e pela constante reinvenção dos sentidos da memória. Atividades de musealização em favelas e a própria comunidade protagonizando as diretrizes do museu de território ou do museu de percurso em ocupações muitas vezes ilegais problematizam as formas canônicas de se pensar e praticar museus, impactando os modos de se pensar museologicamente as Museologias. Talvez porque a ausência seja uma das marcas dessas comunidades, nelas as experiências museológicas se tornam os sentidos na ausência, denunciam o abandono e socializam memórias como forma de sobrevivência às variadas formas de exclusão, estabelecendo outros agenciamentos.

Mario Chagas afeta e é afetado por esses processos museológicos comunitários evidenciando as Museologias Indisciplinadas como espaços de relação, de linhas de fuga, estratificação e desestratificação, conectores de possibilidades sociais. Nesse momento são melhor definidos os contornos do que se convencionou chamar de Museologia Social, nos trânsitos entre uma fase de 'resistência/clandestinidade' e uma fase de 'militância'. No fim da década de 1990 e início dos anos 2000, seus textos evidenciam um diálogo vigoroso com as abordagens pós-estruturalistas, sendo um dos primeiros museólogos a estabelecerem a aproximação desses referenciais com as Museologias. São explícitos os diálogos com o pensamento de Gilles Deleuze, Felix Guattari e Michel Foucault, reconhecendo as relações microfísicas de poder e a existência de museus arbóreos e rizomáticos: "Os museus-rizomas quebram hierarquias, movimentam-se com agilidade, democratizam as suas práticas, exigem participação, criam linhas de fuga, trabalham a favor das redes e dos movimentos sociais. [...] O foco desses museus são as pessoas." (Chagas, 2013b, p. 48)

Dessas leituras, surge a perspectiva de pensar museus como redes, como conectores cujas linhas de fuga possuem a potência do esfacelamento, da 'desterritorialização' ou, nos termos de Manoel de Barros, uma experiência do 'deslimite'. Os museus indisciplinados e as Museologias Indisciplinadas se transformam em processos, em fluxos, em experiências de devir. Mais do que evidenciar a diferença dos museus, surgem reflexões sobre as diferenças nos museus, estabelecendo variados desvãos para a experimentação de imaginações museais/museológicas: "Ao seu modo, essas iniciativas

museais inspiraram outras tantas experiências desenvolvidas na cidade, no estado e no país, especialmente no que se refere aos denominados Pontos de Memória.” (Chagas, 2013b, p. 49)



Fig. 14 - Capas de livros/revistas organizados/escritos por Mario Chagas (1999-2007).

Nesse contexto, Mario Chagas se tornou um dos idealizadores da Política Nacional de Museus, lançada em 2003, e um dos criadores do Sistema Brasileiro de Museus, do Cadastro Nacional de Museus, do Programa Pontos de Memória e do Instituto Brasileiro de Museus. Ele aproximou museus, Museologias e Políticas Públicas, graças à uma conjuntura favorável do governo do Presidente Luís Inácio Lula da Silva e na gestão de Gilberto Gil à frente do Ministério da Cultura do Brasil, cujas orientações para as Museologias

consideraram, entre outras referências a *Carta do Rio Grande*¹³³ e o texto *A imaginação museal a serviço da cultura no Brasil*, elaborado pelo Conselho Federal de Museologia, em 2002. O documento, trazia no título o conceito de Mario Chagas e resumia as demandas museológicas em seis eixos principais: Museu e Educação; Museu, Museologia e formação profissional; Museu, Museologia e produção do conhecimento; Rede Nacional de Museus e outras Redes; Estímulos aos Processos de Museus Comunitários e Aquisição de novos acervos. Esses documentos, após amplo debate, orientaram a elaboração do Caderno da Política Nacional de Museus (2003) que, por sua vez, trazia os textos de Mario Chagas como algumas das referências balizadoras da proposta.

Na verdade, a 'imaginação museal/museológica' de Mario Chagas se espalhou na Política Nacional de Museus desde seus primeiros momentos, potencializando uma leitura comprometida com os princípios da Museologia Social, ao ponto de se confundir as referências de sua trajetória com as da política institucional. No documento da Política Nacional de Museus comparecem marcos significativos que orientaram seu pensamento indisciplinado: o conceito de 'imaginação museal'; citações ao movimento antropofágico; as experiências do Museu de Imagens do Inconsciente, do Museu do Índio; da Mesa Redonda de Santiago e da Fundação Joaquim Nabuco; o Movimento Internacional para uma Nova Museologia; além dos pensamentos de Hugues de Varine e Waldisa Rússio. Em alguns momentos, textos de sua autoria foram utilizados como textos institucionais, a exemplo do trecho da Política Nacional Museus que, embora não tenha explicitado a fonte, foi retirado de sua tese de doutoramento (Chagas, 2003):

A musealização, como prática social específica, derramou-se para fora dos museus institucionalizados. Tudo passou a ser museável (ou passível de musealização), ainda que nem tudo pudesse, em termos práticos, ser musealizado. A imaginação museal e seus desdobramentos (museológicos e museográficos) passaram a poder ser lidos em qualquer parte onde estivesse em questão um jogo de representações de memórias corporificadas. Casas, fazendas, escolas, fábricas, estradas de ferro, músicas, minas de carvão, cemitérios, gestos, campos de concentração, sítios arqueológicos, notícias, planetários, jardins botânicos, festas populares, reservas biológicas –tudo isso poderia receber o impacto de um olhar museológico. (PNM, 2007. p. 20)

Mario Chagas ministrou oficinas de Museologia Social em todas as cinco regiões do Brasil, intituladas 'Museu, memória e cidadania' e 'Introdução a Nova Museologia'¹³⁴. Ação potencializada pelo sucesso dos museus de favela, capitaneados pelas experiências no

¹³³ Documento oriundo do 8.º Fórum Estadual de Museus, realizado na cidade de Rio Grande, em comemoração aos 30 anos da Mesa Redonda de Santiago do Chile e organizado pelo Sistema Estadual de Museus do Rio Grande do Sul de 13 a 18 de maio de 2002.

¹³⁴ Apesar dessa nomenclatura as oficinas traduziam o paradigma da Museologia Social, embora também evidenciassem as transformações pré-paradigmáticas que transitavam nas fronteiras tênues e das reverberações ocasionadas pelo paradigma da Nova Museologia.

Museu da Maré, no Museu de Favela-MUF, no Museu Vivo de São Bento e na Rede Museus, Memória e Movimentos Sociais, no Rio de Janeiro. Todavia, a atuação e a visibilidade da 'imaginação museal/museológica' de Mario foi potencializada quando ele se mudou para Brasília em virtude de ter assumido a direção do Departamento de Processos Museus, integrando a primeira diretoria do Instituto Brasileiro de Museus, entre os anos de 2009 e 2012. A vitalidade de seu pensamento indisciplinado obteve terreno fértil para difusão nos mais diferentes espaços do país e, graças ao seu incentivo, distintas Museologias se espalharam para além das bordas.



Fig. 15 - Capas de livros/revistas organizados/escritos por Mario Chagas (2008-2017).

As ideias de rede, rizoma e pontos museológicos foram materializadas em políticas públicas explicitamente orientadas pelas pautas da Museologia Social.¹³⁵ De acordo com Pedro Pereira Leite (2014), as políticas públicas de cultura nesse contexto eram influenciadas pelas leituras pós-estruturalistas de Gilles Deleuze e pela ideia de práticas 'rizomáticas', pontos de memória e pelo pensamento tibetano, caracterizadas pela vontade política, pela disponibilidade de recursos e por uma visão sociomuseológica dos processos. Destaca o nome de Mario Chagas, ao sublinhar alguns dos protagonistas dessas mudanças, considerando que o museólogo, "no Rio de Janeiro, através das suas propostas de Pontos de Memória, vai trazer para o campo do património as políticas de incentivar projetos de memória a partir da vontade de memória." (Leite, 2014, p. 12)



Fig. 16 – Mario Chagas, Museu da Maré, Rio de Janeiro-RJ, 2014. Fonte: Acervo pessoal do poeta/museólogo.

Nos últimos anos, Mario Chagas continua duplamente 'despraticando' as normas do cânone museológico: desconstrói perspectivas dominantes com os estudantes do curso de Museologia e, ao mesmo tempo, estimula reflexões sociomuseológicas a partir das experiências nos museus comunitários e no Museu da República, estabelecendo, muitas vezes, agenciamentos entre as três instâncias que transita. Teoricamente, tem se

¹³⁵ Para maior aprofundamento sobre a Política Nacional de Museus, o Programa Pontos de Memória, seus desdobramentos no cenário brasileiro e a participação de Mario Chagas conferir Simone Flores Monteiro (2016) e Marcele Regina Nogueira Pereira (2018).

aproximado das discussões do pensamento decolonial latino-americano, na realização de pesquisas visando criticar a colonialidade do saber, enfrentar a dependência epistêmica e potencializar o conhecimento em uma perspectiva de indisciplinamento das subjetividades, do conhecimento e, conseqüentemente, das Museologias. Surgem, em seus textos mais recentes, diálogos com autores do Grupo Modernidade/Colonialidade, com destaque para as reflexões de Luciana Ballestrin sobre o giro decolonial na América Latina, de Walter Mignolo e de Boaventura de Sousa Santos.

A 'imaginação museal/museológica' de Mario Chagas consiste em uma das mais potentes propostas de Museologias Indisciplinadas surgidas nas últimas décadas. Na verdade, o breve itinerário traçado neste item demonstra como os percursos do poeta-museólogo contribuíram para a urdidura de seu principal conceito. Não foi por acaso que escolheu investigar a 'imaginação museal' de Gustavo Barroso, de Gilberto Freyre e de Darcy Ribeiro. Tendo estudado no Curso de Museus no Museu Histórico Nacional, estagiado no Museu do Índio e trabalhado na Fundação Joaquim Nabuco teve a sensibilidade de perceber distintas formas de interpretação da nação por meio dos museus e, ao mesmo tempo, se reinventou a partir dessas experiências.

Conforme sublinhou Aline dos Santos Portilho (2016), é possível afirmar que Mario Chagas e Mario Moutinho são os dois principais responsáveis pela elaboração de textos que investigam a Sociomuseologia ou Museologia Social e, no mesmo aspecto, para a elaboração de um campo semântico. A autora sublinha o duplo papel que exercem no campo dos museus, como militantes e pesquisadores, e, no caso de Mario Chagas, conclui que "ele não somente concorre pela definição de museologia no campo acadêmico como realiza praticamente os preceitos que defende militando, ou seja, buscando praticar uma museologia que ele define como social." (p. 53). Conclui sua análise afirmando que o aparente desprendimento apresentado pelo museólogo, quando se refere aos seus textos como marcados por "pose poética, ligeira e circunstancial", colabora para a sua legitimidade e de seus argumentos, reconhecendo o interesse no 'desinteresse':

A produção intelectual e a prática política foram indissociáveis na trajetória Mario Chagas. A aproximação com grupos identificados como excluídos e movimentos sociais é característica de sua atuação como intelectual. Sua chegada a um posto de comando na hierarquia da instituição responsável pela gestão do campo dos museus no Brasil inequivocamente reverberou a agenda por direito à memória destes grupos na produção de políticas para o campo dos museus. (p. 142)

É inegável que Mario Chagas soube mobilizar um conjunto de táticas e estratégias visando materializar suas propostas museológicas em políticas públicas no Brasil e, ao mesmo tempo, produzir a crença em seu nome. Não é por acaso que ele fundou a *Revista*

Brasileira de Museus e Museologia (MUSAS) e do Programa Editorial do Instituto Brasileiro de Museus, em que muitos textos reverberaram o pensamento de Museologias Indisciplinadas, incluindo sua própria produção intelectual. Trata-se, assim, de admitir a fabricação de espaços importantes de circulação e legitimação de discursos, e, ao mesmo tempo, de reconhecimento da trajetória de determinados agentes e pautas em torno de leituras sobre as Museologias.

