

# O MUSEU SOCIAL: O ACONTECER DA MEMÓRIA NO ATO DE EXPOR

## *THE SOCIAL MUSEUM: EXPERIENCE AND EVENT OF MEMORY AS A PLACE OF PERSISTENCE*

Pedro de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa um percurso expositivo realizado no Museu das Remoções, localizado na Vila Autódromo, Rio de Janeiro. O objetivo é fazer uma análise discursiva de uma visita operada sobre uma expografia que distingue o museu social dos outros processos convencionais de musealização. A abordagem analítica trata de considerar particularmente a visita presencial como traço que mostra a proposição de um museu de território. Ou seja, a análise opera sobre práticas discursivas da mediação em que não só objetos e artefatos são expostos ao visitante, mas sobretudo o corpo e a voz do mediador que se implica na experiência de trazer a memória que o museu comunitário trabalha para preservar.

**Palavras-chave:** museologia social, museu de território, discurso, testemunho, visita mediada

**Abstract:** This article analyzes an exhibition tour held at the Museu das Remoções, located in Vila Autódromo, Rio de Janeiro. The objective is to utilize the discursive analysis of a visit conducted through an expography that distinguishes the social museum from other conventional museum development processes. Specifically, the analytical approach considers the in-person visits as a feature that demonstrates the proposition of a territorial museum. Therefore, the analysis delves into discursive practices of mediation in which not only objects and artifacts are displayed to the visitor, but above all the body and voice of the mediator who is involved in the experience of conveying the memory that the community museum works to preserve.

**Keywords:** social museology, territorial museum, discourse, testimony, mediated visitation

## 1. INTRODUÇÃO

A expografia museal remete ao funcionamento do discurso que liga os visitantes a uma exposição. Ness es termos, o modo de tomar objetos e agrupá-los como peças de museu tem a ver com o que se quer dizer ou contar segundo a forma com que tais objetos são expostos, em termos de *design*, indicações de percurso da exposição, cores do ambiente, iluminação

---

<sup>1</sup> E-mail: pedesou@gmail.com

etc. No trabalho da composição expográfica, a montagem que define a seleção do acervo é a etapa em que, na verdade, uma exposição museal está sendo escrita. Ela é estruturada como uma linguagem que remete a uma maneira de escrever a memória que cada imagem ou objeto deve explicitar expograficamente.

Ciente de que o tema da temporalidade e espaço do museu é pertinente ao campo da história e da antropologia, aborda-se a temática do tempo, da memória e do espaço, sob o ponto de vista da linguagem e do discurso. Ou seja, pretende-se proceder como especialista da análise de discurso que, em todo contexto de análise, focaliza como objeto homens falando. Nessas termos, metodologicamente, meu enfoque levará em conta o museu como discurso textualizado na expografia enquanto é apresentada ao visitante numa visita mediada. De partida, o que o mediador mostra numa visitação é um texto no qual se indica, em voz alta, o gesto de leitura a ser aplicado a uma exposição. Adota-se a definição de expografia como texto atravessado por uma discursividade ou por um referencial historicamente situado de efeitos de sentido. Supõe-se que, na prática, essa relação entre texto e objetos deve diagramar um percurso dialógico entre a exposição e o visitante. Como ponto de partida, utiliza-se a formulação conceitual proposta por Françoise Rigat, segundo a qual o texto expográfico traz o fundamento essencial do que visa um museu:

Não apenas descreve o objeto ou conjunto de objetos em exposição, mas, acima de tudo, demonstra que ele possui inúmeras qualidades e que "vale a pena a visita". Além dessa função específica, os textos expográficos têm outro papel igualmente essencial: ajudar os visitantes a compreender o que está sendo exposto (Rigat, 2005, p. 154).