No caso de Mario Chagas essa posição é admitida como estratégia poética e política, reconhecendo os museus e as Museologias como espaços de luta, arena onde escorre a "gota de sangue." (Chagas, 1997). Situação que implica em constante desafio quando incorporada às políticas estatais que tentam, de alguma medida, homogeneizar e disciplinar o que quer ser indisciplinado. No mesmo sentido, Mario soube articular com maestria esse aparente paradoxo: "é reiterada uma vez mais a circulação destes acadêmicos entre o campo intelectual e o político. Eles estão, ao mesmo tempo, produzindo e gerindo políticas, desenvolvendo pesquisas que alimentam o campo e atuando como formadores de profissionais." (Portilho, 2016, p. 106-107)

De repercussão internacional, a imaginação de Mario Chagas é tributária da imaginação de Mário de Andrade, Gilberto Freyre, Darcy Ribeiro, Nise da Silveira, Hugues de Varine, Paulo Freire, Waldisa Rússio, Aécio de Oliveira, Maria Célia Teixeira Moura Santos, Mário Moutinho e de um conjunto de agentes das comunidades populares com quem aprendeu a refletir e a realizar processos museológicos dissonantes. É atravessada por desvios e por desvãos, "uma janela aberta/ uma veia aberta." (Barros, 2013, p. 160). Consiste em um permanente devir, na tentativa de resistir e escapar de práticas disciplinadoras e homogeneizadoras. Portanto, evidencia uma nova imaginação poética e política a favor da potência da vida, em diálogo com os versos de Manoel de Barros (2013) quando sublinhou que atingiu o reino da 'despalavra' e concluiu "que os poetas podem refazer o mundo por imagens,/ por eflúvios, por afetos." (p. 355)

4.3. "Dentro de mim eu me eremito"

A poética de Manoel de Barros é marcada pela intermitência, assim como os 'deslimites' do Pantanal brasileiro, região ambígua e movente. É caracterizada por uma comitiva, cortejo, séquito, préstito, acompanhamento. Consiste em um conjunto de deslocamentos que opera uma costura de lugares. Especificamente no Pantanal sul-matogrossense, é lugar onde o regime das águas orienta o movimento da vida, opera

agenciamentos entre seres humanos, animais e águas. Talvez, por essa razão, o poeta tenha afirmado que os vaqueiros pantaneiros carregam de umidez as suas palavras.

De acordo com Eron Brum (2010), as comitivas pantaneiras existem há pelo menos duzentos anos, sendo herdeiras dos tropeiros e coincidindo com o início da pecuária como atividade embrionária na região. A escassez e a precariedade de estradas contribuiu para que a costura dos lugares empreendida pelo deslocamento das tropas constituísse em uma das principais atividades dos tropeiros/boiadeiros ao longo dos séculos XIX e início do XX. Informa que apesar da abertura de estradas e do transporte do gado, as comitivas continuam como uma das principais estratégias de circulação de animais e produtos especialmente no período das cheias, momento em que adquirem maior visibilidade no trânsito do gado para leilões, para embarque nas 'gaiolas boiadeiras' (caminhões de transporte) ou para garantir pastagens e terrenos mais secos.

As comitivas podem conduzir reses por centenas de quilômetros, operação que alcança semanas e/ou meses explorando locais para o manejo entre fazendas ou para compra/venda. Nômades como a própria geografia pantaneira, os boiadeiros se constroem no deslocamento: "costumam acordar antes de o sol nascer. Desfazem o acampamento, retiram redes e mosquiteiros, que são guardados em seus *dobros* (malas). Encilham a tropa e então partem para apanhar o gado. Só irão parar quando estiverem no ponto de almoço e então, partem para nova jornada, que segue até o ponto onde irão pousar." (Leite & Furlan, 2010, p. 5)

Na verdade, mais do que uma circulação de animais e pessoas, a comitiva oportuniza uma transmissão de saberes e expressões em torno de um sertão profundo, marcado pela transição entre a seca e o murmúrio das águas. Os boiadeiros se mesclam com o espaço construindo uma memória topográfica. Cordilheiras (áreas não alagadas), lagoas, baías e corixos evocam o Mato Grosso do Sul e todo um Brasil interior, um Brasil Central com seus campos, cerrados e veredas que se expandem como válvulas coronárias a instituir uma hidrografia lírica.

Corixos são canais que ligam as águas de lagoas, baías e alagados com rios próximos, veios que se formam em épocas de chuvas e que desagüam em outros rios. Consistem em um significativo *topos* que metaforiza a passagem do tempo, a impermanência e evoca a costura dos lugares empreendida pelas comitivas. Os rios se tornam singulares na medida em que os agentes estabelecem diferentes formas de experienciá-los e essas experiências no/com o movimento das águas impactam consideravelmente seus modos de vida, práticas, éticas, lógicas e linguagens. Além disso, as comitivas agenciam águas perenes e temporárias, lagoas, brejos e campos baixos que escoam para os rios vizinhos. É por esse motivo que os boiadeiros conduzem as boiadas e,

ambos, são conduzidos pela geografia instável que também se desloca. A comitiva pantaneira se torna, ela própria, uma passagem.

A obra de Manoel de Barros também é uma espécie de comitiva. Assume esse caráter de impermanência, ao ponto de realizar deslocamentos múltiplos, evidenciando uma língua líquida "que se traduz figurativamente numa linguagem marcada por uma série de descontinuidades e instabilidades: sintáticas, lexicais, semânticas." (Muller, 2010, p. 33). Em sentido similar, sua poética suscita um deslocamento para as reentrâncias do ser. No livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo*, Manoel de Barros (2013) elaborou os versos que selecionei como título deste subitem: "dentro de mim/ eu me eremito." (p. 385). Essa imagem do trânsito e da impermanência atravessa sua obra, como em uma longa comitiva, e comparece em alguns personagens que ele teceu, especialmente loucos, poetas e andarilhos.

De acordo com Luciene de Campos e Rauer Rodrigues (2013), as figuras dos andarilhos, dos peregrinos e do *flâneur* são constantes na obra de Manoel de Barros, a exemplo dos poemas 'No tempo de andarilho', 'O andarilho' e 'O olhar'. Destacam a existência de um andarilho, enquanto figura marginalizada, e a sua transformação em peregrino, em uma espécie de romaria poética: "a poesia — e a palavra adâmica orienta na escolha de um caminho que o incita a buscar novas propostas para sua *ars poetica*. Assim, o andarilho-peregrino, conforme enuncia Manoel de Barros, 'é homem percorrido de existência.'" (p. 9)

Isso é oportuno quando se observa que o errante não se contenta com o estabelecido e o fixo, procura, nesse aspecto, novos caminhos e outras possibilidades expressivas. O andarilho é um indisciplinado que transborda os limites, desterritorializando-se. Efeito potencializado quando o andarilho se integra ao imaginário sobre a cidade e, ele próprio, tece discursos em torno de sua imaginação. Em "Matéria de poesia", o poeta afirma: "tudo aquilo que a nossa/ civilização rejeita, pisa e mija em cima,/ serve para a poesia./ Os loucos de água e estandarte/ servem demais." (Barros, 2013, p. 136)

Em aspecto similar comparece a 'imaginação museal/museológica' de Mario Chagas e, de alguma maneira, nos deslocamentos promovidos pela Museologia Social, como um paradigma emergente nas Museologias. No início de sua palestra na Conferência Internacional do ICOM, em 2013, no Rio de Janeiro, Mario Chagas (2013b) realizou a saudação ao Profeta Gentileza¹³⁶: "que fez das colunas e pilastras de viadutos da cidade do

¹³⁶ José Datrino (1917-1996) tornou-se Gentileza após uma epifania. Após uma visão dos fins dos tempos, desfez de seus bens e se tornou andarilho. Integrou à memória topográfica do Rio de Janeiro, difundindo suas mensagens em estandartes, no manto branco que vestia e em murais, a exemplo dos 56 aforismos pintados no viaduto do Caju, na Zona Portuária do Rio de Janeiro. Criou uma linguagem própria, é conhecido pela máxima 'Gentileza gera gentileza'.

Rio de Janeiro a casa, o território, o abrigo de suas obras, ideias e manifestações e, com elas, construiu um percurso museal e patrimonial singular, inspirado e inspirador" (p. 45). Essa saudação consistiu em mote para afirmar os museus como conectores, como espaços de reinvenção e de agenciamento: "Admitir que os museus sejam espaços de relação, e não de acumulação, entender que é na relação que a memória e a criatividade se manifestam." (p. 47)

A ideia de relação e de agenciamento extrapolaria a função dos museus alcançando a compreensão de Museologias, conforme o entendimento de Waldisa Rússio, uma das principais inspirações teóricas de Mario Chagas. No caso dos museus, Mario evidencia um conceito pautado na metamorfose, na interação e no movimento:

Os museus são pontes que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes; conceitos e práticas em metamorfose. E também são janelas, portas e portais, elos poéticos entre a memória e o esquecimento, entre o aberto e o fechado, entre o olhar e o olhado. Elos políticos entre o sim e o não, entre o talvez e o não sei. Poesias, utopias, sonhos, conflitos, pesadelos, gotas de sangue, suor e lágrima: tudo o que é humano tem lugar no museu. Compreender os museus como microcosmos sociais, e não apenas como máquinas produtoras de claridade ou de escuridão, significa a admissão de que eles são sistemas vivos e complexos. [...] São construções sociais, são construtores de possibilidades sociais e são sistemas vivos em movimento e mudança. (Chagas, 2013b, p. 47-48)

Para Mario Chagas, museus e Museologias estão em movimento. Não sem motivos, é de fundamental importância em sua 'imaginação museal/museológica' a relação entre museus, memórias e movimentos sociais (Chagas, 2011). Certamente por reconhecer os museus como devoradores, estimulado pelas leituras em torno da imaginação museal dos modernistas brasileiros, evidencia a impermanência dos processos, reconhecendo os museus como seres vivos, as lógicas efêmeras e fugazes tão significativas quanto as duradouras. Nesse aspecto, constantemente problematiza as definições do ICOM que reafirmam, há quase um século, o museu como instituição permanente.¹³⁷

Na verdade, destaco como uma das principais linhas de força do pensamento de Mario Chagas o seu encontro com a ótica museológica de Mario de Andrade (Chagas, 2006b). A partir dessa aproximação com as ciências sociais, a poesia e o pensamento social brasileiro é possível visualizar problematizações a exemplo da memória do poder e o poder da memória, da "gota de sangue em cada museu", do museu como arena, conflito, tradição e contradição, do exercício prático da memória como direito de cidadania. Nessa obra está diluído o conceito de imaginação museal, sistematizado posteriormente: "Considereei como fazendo parte de sua obra (poética de vida): a sua biblioteca, as suas coleções de instrumentos musicais, de fotografias e outras obras de arte, bem como o trabalho que ele