Assim, pode-se descrever o processo da construção de um texto expográfico explicitando um processo de escrita no intuito de prever interatividade entre os espectadores e os objetos do museu. Nessas e por essas deve advir a memória que interpela o visitante em sujeito, o retira da posição passiva e o conduz a realizar um ato crítico: o ato de pôr em questão o confronto entre lembrar e esquecer. Aqui, conforme observa Jean Davallon (2010, p. 229) opta-se por pressupor que a "exposição deve conter um discurso. De minha parte, aludo ao mesmo discurso que não só escreve, mas exhibe uma maneira de escrever a história que conta. Quando um conjunto de objetos é retirado de seu espaço e reagrupado num lugar onde é levado a ser visto narrando uma história, pode-se dizer que, sob este aspecto, a expografia museal torna-se sinônimo de cenografia, portanto, maneira de colocar memória em cena. Daí a importância de uma expografia como produto de certo jeito de grafar, de escrever uma memória. Nessa perspectiva, sob o estatuto de uma montagem cenográfica, a expografia

corresponde à "construção de um texto e a contribuir para contar uma história" (Davallon, 2010, p. 230).

Essa é um raciocínio que pressupõe a concepção de base de uma montagem museal quando se trata de objetos de arte ou de outros produtos culturais (música, pintura, literatura etc.), objetos que remetem à preservação de um legado. Davallon bem esclarece que se uma exposição tem relação com o escrever, este ato é o de "escrita de coisas", no sentido em que uma expografia é um texto não feito de signos, e sim de objetos que se exibem, mas não falam.

Mas o que seria expografar quando se trata de museologia social em que a evidência não está tanto na memória expressa em objetos, mas no memorável da vida de uma população? Digamos então que, nesse caso, o museu social, nas suas mais diferentes especificidades de memória a expor, tem diretamente a ver com colocar em ato a própria escrita de sua história. Aludo à escrita como um processo de exposição que visa não só dar a ver, mas também a escutar a memória a contrapelo da história oficial. Nesse sentido, estendo ao processo de montagem expográfica específica do museu social os termos propostos por Walter Benjamin, na tese VI, do texto *Sobre o conceito de história*: "Articular o passado historicamente não significa conhecê-lo como ele foi de fato. Significa apoderar-se de uma recordação, tal como ela relampeja no instante de um perigo" (Benjamin, 1994, pp. 13-26). Num museu social ou comunitário, o procedimento de pôr coisas e espaço em relação (cenas, imagens, falas etc.) visa, antes de tudo, dar vida à memória que ali se conta e que diz respeito ao vivido pelo visitante no tempo presente em que é exposto a um percurso expositivo.

## 2. Percorrer a memória no museu social

Cada proposta de um museu comunitário ou social é construída com e no território que institui sua memória. Pensemos numa experiência museal como o Museu das Remoções - um museu de território, surgido na Vila Autódromo, uma comunidade localizada na Zona Oeste do Rio de Janeiro . "Na Vila Autódromo, centenas de famílias foram removidas em um período de dois anos e meio. Apenas vinte famílias conseguiram permanecer no território"<sup>2</sup>. Com a insígnia – **memória não se remove** –, o Museu das Remoções está montado virtual e territorialmente com fotos, vídeos, recortes de jornal, arquivos digitais de processos judiciais, artigos e teses que relatam e discutem o que foi esta luta<sup>3</sup>.

É no próprio território da Vila Autódromo que se montou o percurso expositivo do Museu das Remoções. São pontos com placas mencionando espaços, e moradores que foram objeto e parte da luta pela permanência de sua moradia ameaçada de ser removida. A comunidade quis abrir um espaço de memória para visitantes de toda parte do Brasil e do mundo. Isso compõe expograficamente o modo com que o Museu das Remoções escreve a história do lugar que resistiu a ser destruído. O visitante pode observar, no percurso expográfico montado pelos iniciadores e curadores, que esse museu intenciona expor o discurso de resistência do direito à cidade e à moradia. É um ato de persistência lançado no tempo presente de outras comunidades que vivem o mesmo dilema da luta contra a especulação imobiliária. Tem-se encravado no território da Vila Autódromo uma musealização que constantemente encena o combate da população pelo seu direito de existir habitando o lugar que escolheu.

O que se expõe no Museu das Remoções são traços memoráveis da batalha contra o poder público e o poder privado. Contrariamente à esteira do que se define como museologia fechada, a museologia social que se faz representar no Museu das Remoções serve-se de um procedimento de montagem que faz aparecer o discurso em movimento. Em outras palavras, faz valer a própria maneira de contar essa história de resistência, ressaltando a memória de cada pessoa envolvida.