¹³⁷ ICOM. Disponível em: <www.icom.museum.com>. Acessado em: 08 set. 2018.

desenvolveu a frente do Departamento de Cultura em São Paulo, no período de 1934 a 1938." (Chagas, 2003, p. 20)

O encontro com os modernistas brasileiros também possibilitou uma interpretação dos processos museológicos sob o ponto de vista antropofágico. O manifesto antropófago elaborado em 1928 por Oswald de Andrade tinha por objetivo a deglutição da cultura, uma devoração das técnicas importadas para reelaborá-las com autonomia: "o encontro entre o devorador e o devorado pode ser apenas repetição e hábito, mas também pode ser gesto criativo e libertador, pode ser dança e mudança." (Chagas, 2006b, p. 16). Assim como Manoel de Barros evidencia o poder devorador e criativo dos 'inutensílios', Mario Chagas percebeu o caráter devorador dos museus e das Museologias: "a museologia também é antropofágica, por isso andou e anda interessada em despojos, fragmentos, traços, partículas, restos de culturas mortas e sopros, forças, ventos e hálitos de culturas vivas." (p. 18-19). Ao concluir o estudo sobre a 'imaginação museal' de Mário de Andrade, reforça o caráter fluído dos museus ao afirmar que a gota de sangue "não pode secar, que mesmo quando não é visível ali está desafiando os 'espiões da vida'. Gota que pulsa como veia viva, como rua viva ou como rio que flui." (p. 120). Nesse aspecto, apresenta uma provocação: se os museus são antropofágicos, eles também seriam passíveis de ser antropofagizados. Logo, um desafio contemporâneo seria devorá-los e ressignificá-los.

Um caminho que merece ser aprofundado é o modo como o movimento tropicalista foi influenciado pela antropofagia e como impactou a 'teoria da prática' de Mario Chagas. Esse neo-antropofagismo ao valorizar o então desprezado, aglutinar tradição e inovações estéticas radicais, dialoga com a poética de Manoel de Barros e das Museologias Indisciplinadas surgidas a partir da segunda metade do século XX.

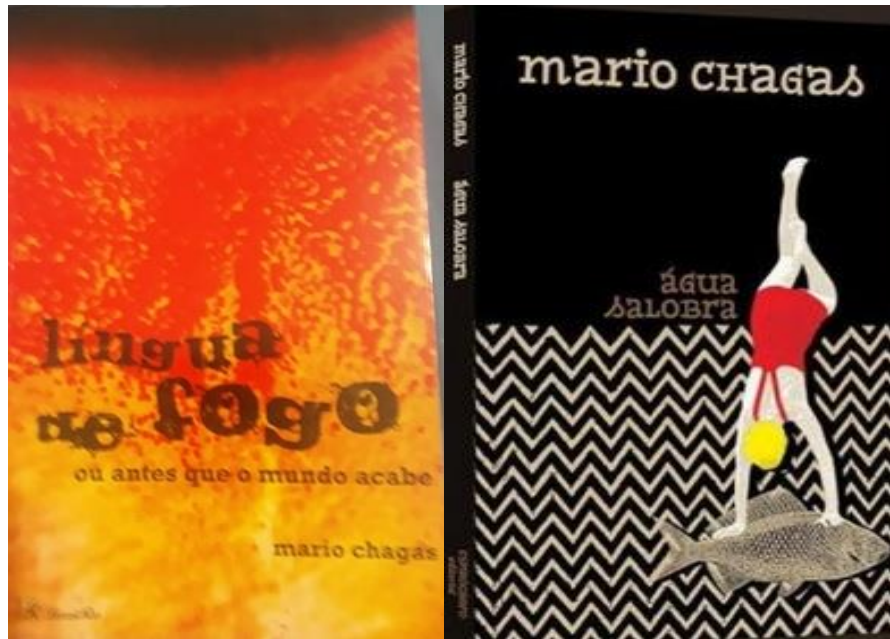


Fig. 17 – Capas dos livros de poemas escritos por Mario Chagas.

Álvaro Marins (2015), ao analisar a obra literária de Mario Chagas, nela reconhece a presença da força libertária da novidade tropicalista¹³⁸. O poeta problematiza, inclusive, os limites entre a poética da ciência e a ciência da poesia. Em sua produção literária apresenta reflexões sobre os museus e em seus textos científicos insere altas voltagens líricas. O fato

¹³⁸ "O termo Tropicália nasce como nome da obra de Hélio Oiticica (1937-1980) exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em abril de 1967. A obra pode ser descrita como um ambiente labiríntico composto de dois *Penetráveis*, PN2 (1966) - *Pureza É um Mito*, e PN3 (1966-1967) - *Imagético*, associados a plantas, areia, araras, poemas-objetos, capas de *Parangolé* e um aparelho de televisão. Como descreve o artista: "o ambiente criado era obviamente tropical, como num fundo de chácara e, o mais importante, havia a sensação de que se estaria de novo pisando na terra. Esta sensação sentira eu anteriormente ao caminhar pelos morros, pela favela, e mesmo o percurso de entrar, sair, dobrar pelas 'quebradas' de tropicália, lembra muito as caminhadas pelo morro". As imagens tropicais - donde o título - são evidentes: areia, araras, plantas. A obviedade, intencionalmente inscrita no trabalho, se associa à idéia de participação pelo processo de penetrá-lo. Um ambiente que "ruidosamente apresenta imagens", segundo o seu criador, que invade os sentidos (visão, tato, audição, olfato), convidando ao jogo e à brincadeira. O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional - tarefa que mobilizou parte de nossa tradição artística -, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. A idéia da "devoração", nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica. O projeto e a concepção de Tropicália devem ser compreendidos no interior da produção do artista nos anos 1960, quando suas obras se voltam preferencialmente para as pesquisas sensoriais. Os *Bólides* e *Parangolés*, realizados em 1963-1964, são emblemáticos dessa orientação dos trabalhos e preparam a passagem para a "antiarte ambiental" que tem lugar no fim da década de 1960, com *Tropicália*, *Apocalipopótese* (1968) e *Éden* (1969). Nos *Bólides* - "transobjetos" - as estruturas, caixas, vidros, plásticos etc. contêm materiais coloridos, que podem ser olhados de dentro e de fora. Nos *Parangolés*, as cores libertam-se dos recipientes e passam a envolver o corpo, como capas e/ou abrigos: "com Parangolé, descobri estruturas 'comportamento-corpo': tudo para mim passou a girar em torno do corpo que dança". [...]A Tropicália - seu projeto e realização - encontra eco em outras manifestações artísticas do período: no cinema, com Glauber Rocha, no teatro do Grupo Oficina, na nova música popular criada pelo grupo reunido em torno de Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Não por acaso a obra vai batizar o álbum musical dos baianos de 1968, nomeando em seguida um movimento cultural mais amplo, o tropicalismo. Guardadas as diferenças existentes entre as diversas artes e a variada produção abrigada sob o rótulo, as produções tropicalistas compartilham o experimentalismo característico das vanguardas com o tom de crítica social. Em todas elas, a mesma tentativa de superar as dicotomias arte/vida, arte/antiarte." Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acedido em: 09 set. 2018.

é que seus dois livros de poemas evidenciam, desde os títulos, a ideia da impermanência: *Língua de fogo ou antes que o mundo acabe* (2008) e *Água salobra* (2015). A primeira obra destaca os reinícios, inaugurando uma reflexão sobre o devir ao conceber que 'o fim é sendo', em uma poética do movimento, de idas e vindas, em contínuo processo. O segundo livro consiste em uma intensificação dos recursos estilísticos anteriores, explicitando as nuances do movimento tropicalista em torno da crítica social e de mensagens cifradas que encaminham para contornos autobiográficos, aliás a água salobra é um entre-lugar instável, caracterizado pelo encontro de mar e rio (Mario). Conforme explicitou Álvaro Marins (2015), a obra denota uma flexibilidade incomum realizando um trânsito que não silencia as influências populares, os versos de Caetano Veloso e os pensamentos do Profeta Gentileza com sua imaginação inquiridora.

Acredito que, de algum modo, esses pressupostos também comparecem em sua 'imaginação museal/museológica', esboçando uma antropofagia museológica em permanente devoração. Pista que comparece no 'Prelúdio' que Mario Chagas escreveu para *Museália* (1996). Nele, Mario utiliza como epígrafe um trecho de 'Tropicália', de Caetano Veloso, reconhecendo sua produção intelectual como "fragmentos de um discurso museológico. Improviso museal inacabado. Museologia de louvor à transitoriedade. Museologia de aceitação do humano e da impermanência das coisas." (p. 11)

Para além de passadismos, de modernismos e de pós-modernagens esses textos procuram perceber a museologia como instrumento transitório de interpretação, de comunicação e de luta com base na relação entre o homem e a realidade cambiante. O compromisso aqui assumido é com a transformação, com a dança e não com a paralisia das coisas. A consciência de aceitação do sendo, da impermanência e da interrelação entre os seres e as coisas é a base da nossa Museália. Museália... museália. Tropicália museal. (Chagas, 1996, p. 12)

Trata-se de deglutir as tendências colonizadoras e regurgita-las de acordo com as diferentes realidades, de promover deslocamentos ao conceber os museus como processos e relações, em uma espécie de 'abertura experimental'. A afirmação da 'imaginação museal/museológica' de Mario Chagas como fruto de uma 'tropicália museal' evidencia uma Museologia Indisciplinada pautada na crítica social, na experimentação, na instabilidade e na ampliação da participação. É sintomático, nesse aspecto, Mario ter citado na apresentação do número 5 da *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, em 2011, a sentença de Hélio Oiticica pronunciada em julho de 1966: 'Museu é o mundo'. Essa afirmação evidencia a importância da experiência cotidiana, alargando o conceito de exposição e de museu.¹³⁹ Mario Chagas reconhece a potência do ato poético e político

¹³⁹ "A adesão do artista a todo tipo de manifestação de crítica e inconformismo social se revela com todas as letras por ocasião da primeira apresentação pública dos *Parangolés* na mostra Opinião 65, no MAM/RJ. Devido à

tropicalista, em sua reverberação indisciplinada ao romper e recriar espaços museológicos: "Hélio sugere que museu é algo indefinido e impreciso e que o mundo é preciso e bem definido", concluindo que "não se trata de um museu instituído, mas de uma prática (exemplo: Museu do Cortejo), de um fenômeno ou processo social, de um conceito ou categoria de pensamento que se revela no mundo, o mundo (todo ele) é, de algum modo, museu." (Chagas, 2011b, p. 6)

Isso ganha força no período em que Mario Chagas "organizou o movimento no Planalto Central do país"¹⁴⁰ e integrou a fase "tropicalista" no Ministério da Cultura, termo utilizado para designar o período de gestão de Gilberto Gil (2003-2008), um dos idealizadores deste movimento. Gilberto Gil (2009), reconheceu a possibilidade de uma atualização do tropicalismo para a compreensão da política cultural, valorizando a diversidade e a pluralidade. Leitura instigante quando se evidencia o papel de vanguarda da Museologia luso-brasileira na *Recomendação da UNESCO sobre museus, coleções, sua diversidade e função social*, aprovada em sua Conferência Geral, em novembro de 2015:

Sabemos que esta Declaração teve início com uma iniciativa do Ministro da Cultura do Brasil, Gilberto Gil, em preparar uma agenda para os museus que configura-se uma "Museália". [...] O processo que conduz à apresentação da Recomendação tem origem num grupo de museólogos, entre os quais Mário Chagas, Cláudia Stornino e Juca Ferreira, que a propósito do processo de auscultação aos agentes culturais que o Ministro Gil leva a cabo, lhe apresentaram a agenda "Museália", um nome que se inspirava no movimento musical "tropicália" que o próprio ministro havia participado, enquanto músico, nos anos sessenta. Movimento tropicalista foi um movimento cultural que reuniu a vanguarda artística que procurou expressões estéticas inovadoras. Tal como tinha acontecido na música, a Museália propunha uma museologia tropical. Uma nova forma de fazer museologia, adaptada à sociedade brasileira. Uma ideia que colheu junto do então ministro da cultura e que permitiu marcar uma agenda em torno das políticas públicas para museus. Esse programa para os museus estava concebido como um programa de intervenção na sociedade com base na cultura, como um direito de cidadania, como um contributo para a economia e como uma contribuição simbólica da criatividade no Brasil. Esse programa para a cultura teve como principal resultado a formação da agenda para a cultura com base nos pontos de cultura e, no caso dos museus, nos pontos de memória. (Stornino, Chagas, Moutinho & Leite, 2016, p. 38-39)

É justamente essa radicalidade criativa uma das marcas da poética indisciplinada de Mario Chagas. Muitas de suas ações encaminham para o esfacelamento dos limites, a valorização da diversidade, a incorporação das expressões populares e ampliação da práticas ao ponto de conceber performances museais enquanto uma 'poética do deslimite' (Souza, 2010). Nesse aspecto, visualizo o Museu do Cortejo – processo museal por ele

proibição da entrada no museu de seus amigos da Mangueira, o artista realiza uma manifestação pública em frente do prédio, com todos vestidos com *Parangolés*." Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acedido em: 09 set. 2018.

¹⁴⁰ Referência a um dos versos de 'Tropicália', de Caetano Veloso.

concebido - como um *leitmotiv* central de sua Museologia Indisciplinada. Indagado sobre as origens dessa 'imaginação museal', Mario me informou que possuem ligação com as experiências que desenvolveu na Fundação Joaquim Nabuco, na década de 1980:

Quando eu cheguei na Fundação Joaquim Nabuco, eu fui indicado para dirigir o Museu Joaquim Nabuco. Realizei um inventário, uma catalogação do museu e consegui publicar um catálogo. E isso gerou um grande impacto, pois o Museu do Homem do Nordeste não possuía um catálogo. Em pouco tempo, assumiu a Superintendência de Documentação da Fundação, o Joaquim Falcão teve uma compreensão de que era completamente desnecessária a existência do Museu Joaquim Nabuco porque já existia o arquivo, com a documentação do Joaquim Nabuco na Fundação e esse museu era basicamente formado por fotografias. [...] O museu foi fechado, mas eu continuei como diretor do museu. Era um contrassenso. Um museu fechado, mas existia um acervo fotográfico e eu pensava o que fazer com aquele acervo. Eu resolvi itinerar com aquilo, levei para Camocim de São Félix, Caruaru, Goiana, diversas cidades do interior de Pernambuco. Depois em um teatro no Recife, para uma peça sobre Joaquim Nabuco, as fotografias compuseram o cenário. E, por fim, eu ofereci a exposição para a Escola Joaquim Nabuco. Montamos em uma sala, até que em um dia 19 de agosto, que é aniversário de Nabuco, ou em um dia 7 de setembro – não me recordo – eu autorizei a escola levar o acervo para o desfile. E foi algo incrível, porque as crianças saíram com as fotografias em um desfile cívico. Uma levava a foto da mãe, outra do pai de Nabuco, erguiam, cansavam... Eu fiquei impactado com aquela performance. E eu pensei: isso é um museu do cortejo. Eu publiquei um texto sobre essa experiência, intitulado *Sucata museológica ou exposição didática*. E o assunto ficou germinando.¹⁴¹

Todavia, a materialização do Museu do Cortejo¹⁴² ocorreu quase duas décadas depois, em uma atividade no Museu da Maré, no Rio de Janeiro. Mario Chagas elaborou um rascunho e solicitou a Marcelo Vieira e ao Coletivo Marias do Museu da Maré a confecção de um estandarte com a frase Museu do Cortejo: “e aí eu comecei a assumir de um modo mais decidido a performance do Museu do Cortejo.”¹⁴³ O fato é que essa experiência consiste em um modo de materializar o conjunto das reflexões/provocações que o poeta-museólogo teceu ao longo de sua trajetória, evidenciando a relação como cerne do processo museológico e problematizando a ideia do museu como instituição permanente:

Ainda ontem eu visitei a favela da Rocinha para um trabalho de museu que está se desenvolvendo. [...] Lá na Rocinha se falava no museu itinerante, num museu que seria levado às pessoas quase de casa em casa. Eles falavam no museu cortejo. As pessoas iriam andando pelas ruas, um arauto

¹⁴¹ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

¹⁴² O Museu do Cortejo foi ativado, por exemplo, no 4.º Fórum Nacional de Museus, Brasília-DF (2010); na Teia da Memória, em Fortaleza-CE (2010); na inauguração da Casa dos Movimentos, no Ponto de Memória da Estrutural, Brasília-DF (2011); na Semana de Museus, São Luís-MA (2013); no 6.º Fórum Nacional de Museus, Belém-PA (2014); na Conferência do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), Nazaré-RO (2016); na Conferência do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), Córdoba, Argentina (2017); no 7.º Fórum Nacional de Museus, Porto Alegre-RS (2017); na Escola do Museu do Louvre, Paris, França (2017); e no Fórum Social Mundial, Salvador-BA (2018).

¹⁴³ Entrevista com Mario Chagas, Rio de Janeiro, 11 ago. 2018.

anunciando: o museu está chegando! O museu está chegando! Eu achei essa coisa completamente alucinada, no bom sentido. Uma coisa iluminada! Tem uma espécie de baú, o museu vai dentro do baú. Quando o cortejo para abrem o baú, tiram as coisas, mostram, se apresentam, depois fecham e continuam andando. Essas experiências são notáveis! Nós estamos operando com o conceito de museu de um modo completamente criativo, criador.¹⁴⁴

O cortejo é deslocamento, relação e efemeridade e, portanto, exige uma nova forma de percepção. Experiência que evidencia os afetos e o próprio corpo como acervo. Além disso, implode as separações entre exposição e público, construindo aquilo que Jacques Rancière (2012) definiu como 'observador emancipado': "eliminar a exterioridade de diversas maneiras: pondo os espectadores no palco e os performers na plateia, abolindo a diferença entre ambos, deslocando a performance para outros lugares, identificando-o como a tomada de posse da rua, da cidade ou da vida." (p. 19). O Museu do Cortejo se instaura no limite entre a associação e a dissociação, no "embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, [...] a reconfiguração aqui e agora da divisão entre espaço e tempo." (p. 23)



Fig. 18 – Detalhe do Museu do Cortejo, em Belém-PA, 2014. Foto: Acervo pessoal de Mario Chagas.

¹⁴⁴ Museu da Periferia do Sítio Cercado (MUPE) de Curitiba entrevista com Mario de Souza Chagas, 17 jun. 2016. Disponível em: <https://heredito.wordpress.com/2016/06/17/entrevista-com-mario-de-souza-chagas/> Acedido em: 9 set. 2018.

Simone Flores Monteiro (2016) reconhece o Museu do Cortejo como um processo museal, uma exposição-procissão ambulante que, embalada por uma canção, aglutina em torno de um estandarte: "para seguir o cortejo, os participantes devem levar um objeto de afeto, de estima para a sua vida, que pode ser o corpo, a alma, a voz, uma roupa, alguma relíquia, desenho, livro, instrumento, aliança, entre tantos objetos de valor para cada pessoa" (p. 151), concluindo que são essas memórias em movimento que dão sentido ao processo museal.

Nesse aspecto, a experiência estimulada por Mario Chagas contribui para uma analogia dos museus como organismos vivos, que nascem, crescem, reproduzem (ou não), morrem e renascem. Evidencia, assim, a possibilidade do museu deixar de existir após cumprir seu papel. Do mesmo modo, para se pensar na possibilidade do museu ser cortejo e do cortejo ser museu é fundamental aceitar a possibilidade de sua efemeridade, e, portanto, conceber o processo museal como algo que é passível de musealização e de 'desmusealização'. Nesses termos, o cortejo pode ser pensado como prática museal que, como uma epifania, cumpre sua função e depois adormece para uma outra aparição, descortinado o processo museal como gesto performático e ritualístico, mediante uma potência humanizadora.

Por outro lado, os deslocamentos promovidos pelo Museu do Cortejo enquanto um processo museal consistem em oportunas metáforas para evocar os múltiplos processos e trânsitos paradigmáticos das Museologias, reconhecendo as desconstruções promovidas pela Museologia Social e as provocações realizadas pela Sociomuseologia no espaço de produção epistêmico. Nesse aspecto, assim como no cortejo é possível observar o 'observador emancipado' (Rancière, 2012), também é possível problematizar em que medida a Museologia Social e a Sociomuseologia também promoveriam essa emancipação dos aprisionamentos promovidos pelo disciplinamento epistêmico.

Essa leitura dialoga de modo central com o entendimento de 'deslimite' apresentado na poesia de Manoel de Barros, de antropofagia evidenciado pelos tropicalistas e de indisciplinista perseguido nesta tese. Mario Chagas, assim como o poeta dos 'inutensílios' e os tropicalistas, se torna um agente coletivo de enunciação "que desencadeia, que promove, que suscita. Um agente não existe fora de um agenciamento. E todo agenciamento é uma relação. [...] Ele é feito dos polos e mais o meio, o encontro, o contágio, a comunhão." (Souza, 2017, p. 10). Por esse motivo, Manoel de Barros evidencia a importância do eremita, do andarilho que, em seus deslocamentos, atravessa os limites se lançando para a terceira margem: "me agradam mais aqueles que se atrevem do que aqueles que se atem. [...] Gosto dos loucos de água e estandarte. Aqueles que urram de indignação prefiro aos dobradiços. Os que renovam a escrita prefiro aos que a repisam." (*In*

Muller, 2010, p. 50). Talvez, estejam aí, algumas das marcas das Museologias Indisciplinadas: atrevem, urram e renovam constantemente os sentidos da Museologia.

“DESTRONAR OS SENTIDOS DO MUNDO”

Depois da leitura achei que a poesia pode destronar os sentidos do mundo. Sou pouco afeito às filosofias, mas pela simplicidade de suas palavras quase que virei filósofo também. [...] O suporte filosófico que você descobre para minhas palavras, meus versos – me fizeram até acreditar em mim de verdade.

Manoel de Barros (*In* Souza, 2010, p. 129)

"A poesia pode destronar os sentidos do mundo", afirmou Manoel de Barros em carta ao filósofo Elton Luiz Leite de Souza (2010) decorrente da leitura da obra *Manoel de Barros: a poética do deslimite*. Acredito que é possível efetuar uma paráfrase e concluir que "As Museologias Indisciplinadas podem destronar os sentidos do mundo", reconhecendo a indisciplina como uma das formas de instituir os 'deslimites' poéticos, políticos e epistêmicos. Portanto, ao longo desta tese persegui propostas que desestabilizam as convenções, problematizando o que se convencionou designar de Museologia (no singular), marcada por modelos universais edificados na perspectiva da 'colonialidade do saber'.

O intuito da pesquisa foi mapear itinerários intelectuais que apresentassem leituras contra-hegemônicas nas formas de pensar e praticar diferentes Museologias, especialmente no Brasil, tendo como referencial a poesia de Manoel de Barros e a sua 'poética do deslimite'. Na verdade, o esforço para pensar museologicamente essas Museologias se converteu em um exercício metapoético, especialmente por tentar, de um modo paradoxal, estabilizar aquilo que pretende esfacelar as disciplinas. Em virtude disso, a proposta de 'desleitura' mediante um olhar indisciplinado ou um 'olho parvo', sugerida pelo poeta brasileiro, me pareceu um instigante itinerário analítico para problematizar as imagens produzidas em torno das Museologias e dos museus.

Tendo como orientação a sugestiva afirmação de Pierre Mayrand (1984) de que um dos princípios da Nova Museologia seria uma interpretação pautada em um modo não hierárquico, utilizando da criatividade à maneira de um poeta, minha proposta consistiu em analisar os diferentes itinerários teóricos dessa ciência indisciplinada sem partir de uma lente teórica específica. Portanto, subverto às lógicas dominantes ao eleger como eixo teórico norteador a poética de Manoel de Barros e como estudo de caso Museologias pautadas no direito à diferença, questões que evidenciam uma inversão da prática dominante. É, por essa razão, que elegi como *leitmotiv* o verso de Barros 'a maçã é que come Eva', invertendo o padrão epistêmico ocidental como referência única de produção de conhecimento. Desse modo, o fruto do conhecimento seria o responsável pela transgressão.

O intuito foi realizar uma leitura indisciplinada dessas diferentes Museologias, propositalmente evidenciadas no plural ou na 'pluriversalidade' (seria 'museodiversidade'?). Consistiu, assim, em um trabalho de metalinguagem, reconhecendo a minha posição nesse (des)território como alguém que persegue a 'fisiologia dos andarilhos': "medir a frequência de suas paranças a fim de avaliar os anos que carrega. [...] No fundo os andarilhos estão só apalpando a liberdade. O olho de seu rosto passa a ter só ermo." (Barros *In* Muller, 2010, p. 124)

Como um andarilho pelas trilhas museológicas me deparei com propostas que flertavam com a liberdade epistêmica, poética e política, problematizando a própria ideia de

campo ou disciplina, extrapolando os limites. Na verdade, os deslocamentos in-versos efetuados nessa travessia contribuíram para reconhecer diversas possibilidades expressivas para além dos cenários institucionalizados. Talvez, por ser um andarilho entre distintas áreas do conhecimento e por distintas geografias, eu tenha os deslocamentos como marcas de minha própria 'imaginação museal/museológica' o que contribuiu para potencializar uma leitura indisciplinada. Nessas errâncias me deparei com a necessidade de mapear algumas das principais tendências de pensamento em Museologia e de reconhecer as mudanças paradigmáticas do que se convencionou designar de Museologia Tradicional, de Nova Museologia e de Museologia Social. No mesmo aspecto, delineei possíveis distinções/aproximações entre a Museologia Social e a Sociomuseologia amparado em um conjunto de outros andarilhos que problematizava as táticas de enfrentamento à colonialidade epistêmica.

O intuito foi sistematizar algumas teorias das Museologias instituídas ao longo dos séculos XX e XXI, reconhecendo o desafio de analisar diferentes produções contemporâneas, de mapear algumas das principais heranças e herdeiros intelectuais de um espaço do conhecimento em que estou mergulhado. Do mesmo modo, reconheço que as Museologias Indisciplinadas extrapolam o espaço acadêmico, acessando múltiplas fontes, agentes e paragens, e, portanto, elaborei um mapa (ainda que em constante movimento como a geografia instável do Pantanal brasileiro) no intuito de visualizar alguns (des)caminhos perseguidos, tendo como roteiro a experiência brasileira.

Nas diferentes (des)leituras realizadas identifiquei a reincidência de Paulo Freire, Hugues de Varine, Mario Moutinho, Maria Célia Teixeira Moura Santos, Waldísa Rússio, Cristina Bruno e Mario Chagas como intelectuais que traduziram e traduzem a 'estrutura de sentimentos' que demarcam as Museologias Indisciplinadas no Brasil, na produção de teorias, no estímulo aos processos museológicos comunitários e/ou na criação de novas redes e herdeiros intelectuais indisciplinados. Alguns, a exemplo de Paulo Freire e Hugues de Varine, apesar de mais próximos da Nova Museologia, tornaram-se referências significativas para o paradigma da Museologia Social. A eleição da trajetória de Mario Chagas como ilustrativa desse movimento justificou-se não somente pela sua importância nas leituras indisciplinadas das Museologias nas últimas décadas. Sua atuação enquanto poeta-museólogo-andarilho flerta com a perspectiva de Manoel de Barros e é inegável o modo como sua radicalidade criativa afetou e afeta o meu 'olhar parvo' ou, para utilizar de seu conceito, a minha 'imaginação museal' quando propõe uma 'Museologia do deslimite': "estende-se sobre a estrada/ uma outra estrada/ vereda de desejos e grafites/ varal de molejos e lembranças/ museu de danças e cortejos." (Chagas, 2015c, p. 116)

O intuito desta tese foi realizar um grande cortejo alinhavando diferentes lugares epistêmicos, como um ato performativo que alarga fronteiras e concentra símbolos polissêmicos, verbais e não-verbais. Os capítulos percorrem alguns embates na tessitura de leituras dissonantes que geraram transformações nos museus e nos modos de se conceber as Museologias. Para tanto, realizei um mapeamento de itinerários intelectuais que delinearam distintos paradigmas, tendências de pensamento e olhares museológicos. Minha intenção foi provocar os espaços acadêmicos com uma afirmação inspirada na obra 'A traição das Imagens', de René Magritte: 'isto não é uma tese'.

No primeiro capítulo sintetizei alguns dos questionamentos em torno da função social dos museus e do papel das Museologias utilizando como roteiro os debates sobre a poética e política da memória nas exposições museológicas. A partir de um entrecruzamento de imagens poéticas, realizei uma aproximação com os itinerários de uma 'disciplina indisciplinada' destacando novas dramaturgias da memória que desestabilizam os limites do indizível e, por sua vez, das próprias Museologias. As experiências concretas serviram de metonímia para a compreensão das transformações impressas no cenário museológico e de metáfora para inventar novos caminhos, assim como os andarilhos de Manoel de Barros: "Para chegar sempre de/ surpresa. Eles não afundavam estradas, mas inventavam/ caminhos. Essa a pré-ciência que sempre vi nos/ andarilhos." (Barros, 2018, p. 57)

O segundo capítulo consistiu em um desenho de alguns paradigmas do pensamento museológico, por meio da análise de itinerários intelectuais, tendências epistêmicas e jogos de poder que demarcam o conhecimento museológico no Ocidente, especialmente aquilo que Pedro Pereira Leite (2016) destacou como uma geocultura dos topos lusófonos ou uma geocultura da lusotopia nas Museologias. Meu intuito consistiu em apresentar e analisar as perspectivas mais proeminentes que inventaram distintas Museologias, destacando os diálogos com diferentes escolas de pensamento do campo científico. Seguindo uma perspectiva macro, evidenciei contextos e embates intelectuais que propiciaram deslocamentos de ênfase que respaldaram a criação de Museologias Indisciplinadas ou outras 'didáticas da invenção'. Neste aspecto, realizei um esforço para mapear e compreender as 'didáticas da invenção' dos paradigmas museológicos, defendendo a existência de uma segunda grande mudança paradigmática empreendida pela Museologia Social e o papel da Sociomuseologia nesse itinerário, aqui compreendidas como algumas das linhas de força das Museologias Indisciplinadas.

A análise dessas propostas indisciplinadas consistiu no escopo do terceiro capítulo, com ênfase na trajetória de configuração do pensamento museológico no Brasil nos séculos XX e XXI. O exame de experiências precursoras, da 'imaginação museal' de seus

protagonistas e das reverberações políticas, (po)éticas e epistemológicas contribuiu para a compreensão do surgimento de novas práticas museológicas que reorientaram os protocolos de leitura dos museus e das Museologias no Brasil, instaurando aquilo que Manoel de Barros definiu como inventar outros mundos e construir 'objetos sonhantes' (*In Muller, 2010*) ou, conforme concluiu Mario Moutinho (2004), "a vontade de assumir o direito de cidadania e de querer mudar o mundo." (p. 15)

A necessidade de visualizar melhor esses (des) caminhos da 'Museologia Social' no Brasil contribuiu para que eu elaborasse uma sistematização que também consiste em um mapa movediço. Fica o desafio para novas pesquisas visando aprofundar e/ou desconstruir esta tese, construindo novas rotas no intuito de examinar detidamente os lugares epistêmicos da Museologia Social e de outras Museologias Indisciplinadas, os contextos que propiciaram seu surgimento, os impactos das mudanças paradigmáticas em outras áreas do conhecimento, o modo como reverberaram nas Museologias e, no caso brasileiro, mapear as Museologias surgidas fora dos eixos Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo. Trata-se de "destronar os sentidos" dos museus e das Museologias, evidenciando confluências teóricas, estratégias poéticas e políticas que propiciam atrapalhar as significâncias legitimadas sobre seus objetos, finalidades e fruições.