---

<sup>2</sup> <https://museudasremocoes.com/>

<sup>3</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=z0e9EmxlpMU&t=150s>

**Imagem 1-** Luiz Cláudio da Silva, um dos iniciadores do museu, fala sobre o ponto de memória que marca o local onde foram instalados contêineres onde nove famílias residiram por 73 dias.



Foto: Luiza de Andrade

O ano de 2013 marca o início das remoções que se intensificaram no período de 2014 a 2015, e culminaram em ato violento, meses antes das Olimpíadas em 2016. Isso se relaciona ao desastre que atingiu a Vila Autódromo em 2016. Nas palavras do morador Luiz Claudio da Silva, se veem ali “casas descaracterizadas, canos quebrados, falta d’água, fios soltos, escombros abandonados”. À guisa de buscar definir e descrever o que é um museu social, é preciso perguntar se o que veio antes foi o território devastado pela remoção, malgrado a luta da população da Vila Autódromo, ou as ações que motivaram esta mesma comunidade a fundar o Museu das Remoções. Neste ponto, pode-se definir o traço próprio deste museu comunitário em que o tempo do vivido não se separa do tempo de preservar a memória. A despeito de musealizar elementos de uma história, a origem ou causa de um museu é imanente a ele mesmo, isto é, o museu social origina-se do que nele define-se por si só como efeito da memória que justifica sua força e existência. Pressupõe-se aqui um processo de montagem expográfica em que a organização dos vestígios do que aconteceu deve obedecer, em linhas singulares de contra narrativa, à estruturação cronológica fincada no espaço-tempo que pertence ao território deste museu. Isso descreve e define trabalho de seriação dos elementos a compor um roteiro no qual os protagonistas da narrativa museal são eles mesmos os condutores de sua expografia numa visita mediada.

No Museu das Remoções abordam-se as consequências como série de acontecimentos em descontinuidade no que diz respeito ao que seria sua causa. Há, sim, a história da especulação imobiliária movida pelo interesse de lucrar com os eventos das olimpíadas que o Brasil sediaria no Rio de Janeiro. Há também o envolvimento cúmplice da prefeitura invadindo a comunidade com seus tratores que derrubaram casas, e não se importaram se seus habitantes teriam ou não para onde ir. Numa terceira linha de fatos, temos a criação, no mesmo território destruído, de um museu que registrou o que ali ocorreu. Cada sequência de acontecimentos listada agora perfaz uma linha discursiva de escrita da história em que uma não precisa aparecer como consequência continua da outra. Interesses capitalistas, jogos de poder político, mesmo ligados uns aos outros, detêm cada um seu movimento histórico próprio.

Daí decorre que a origem do Museu das Remoções, ainda que localizada no período dos atos violentos de remoção acontecidos na Vila Autódromo, fala de outra história – diferente das que contam os algozes da demolição –, ou seja, a da comunidade impondo sua resistência na atitude crítica de musealizar a memória que não se remove. Trata-se, portanto, de ressaltar a singularidade que define este museu social. Ele narra, em atos sucessivos de enunciação, com o lugar no espaço do desastre, não só a memória de um sofrimento coletivo, mas também o que os moradores resilientes fizeram da violência que os atingiu. A atenção a este gesto de resistência é parte fundamental do cuidado da escrita desta história que baliza o procedimento de montagem expográfica. A lembrança do trauma de ver suas casas tombadas aparece nas imagens do percurso expositivo do Museu das Remoções para expressar aos visitantes que vieram depois o que fizeram as famílias para não ceder. Nesta direção, um museu comunitário se estabelece como escrita, registro e presentificação do que pode ser efetivamente vivido no trajeto que se repete a cada visita.

Não é casual que a faixa exibida na parte de entrada do percurso da exposição conduza o visitante a se situar no espaço e na situação em que a memória carimba o passado presente no cotidiano do lugar em que a remoção é socialmente musealizada. A expografia torna-se a materialização do discurso que conta a história vivida pelos moradores da Vila Autódromo. Trata-se da marca do que é simultaneamente trauma e resistência.