Provocado por Mario Moutinho no júri prévio deste trabalho, evidenciei alguns contornos e marcos nem sempre nítidos de uma 'Museologia de resistência' ou clandestina, de uma 'Museologia da militância' e da 'Institucionalização da Museologia Social' no Brasil. No intuito de ilustrar essas transformações, elegi como exemplo a 'imaginação museal/museológica' de Mario Chagas para a compreensão das radicalidades expressas nas Museologias Indisciplinadas. Meu argumento é que ela se torna um exemplo significativo para se pensar esses deslocamentos. Não é sem motivos que esta tese é atravessada pelas reflexões apresentadas ao seu homônimo, personagem dos versos de Manoel de Barros (2013): "Tentei descobrir na alma de Mário alguma coisa mais profunda do/ que não saber nada sobre as coisas profundas. Consegui não descobrir." (p. 324)

Por essa razão, dediquei o quarto capítulo para captar suas ressonâncias teóricas, seus projetos criativos e suas ações de resistência em torno da configuração de um pensamento indisciplinado que produz 'deslimites', devires e incabamentos. O intuito foi delinear uma concepção de Museologia marcada por constantes reentrâncias e deslocamentos, uma imaginação-cortejo que extravasa as significações dominantes: "processo de perda dos limites do humano, processo de perda dos limites da linguagem, processo de perda dos limites utilitaristas que as ações interessadas sobre as coisas transformam em hábito." (Souza, 2010, p. 16)

A escolha da radicalidade poética de Manoel de Barros como referencial teórico e a própria radicalidade do pensamento dos diversos intelectuais convocados para este cortejo-tese contribuem para se repensar questões centrais às Museologias, evidenciando táticas de resistência disciplinares por meio dos 'deslimites' de um olhar oblíquo em constante devir. Nesse aspecto, tornaram-se rotas para mapear alguns desses fluxos, reconhecendo filiações teóricas, diálogos epistêmicos e estratégias de resistência aos limites disciplinares. Acredito que esse olhar é significativo para a compreensão das dinâmicas museológicas, especialmente no Brasil, em um momento em que se prenuncia uma tentativa de esfacelamento da Museologia institucionalizada, e abre caminhos para novas leituras sobre as Museologias Sociais e Sociomuseologias também pensadas em perspectivas pluriversais. Esses deslocamentos e reentrâncias traduzem uma vocação metapoética (que acredito resumir a potência dos intelectuais convocados nesta tese), conforme definiu Manoel de Barros: "Eu tenho um entardecer de angústias. [...] Eu sou o rascunho de um sonho". (In Muller, 2010, p. 24)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abreu, R. (2012). Patrimônio: 'ampliação' do conceito e processos de patrimonialização. In: Cury, M. X., Vasconcellos, C. M., & Ortiz, J. M. (Orgs.). *Questões indígenas e museus: debates e possibilidades*. Brodowski, SP: Universidade de São Paulo, ACAM Portinari, Secretaria de Estado da Cultura.
- Abreu, R. (2007). Tal Antropologia, qual museu? In: Abreu, R., Chagas, M. S., & Santos, M. S. (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro: Garamond, IPHAN.
- Abreu, R. (1996). *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Alves, V. M. S., & Reis, M. A. G. S. (2013). Tecendo relações entre as reflexões de Paulo Freire e a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, 1972. *Revista Museologia e Patrimônio*, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 6 (1).
- Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Andrade, C. D. (2001). *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Antunes, M. A. (2017, dezembro). Do turismo aos museus, com passagem pela cultura. *RITUR: Revista Iberoamericana de Turismo*, Penedo, 7 (3), 268-280.
- Antunes, M. A. (2015). Pelos caminhos da Museologia em Portugal. *Revista Iberoamericana de Turismo*, Penedo, número especial, 142-156.
- Araújo, A. G. M., & Carvalho, M. R. R. (1993). A louça inglesa do século XIX: considerações sobre a terminologia e metodologia utilizadas no sítio Florêncio de Abreu, São Paulo. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n.º 3.
- Araújo, C. A. A. (2012). Museologia: correntes teóricas e consolidação científica. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, 5 (2).
- Araújo, M. M., & Bruno, M. C. O. (Orgs.). (1995) *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.
- Arroyo, M. G. (2005) *Imagens quebradas: trajetórias e tempos de alunos e mestres*. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Azevedo, C. S. (2007, janeiro). A "desutilidade poética" de Manoel de Barros: questão de poesia ou filosofia? *Revista.doc*, Rio de Janeiro, ano VIII, 3.
- Bachelard, G. (2008). *A poética do espaço*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes.
- Ballestrin, L. (2013, maio). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, Brasília, n.º 11, 89-117.
- Barros, M. (2018). *Memórias inventadas*. Rio de Janeiro: Alfaguara.

Barros, M. (2013). *Poesia completa*. São Paulo: LeYa.

Barros, M. (2010, julho). Entrevista. In: Heyraud, L. As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. *Navegações*, Porto Alegre, 3 (2), 143-147.

Barros, M. (1992). *Gramática expositiva do chão*: poesia quase toda. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Barros, M. (1989). Entrevista. *Bric-à-Brac*, Brasília, n.º 3.

Barros, N. A. D. (2010). *O lugar do leitor na poesia de Manoel de Barros*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de doutora, orientada por Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo.

Barroso, G. (1951). *Introdução à técnica de museus*. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica.

Barthes, R. (2004) *Aula*. 12. ed. São Paulo: Cultrix.

Bauman, Z. (2011). *44 cartas do mundo líquido moderno*. Rio de Janeiro: Zahar.

Béda, W. G. (2007). *A construção poética de si mesmo*: Manoel de Barros e a autobiografia. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista, para obtenção do grau de doutora, orientada por Maria Lídia Maretti.

Benjamin, W. (1994). *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense.

Benjamin, W. (1987). *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense.

Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N., & Grosfoguel, R. (2018). Introdução. In Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N., & Grosfoguel, R. (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Bezerra, K. C. (2009). Cora Coralina e o discurso da memória: um retrato da velha Goiás. In: Britto, C. C., Curado, M. E., & Vellasco, M. G. (Orgs.). *Moinho do tempo*: estudos sobre Cora Coralina. Goiânia: Ed. Kelps.

Bolle, W. (2000). *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da história em Walter Benjamin. 2. ed. São Paulo: EdUSP.

Bomeny, H. M. (2001). *Darcy Ribeiro*: sociologia de um indisciplinado. Belo Horizonte: Editora da UFMG.

Borba, R. C. N., & Lopes, S. C. (2017). A Escola Técnica Federal Celso Suckow da Fonseca nos "anos de autoritarismo": um estudo a partir de olhares discentes (1968-1974). *Anais Eletrônicos do IX Congresso Brasileiro de História da Educação*, João Pessoa.

Borgheti, R. S. (2013). *O problema da liberdade nas obras de Paulo Freire e Erich Fromm*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de doutor, orientada por Marina Massimi.

- Bourdieu, P., Chambord, J. C., & Passeron, J. C. (2002). *A profissão de sociólogo: preliminares epistemológicas*. 3 ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: Editora UNESP.
- Bourdieu, P. (1998a). *O poder simbólico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Bourdieu, P. (1998b). *A economia das trocas linguísticas*. São Paulo: EDUSP.
- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (1983). *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero.
- Britto, C. C. (2017). Desinventar objetos: a poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, 9 (53).
- Britto, C. C. (2016). *Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos Museus-Casas de Cora Coralina e Maria Bonita*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau de mestre, orientada por Suely Moraes Cerávolo.
- Brum, E. (2010, janeiro). Cenários do Pantanal: o gado, os peões e as comitivas. *Albuquerque: Revista de História*, Campo Grande, MS, 2 (3), 19-30.
- Bruno, M. C. O., Fonseca, A. M., & Neves, K. R. F. (2010b). Mudança social e desenvolvimento no pensamento da museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos. In: Bruno, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- Bruno, M. C. O. (Coord.). (2010a). *O ICOM-Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- Bruno, M. C. O. (Coord.). (2010b). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.
- Bruno, M. C. O. (2008). Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: Bittencourt, J. N. (Org.). *Caderno de Diretrizes Museológicas 2*. Belo Horizonte: Superintendência de Museus.
- Bruno, M. C. O. (2006). Museologia e museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 25.
- Bruno, M. C. O. (1997). Museus hoje para o amanhã. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 10.
- Bruno, M. C. O. (1996). Museologia: algumas ideias para a sua organização disciplinar. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 9.

Bruno, M. C. O. (1996). Formas de humanidade: concepção e desafios da musealização. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 9.

Bulhões, G. C. (2016, dezembro). As louças de vovó, o prato do garimpeiro, a altura dos olhos e nuvens; abelhas, formigas, seleção e seletividade; patrimônio, fratrímônio, a casa da princesa do Seu Tição e o Museu do Djhair; a cabeça da medusa, árvores, rizomas, afetos, afetividades e bem viver; coleções, acervos, musgo e outras performances museais. *Revista Ventilando Acervos*, Museu Victor Meirelles/IBRAM, v. 4.

Camargo, G. O. (2000). A lírica impertinente de Manoel de Barros. *Princípios*, São Paulo.

Campos, L. L., & Rodrigues, R. R. (2013, janeiro). O peregrino, o andarilho e a poesia de Manoel de Barros. *Revista Estação Literária*, Londrina, v. 10b.

Canclini, N. G. (1994). O patrimônio cultural e a construção imaginária do nacional. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n.º 23.

Cândido, M. M. D. (2014). *Gestão de museus, um desafio contemporâneo: diagnóstico museológico e planejamento*. 2. ed. Porto Alegre: Medianiz.

Cândido, M. M. D., & Ruoso, C. (2012). Museologia no Brasil e em Portugal: alguns atores e ideias em circulação. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 44.

Carpinejar, F. *Teologia do traste: a poesia do excesso de Manoel de Barros*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do grau de mestre, orientada por Luís Augusto Fischer.

Carvalho, J. J. (2018). Encontro de Saberes e descolonização: para uma refundação étnica, racial e epistêmica das universidades brasileiras. In Bernardino-Costa, J., Maldonado-Torres, N., & Grosfoguel, R. (Orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Carvalho, S. K. P. (2018). Museologia Social e Direitos Humanos: a extensão universitária como exercício de cidadania. In: Magaldi, M. B., & Britto, C. C. (Orgs.). *Museus & Museologia: desafios de um campo interdisciplinar*. Brasília: Faculdade de Ciência da Informação, 2018.

Castello, J. (2012). O presente de um poeta. *Valor Econômico*, 16 mar. 2012. Disponível em: <http://www.blogdogaleno.com.br/2012/03/22/o-presente-de-um-poeta>. Acedido em 25 ago. 2018.

Castro, C., & Cunha, O. M. G. (2005). Quando o campo é o arquivo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.º 36.

Castro-Gomez, S., & Grosfoguel, R. (2007). Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico. In: Castro-Gomez, S., & Grosfoguel, R. (Eds.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Cerávolo, S. M., & Tálamo, M. F. G. M. (2008). Linguagem de especialidade e a elaboração da noção de campo científico: o caso da Museologia. *IX ENANCIB*, Universidade de São Paulo.

Cerávolo, S. M. (2005). Museologia: retrospectiva sobre a formação da área e método de pesquisa para delimitar um domínio conceitual. *VI ENANCIB*, Florianópolis.

Cerávolo, S. M. (2004, janeiro). Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista*, Universidade de São Paulo, v. 12.

Cerávolo, S. M. (2004). *Da palavra ao termo: um caminho para compreender Museologia*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da, Universidade de São Paulo para obtenção do grau de doutora, orientada por Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo.

Chagas, M., Primo, J., Assunção, P., & Storino, C. (2018). A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, 11 (55), 73-101.

Chagas, M., & Pires, W. S. (2018). Sociedade, museus e território. In: Chagas, M., & Pires, W. S. (Orgs.). *Território, museus e sociedade: práticas, poéticas e políticas na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: UNIRIO; Brasília: IBRAM.

Chagas, M., & Bogado, D. (2017). A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o Museu das Remoções como potência criativa e potência de resistência. In: Calabre, L. et. al. (Orgs.). *Memória das Olimpíadas no Brasil: diálogos e olhares*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa.

Chagas, M., & Heitor, G. K. M. (Orgs.). (2017). *O pensamento museológico de Gilberto Freyre*. Recife: Massangana.

Chagas, M. S., Assunção, P., & Glas, T. (2014). Museologia social em movimento. *Cadernos do CEOM*, UNOCHAPECÓ, 27 (41).

Chagas, M., & Gouveia, I. (2014). Museologia Social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, Chapecó-SC, 27 (41).

Chagas, M., & Abreu, R. (2007). Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Rio de Janeiro, n.º 3.

Chagas, M. (2017). Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Brasília, n.º 35, 121-138.

Chagas, M. (2015a). *Uma introdução a Museologia Social*. Apostila de curso ministrado no Centro de Pesquisa e Formação/SESC, São Paulo.

Chagas, M. (2015b). Patrimônio é o caminho das formigas... *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 47, 175-196.

Chagas, M. (2015c). *Água salobra*. Rio de Janeiro: Espirógrafo Editorial.

Chagas, M. (2013a). A poética das casas museus de heróis populares. In: Gonzalez, B. T. (Org.). *Casas museo: museologia y gestión*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Chagas, M. (2013b, agosto). Lugares de reflexão: museus como conectores de culturas, tempos, pessoas e grupos sociais. *Anais da Conferência Internacional do ICOM/DEMIST*,

com participação do ICOM/GLASS, ICOM/ICDAD e ICOM/ICFA, Rio de Janeiro, 12-18 de agosto de 2013, e do VII Encontro Brasileiro de Palácios, Museus-Casas e Casas Históricas, São Paulo.

Chagas, M. (2011a). Museus, memórias e movimentos sociais. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 41.

Chagas, M. (2011b). Museu: explosão de agora e ágora de conexão. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Brasília, n.º 5.

Chagas, M. S. (2009a). Memória política e política de memória. In: Abreu, R., & Chagas, M. (Orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Lamparina.

Chagas, M. (2009b). Memória e poder: dois movimentos. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 19, 43-81.

Chagas, M. (2009c). Museu, literatura e emoção de lidar. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 19, 43-81.

Chagas, M. (2008). *Língua de fogo ou antes que o mundo acabe*. Rio de Janeiro: RTC Edições.

Chagas, M. (2006a). Educação, museu e patrimônio: tensão, devoração e adjetivação. *Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN*.

Chagas, M. (2006b). *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mario de Andrade*. Chapecó, SC: Argos.

Chagas, M. (2005). Pesquisa museológica. *MAST Colloquia*, Rio de Janeiro, v. 7.

Chagas, M. (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de doutor, orientada por Myrian Sepúlveda dos Santos.

Chagas, M. (1996). Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. *Cadernos de Museologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.º 5.

Chagas, M. (1996). *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora.

Chagas, M. (1994a). No museu com a turma do Charlie Brown. *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, n.º 2.

Chagas, M. (1994b). O campo de atuação da Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, n.º 2.

Coelho, P. A. (2015). *Metáforas em rede no processo de institucionalização: um estudo sobre memória e discurso da Museologia no Brasil (1932-1985)*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de doutora, orientada por Evelyn Dill Orrico.

Colasanti, M. (1997). "Por que nos perguntam se existimos". In: Sharpe, P. (Org.). *Entre resistir e identificar-se: para uma teoria da prática da narrativa brasileira de autoria feminina*. Florianópolis: Editora Mulheres; Goiânia: Editora da UFG.

Conselho Editorial. (2017). Breves considerações sobre a genealogia e o significado da Recomendação sobre a proteção e a promoção dos museus e coleções, de sua diversidade e de sua função na sociedade, Paris, 20 de novembro de 2015. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 54, n.º 10.

Coralina, C. (2001). *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20. ed. São Paulo: Global.

Corbett, C. M. C. (1992). *Possibilidade de fechamento da Faculdade de Museologia da Universidade Estácio de Sá: problemas e consequências*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal Fluminense para obtenção do grau de mestra.

Costa, J. B., & Grosfoguel, R. (2016). Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, v. 31, n.º 1.

Cruz Júnior, E. G. (2015). *Do asilo ao museu: ciência e arte nas coleções da loucura*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de doutor, orientado por Lena Vânia Ribeiro Pinheiro.

Cunha, L. F. L. (2007). As condutas indisciplinadas e a formação humana sob o prisma de uma antropologia filosófica brasileira: por uma educação da fome. *Contextura*, Belo Horizonte, v. 3.

Cunha, M. Z., & Baseio, M. A. F. (2016, julho). Na tessitura híbrida dos signos: Manoel de Barros e Mia Couto em diálogo. *Revista Mulemba*, Rio de Janeiro, v. 14, n.º 2, 35-44.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1995). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1.

Delgado, A. F. (2003). *A invenção de Cora Coralina na batalha das memórias*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do grau de doutora, orientada por Luzia Margareth Rago.

Demo, P. (2002, julho). Cuidado metodológico: signo crucial de qualidade. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 17, n.º 2, 349-373.

Denófrio, D. F. (2005). *O redemoinho do lírico: estudos sobre a poesia de Gilberto Mendonça Teles*. Petrópolis, RJ: Editora Vozes.

Desvallées, A. (2013, setembro). Muséologie comme champ disciplinaire: trajectoires. *Revista Ciência da Informação*, Brasília, v. 42, n. 3.

Desvallées, A. (Coord.). (1992). *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie*. Paris: Édition W. M. N. E. S., v. 1.

Desvallées, A., De Barry, M. O., & Wasserman, F. (Coords.). (1994). *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie*. Paris: Édition W. M. N. E. S., v. 2.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. Tradução de Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. ICOM: São Paulo.

Farias, S. M. (2008). *Antropologia e Museus – reciprocidades: o caso do Museu do Índio*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de mestra, orientada por Ana Lúcia Modesto.

Fernandes, A. M. F. R. S. D. (2005). *Um núcleo documental para o estudo do MINOM*. Dissertação apresentada ao Departamento de Arquitetura, Urbanismo e Geografia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do grau de mestra, orientada por Mário Caneva Magalhães Moutinho.

Figurelli, G. R. (2013). *Desenvolvimento do público interno: uma proposta de metodologia para um programa educativo direcionado aos funcionários de museu*. Tese apresentada ao Departamento de Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias para obtenção do grau de doutora, orientada por Judite Santos Primo.

Filmer, P. (2003, june). Structures of feeling and socio-cultural formations: the significance of literature and experience to Raymond Williams' sociology of culture. *British Journal of Sociology*, London, v.54, n.º 2, 199-219.

Fontes, M. B. *Territórios da escrita em Manoel de Barros: por uma poética da escuta*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais para obtenção do grau de mestre, orientado por Suely Maria de Paula e Silva Lobo.

Foucault, M. (1999). *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 8 ed. São Paulo: Martins Fontes.

Foucault, M. (1987). *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Foucault, M. (Coord.). (1984). *Eu, Pierre Rivière, que degolei minha mãe, minha irmã e meu irmão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Graal.

Freire, A. M. A. (1996). A voz da esposa: A trajetória de Paulo Freire. In: Gadotti, M. (Org.). *Paulo Freire: uma biobibliografia*. São Paulo: Cortez Editora; Instituto Paulo Freire.

Freire, P. (2004). *Pedagogia do oprimido*. 38 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Fromm, E. (1981). *O coração do homem - seu gênio para o bem e para o mal*. Tradução de Octávio Alves Velho. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Guanabara.

Galharte, J. A. X. (2007). *Despalavras de efeito: os silêncios na obra de Manoel de Barros*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo, para obtenção do grau de doutor, orientada por Aurora Fornoni Bernardini.

Geraldini, J. R. (2007). As ciências humanas na arqueologia de Michel Foucault. *Revista de Ciências Humanas*, Florianópolis, v. 41, n.º 1.

- Gil, G. (2009). Gilberto. Balanço tropicalista no Ministério da Cultura. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Brasília, n.º 4.
- Gomes, A. V., & Vieira Neto, J. P. (2018). Projeto Historiando: inventários participativos e musealização do patrimônio cultural em comunidades indígenas no Ceará. *Revista Brasileira de Museus e Museologia*, Brasília, ano 13, n.º 8.
- Gómez, S. A. (2008). A teologia da libertação na América Latina. *Cadernos de História*, Belo Horizonte, v. 10, n.º 13.
- Gonçalves, J. R. S. (2007). Os limites do patrimônio. In: Lima Filho, M., Eckert, C., & Beltrão, J. (Orgs.). *Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra.
- Grosfoguel, R. (2008). Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 80.
- Guarnieri, W. R. C. (2010a). Museologia e Museu. In: Bruno, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo; Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM.
- Guarnieri, W. R. C. (2010b). Museu, Museologia, museólogos e formação (1989). In: Bruno, M. C. O. (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do ICOM.
- Gullar, F. (1996). *Nise da Silveira: uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Hall, S. (2013). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Hernández, F. H. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Ediciones Trea.
- Heymann, L. Q. (2009). *De arquivo pessoal a patrimônio nacional: reflexões sobre a construção social do "legado" de Darcy Ribeiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro para obtenção do grau de doutora, orientada por Ricardo Benzaquen de Araújo.
- Heyraud, L. (2010, julho). As ignoranças do poeta brasileiro Manoel de Barros: entre sabedoria do esquecimento e memória das origens. *Navegações*, Porto Alegre, v. 3, n.º 2, 143-147.
- Heyraud, L. (2008). A reinvenção do Pantanal: abordagem ecocrítica do Livro de Pré-Coisas, do poeta brasileiro Manoel de Barros. *Jornada de reflexão sobre a Ecocrítica*, Faculdade de Letras do Porto.
- hooks, b. (1991). Black women intellectual. In hooks, b., West, C. (Eds.). *Breaking bread: insurgente black intellectual life*. Boston: South End Press.
- Huyssen, A. (2014). *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas de memória*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio.

- Huyssen, A. (2000). *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Kuhn, T. S. (2007). *A estrutura das revoluções científicas*. 10. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Leite, M. O. F., & Furlan, S. A. (2010, maio). Comitiva de boiadeiros no Pantanal Sul-mato-grossense: modo de vida e leitura da paisagem. *Anais do VI Seminário Latino-Americano de Geografia Física e do II Seminário Ibero-Americano de Geografia Física*, Universidade de Coimbra, Portugal.
- Leite, P. P. (2016). Lusotopia: Diversidade Cultural e a Agenda 2030. *A Lusofonia e a Diversidade Cultural*, Lisboa, v. 11, 1-7.
- Leite, P. P. (2014). A museologia social e os movimentos sociais no Brasil. Disponível em: http://www.ces.uc.pt/myces/UserFiles/livros/1097_artigoETNICEX.pdf Acedido em 18 out. 2015.
- Leite, R. P. (2001). *Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Estadual de Campinas, orientada por Antônio Augusto Arantes Neto.
- Lispector, C. (1998). *A maçã no escuro*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Loureiro, J. M. M. (2005). O objeto de estudo da Museologia. *MAST Colloquia*, Rio de Janeiro, n.º 5.
- Lowenthal, D. (1998). *El pasado es un país extraño*. Madrid: Ediciones Akal.
- Lyra, P. (1995). *Sincretismo: a poesia da Geração 60*. Rio de Janeiro: Topbooks.
- Malraux, A. (2000). *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70.
- Marins, A. (2015). Depois do Língua de fogo, o Água salobra. In: Chagas, M. *Água salobra*. Rio de Janeiro: Espirógrafo Editorial.
- Maroevic, I. (1997). O papel da musealidade na preservação da memória. *Congresso Anual do ICOFOM*, Paris.
- Mascelani, A. (2009). Todos amam Vitalino. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 8 jul.
- Mayrand, P. (1984). *Nouvelle muséologie: aspects formels et spécifiques*. Quebec, 3 out. Datilografado.
- Meneses, U. B. (2002). O museu e o problema do conhecimento. *Anais do IV Seminário sobre Museus Casas: Pesquisa e Documentação*. Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa.
- Mignolo, W. (2010). *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- Mignolo, W. (2008, enero). La opción de-colonial: desprendimiento y apertura. Un manifiesto y un caso. *Tabula Rasa*, Bogotá - Colômbia, n.º 8, 243-281.