Assim, pode-se refletir sobre o sentido de um museu de território no âmbito da museologia social. É fundamental que seu acervo inclua o corpo das pessoas a carregar memórias que definem aquilo pelo que se luta. Acontecendo a cada percurso expositivo, esse é



o objetivo maior do Museu das Remoções: servir como uma ferramenta de luta para ajudar outras comunidades, outras populações que estejam passando por destituição ou por ameaça de remoção. A cada visita, a mediação é necessariamente exercida por alguém que viveu a história que este museu mantém permanentemente exposta no chão em que a luta aconteceu. É comum escutar de um mediador-testemunha manifestações como estas: "Eu, como participante desse museu, tenho um sonho de ver esse museu um dia verdadeiramente chegar em qualquer comunidade e dizer contra remoções de verdade: para que nenhuma comunidade seja removida".

Tomando como ponto de partida o ato expositivo do museu como uma maneira de escrever a história do que ali se passou, em cada visita sempre soa a fala de quem testemunha a decisão de constantemente defender seu território. Porém, esta escrita expográfica colocada a céu aberto, com o que restou de casas demolidas, não se reduz a elementos inscritos na superfície impermeável do tecido das placas. As palavras nelas inscritas em letras pretas sobre fundo branco prolongam a decisão de persistir em reconstruir ou reconstituir a memória da remoção ocorrida. Por isso, ressalto a concepção do museu – de gênero convencional ou social – enquanto discurso em ato para fazer viver a verdade de uma história.

Dessa forma, o museu social, antes de tudo, dispõe um exercício de memória que vale tanto para o fato quanto para o como esse fato aconteceu, e marca não somente a ação do poder maior sobre o menor, mas a maneira com que esse embate revela sua origem. Ele demonstra sua constituição originária, uma certa relação de poder. Se tal confronto não se explicita na realidade exterior ao espaço musealizado, os objetos e as falas que nele ficam discursivamente relacionados valem pelo efeito de sentido de alertar que, a partir do vivido, a memória pode ser outra.

Por isso mesmo, é da menor importância o conteúdo concreto que se memorializa. Importa, sim, o movimento pelo qual o memorável torna presente pela fala com que, diante dos objetos ou acervos, o mediador faz o visitante compreender. O que vem como memória irremovível se dá à guisa de experiência vivida que envolve a todos que acompanham o percurso expositivo planejado musealmente para este fim. As palavras e os gestos do mediador são as formas discursivas pelas quais a memória é aclamada no presente, no espaço e nas coisas contidas nele.

Não é preciso que o visitante tenha vivido o que se conta no museu social. A evidência dos fatos localmente experimentados não está na relação direta entre as palavras e as coisas

manifestas. O modo de compreender e perceber o evidente define a forma originária da evidência que se percebe. O fenômeno de evidenciar ou tornar evidente aquilo de que se fala coincide e se acontece no mesmo tempo que a maneira de dizer e fazer vir algo como evidência.

É disso que se trata nas emoções e gestos aludidos pelas palavras empregadas pelo guia e reativamente replicadas pelos visitantes. A evidência não tem relação com o estado de coisas que as imagens em foto ou em vídeo ilustram. Ela está em cada ato manifesto de enunciação originado nas palavras e no corpo de quem fala. Diga-se de passagem, o barbarismo sobrevindo aos cativos africanos no período mais intenso do tráfico no Brasil não tem como evidência simplesmente o Cemitério dos Pretos Novos, marca territorial do *Museu Memorial dos Pretos Novos*. A evidência da barbárie a que se refere este sítio arqueológico efetiva-se originariamente na maneira de torná-la verdade incontestável e até hoje vivida como memória. É o que atestam as palavras do curador Marco Antonio Teobaldo, empregando-as na apresentação deste memorial: "Os vestígios arqueológicos e históricos deste campo santo são testemunhos da ação violenta e cruel sofrida pelos africanos que não resistiram aos maus tratos da captura e viagem transatlântica"<sup>4</sup>.