Mills, W. (1975) *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar.

Moles, A. (1995). *As ciências do impreciso*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Monteiro, S. F. (2016). *Política Pública para Museus no Brasil: o lugar do Sistema Brasileiro de Museus na Política Nacional de Museus*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, orientada por Mario de Souza Chagas.

Moura, J. A. A. (2004). O método positivista nas ciências sociais. *Anais do II Congresso Internacional em Educação*, Teresina.

Moutinho, M. C. (2014a). Definição evolutiva de Sociomuseologia: proposta de reflexão. *Cadernos do CEOM, UNOCHAPECÓ*, v. 27, n.º 41.

Moutinho, M. C. (2014b). Entre os museus de Foucault e os museus complexos. *Revista Musas*, Setúbal.

Moutinho, M. (2004). A contemporaneidade da Política Nacional de Museus: um olhar de além-mar. In Ministério da Cultura, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Departamento de Museus e Centros Culturais [MinC/IPHAN/DEMU], (2004). *1º Fórum Nacional de Museus – A imaginação museal: os caminhos da democracia: relatório*. Brasília: MinC/IPHAN/DEMU.

Moutinho, M. C. (1995). A Declaração de Quebec de 1984. In: Araújo, M. M & Bruno, M. C. O. (Orgs.). *A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos*. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM.

Moutinho, M. C. (1994). *A construção do objeto museológico*. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

Moutinho, M. C. (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 1, n.º 1.

Muller, A. (Org.). (2010). *Manoel de Barros*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Muller, A. (2009). É preciso transver a realidade da leitura no Brasil. *Anais do 17.º Congresso de Leitura do Brasil*, Universidade Estadual de Campinas.

Nascimento, A. (2009, julho). Entrevista com Abdias do Nascimento. *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 22, n.º 2.

Oliveira, A., & Ruoso, C. (2014). A festa do objeto: os signos da participação presentes no Museu do Homem do Nordeste. *Cadernos do CEOM*, Chapecó-SC, ano 27, n.º 41.

Orlandi, E. (2007). *As formas do silêncio no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Pelizzoli, M. (2007). A bioética como novo paradigma – crítica ao cartesianismo. In: Pelizzoli, M. (Org.). *Bioética como novo paradigma: por um novo modelo biomédico e biotecnológico*. Petrópolis-RJ: Vozes.

- Pereira, M. R. N. (2018). *Museologia Decolonial: os Pontos de Memória e a insurgência do fazer museal*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, orientada por Mario Caneva Moutinho.
- Pesquero-Ramon, S. (2003). *Cora Coralina: o mito de Aninha*. Goiânia: Editora da UFG, Editora da UCG.
- Perrot, M. (2005). *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC.
- Peters, M. (2000). *Pós-estruturalismo e filosofia da diferença*. Belo Horizonte: Autêntica.
- PNM (2006). *POLÍTICA nacional de museus - Relatório de gestão 2003-2006*. Brasília: Ministério da Cultura, Departamento de Museus e Centros Culturais.
- PNM (2010). *POLÍTICA Nacional de Museus – Relatório de gestão 2003-2010*. Brasília: Ministério da Cultura, Instituto Brasileiro de Museus.
- Pontes, H. (2014). Coleções e saberes: cruzando história e antropologia. In: Françoze, M. *De Olinda a Holanda: o gabinete de curiosidades de Nassau*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Portilho, A. S. (2016). *Das "belezas que emanam dos jardins suspensos de Ipanema e Copacabana"*: políticas governamentais, demandas por memória e produção do espaço no Museu de Favela do Pavão-Pavãozinho e Cantagalo. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais da Fundação Getúlio Vargas para obtenção do grau de doutora, orientada por Luciana Quillet Heymann.
- Prado, A. (2006). *Cacos para um vitral*. Rio de Janeiro: Record.
- Primo, J. (1999). Pensar contemporaneamente a museologia. *Cadernos de Sociomuseologia*, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n.º 16.
- Queiroz, M. S. (2016). (Meta)curadoria em processos de Museologia Social. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v. 5, n.º 10.
- Queiroz, M. S. (2014). *Museu, memória e a morte: um estudo a partir da coleção de quadros de cabelos da Fundação Instituto Feminino da Bahia*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Bahia para obtenção do grau em mestra, orientada por Eugênia de Ávila Lins.
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y America Latina. In: Lander, E. (Coord.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ranciere, J. (2012). *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Ribeiro, D. (1955). *Museu do Índio: um museu em luta contra o preconceito*. Fotocópia de original. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro.
- Riviere, G. H. (1983). Définition évolutive de l'écomusée. *Ecomusée informations de la Communauté Le Creusot Montceau les Mines*, Le Creusot, n. 8, déc.

Ruiz, C. B. (2004). *Os paradoxos do imaginário*. São Leopoldo: UNISINOS.

Rússio, W. (1984). Cultura, patrimônio e preservação (texto III). In: Arantes, A. A. (Org.). *Produzindo o passado: estratégias de construção do patrimônio cultural*. São Paulo: Brasiliense.

Sá, I. C. (2014). Primórdios da Museologia no Brasil: David Carneiro e o Positivismo. *Anais do XV ENANCIB*, Belo Horizonte.

Santos, B. S. (2010). From the Postmodern to the Postcolonial – and Beyond Both. In: Rodriguez, R. G., Rodriguez, E. G., Boatca, M., & Costa, S. (Orgs.). *Decolonizing European Sociology: Transdisciplinary Approaches*. Farnham: Ashgate.

Santos, B. S. (2006). *A gramática do tempo*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, B. S., & Meneses, M. P. (2009). Introdução. In: Santos, B. S. & Meneses, M. P. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina.

Santos, E. D. N. (2015). *Manoel de Barros: peregrinação da poesia por um conhecimento natural*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Literatura da Universidade Federal Fluminense par obtenção do grau de mestra, orientada por Adalberto Muller Júnior.

Santos, M. C. T. M. (2014). Um compromisso social com a museologia. *Cadernos do CEOM, UNOCHAPECÓ*, v. 27, n.º 41.

Santos, M. C. T. M. (2008). *Encontros museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MINC.

Santos Júnior, R. F. (2017). *Por uma museologia da libertação: patrimônio e desenvolvimento local em Hugues de Varine*. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Museologia da Universidade Federal de Sergipe para obtenção do grau de bacharel, orientado por Clovis Carvalho Britto.

Sawicki, F., & Siméant, J. (2011). Inventário da sociologia do engajamento militante: nota crítica sobre algumas tendências recentes dos trabalhos franceses. *Sociologias*, v. 13, n. 28, 200- 255.

Seligmann-Silva, M. (2009). Testemunho da Shoah e literatura. *X Jornada Interdisciplinar sobre o Ensino da História do Holocausto*, São Paulo.

Seligmann-Silva, M. (2008). Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, v. 20, n.º 1.

Silva, F. M. (2009). Livro de pré-coisas: análise e contextualização da obra de Manoel de Barros. *Anais do II Congresso Nacional de História*, Jataí.

Silva, N. F. I. (2013). *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília para obtenção do grau de doutor, orientada por Roberto Conduru.

Silveira, N. (1981). *Imagens do inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra.

Siqueira, E. M. L. (2013). *Literatura sem fronteira*: por uma educação literária. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do grau de doutora, orientada por Goiandira Ortiz de Camargo.

Siqueira, G. K. (2009). *Curso de Museus – MHN, 1932-1978*: o perfil acadêmico-profissional. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para obtenção do grau de mestra, orientada por Ivan Coelho de Sá.

Sofka, V. (1987). A galinha ou o ovo? *Simpósio Museologia e Museus*, Helsinki.

Sousa, I. M., & Silva, M. E. S. (2012, julho). René Magritte: pintor-escritor-crítico. *Revista Fronteira Z*, São Paulo, n.º 8.

Sousa, J. R. G. (2013). *Sobre restos e trapos*: a disfunção na poesia de Manoel de Barros. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura e Literatura Comparada da Universidade Federal de Minas Gerais para obtenção do grau de doutor, orientada por Ana Maria Clark Peres.

Souza, E. L. L. (Org.). (2017). *Poesia pode ser que seja fazer outro mundo*: uma homenagem ao centenário de Manoel de Barros. Rio de Janeiro: 7Letras.

Souza, E. L. L. (2010). *Manoel de Barros*: a poética do deslimite. Rio de Janeiro: 7Letras.

Stransky, Z. Z. (2008, julho). Sobre o tema "Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?" (1980). *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, v. 1, n.º 1.

Stransky, Z. Z. (1981). The theory of systems and museology. *MuWoP/DoTraM*, n.º 2, 70-73.

Stornino, C., Chagas, M., Moutinho, M., & Leite, P. P. (2016). A nova Recomendação da UNESCO sobre museus, coleções, sua diversidade e função social. *Informal Museology Studies*, n.º 13.

Suttana, R. (2004). Poesia em linha reta: últimas impressões sobre a obra de Manoel de Barros. In: Souza, O. A. (Org.). *Universidade*: uma rede de conhecimentos. Guarapuava: UNICENTRO.

Tamaso, I. (2005, julho). A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios... *Sociedade e Cultura*, Goiânia, v. 8, n. 2.

Van Mensch, P. (1994). *O objeto de estudo da museologia*. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF.

Van Mensch, P. (1992). *Towards a methodology of museology*. PhD Thesis, Universidade de Zagreb.

Varine, H. (2017). *L'écomusée singulier et pluriel*: un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: L'Harmattan.

Varine, H. (2005). La décolonisation de la muséologie. *Les Nouvelles de L' ICOM*, Paris, n.º 3.

Varine, H. (2000, janeiro). O ecomuseu. *Ciência & Letras*, Porto Alegre, n.º 27, 61-90.

Varine, H. (1979). Entrevista. *In*: Rojas, R.; Crespan, J. L. & Trallero, M (Orgs.) *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat Editora do Brasil, 8-21 e 70-81.

Viveiros de Castro, E. (2005). *Viveiros de Castro defende pensamento 'indisciplinado' em conferência na UFMG*. 18 maio 2005. Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/001639.shtml>>. Acessado em: 01 maio 2017.

Williams, R. (1979). *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro: Zahar.

Yokozawa, S. F. C. (2009). Confissões de Aninha e memória dos becos. *In*: Britto, C. C., Curado, M. E., & Vellasco, M. (Orgs.). *Moinho do tempo: estudos sobre Cora Coralina*. Goiânia: Kelps.

Zierer, A. (2001, dezembro). Significados medievais da maçã: fruto proibido, fonte do conhecimento, Ilha Paradisiaca. *Mirabilia*, Vitória, v. 1.

Zukin, S. (2000). Paisagens do século XXI: notas sobre a mudança social e o espaço urbano. *In*: Arantes, A. A. (Org.). *O espaço da diferença*. Campinas, SP: Papirus.