Tudo se passa ao modo da tomada de consciência em que, na exposição ao fluxo do discurso do mediador, o fato conscientizado e o ato de conscientização, no âmbito do visitante, fazem aparição num só tempo: o de ver e compreender. Nesses termos, a musealização no museu social corresponde ao ato discursivo que tem a função de originar a consciência para além da identidade do visitante que não a percebe como sua, mas como pertencente a uma subjetividade histórica, a que ali intervém sob os princípios originários a propósito do que o museu constrói sua narrativa.

Pode ser que o ter lugar da subjetivação do visitante não coincida com o lugar de que certo museu parta para estabelecer a memória a que se refere. Em todo caso, o contato contrastivo – propiciado pela mediação – entre dois modos subjetivos de dar a ver uma experiência vivida vale como afirmação da memória que, fora do museu de território, se tenta apagar. Nos termos da montagem expográfica no museu social, o mediador não conduz os visitantes a simplesmente identificar vestígios de ruína no percurso expositivo, mas a colocá-los na mesma cena, mediante gestos de enunciação verbal que funcionam expressivamente como indicadores de ostensão, unidades linguísticas simultâneas ao ato de enunciar durante a visita. Desse modo, a considerar o que o Museu das Remoções pretende ser enquanto museu de

---

<sup>4</sup> <https://pretosnovos.com.br/museu-memorial/>



território, importa que o mediador, situado no tempo e espaço da memória a ser preservada, constitua a si e a seu destinatário no aqui e agora da visita.

A montagem cuidadosa deste Museu não prevê uma experiência vivida em qualquer tempo e espaço que não inclua a presença do corpo de quem fala movendo discursivamente o olhar do espectador para o cenário que o afeta no que ficou da Vila Autódromo depois das remoções. O determinante, no quadro da museologia social, é que o instante do ver, ao longo de uma visita mediada, funcione tendo como causa o ato de enunciação enquanto diagnóstico político e preventivo do presente. O que fica pontualmente evidenciado é o espectro da remoção que se move como ameaça no presente. Como em tudo, a desigualdade social e econômica ronda as necessidades mais básicas, especialmente a moradia. Cabe ao museu mostrar, de maneira a aludir a um ato político proposto pelos próprios empreendedores comunitários, a tarefa de expor objetos numa modalidade *sui generis* de linguagem, ou seja, o dizer cujo referente e cujas circunstâncias temporais e espaciais reenvia àquele que diz. Nessas termos, fica em evidência um outro modo de pensar munido da coragem que o museu social pode expor como diagnóstico da atualidade<sup>5</sup> em seus objetos. No caso do Museu das Remoções, trata-se de escancarar o que se esquia e de que se evita falar. O fato é que, no território que sustenta o museu, há sempre o resto da verdade e da memória a ser exumada no espaço e no tempo que a encobre.

### 3. O novo percurso: memória que não cessa de acontecer

Para investigar o que conceitualmente seria próprio do museu social em contraste com o museu convencionalmente instituído como prática e objeto de estudo no campo da museologia, quero desenvolver uma análise considerando não a musealização como ordem simbólica *a priori*, mas como atos discursivos que estruturam o trabalho museal como uma linguagem. Para tanto, vamos considerar o caso do Museu das Remoções, o evento reinaugural de seu novo percurso, em 18 de maio de 2025. A expografia que sempre lhe foi própria, sob o estatuto de museu de território, necessitava ser reconstruída. Novas placas substituíram as que tinham sido ruínas pelas intempéries. Algumas outras foram instaladas em pontos da comunidade que seguem sendo a superfície terrestre marcada pelo que ali se deu com a evasão

---

<sup>5</sup> Irrera, Orazio. L'acte philosophique et l'ethnologie de notre culture : de l'ordre isochronique au fonctionnement synchrone . 2023

forçada de centenas de famílias. Se o novo percurso repete a memória da demolição é para torná-la diferente sob o modo de contar que só escancara resistência.

Esse novo percurso de visitação se estabelece na continuidade do acontecimento social de musealização que nunca deixou de ter a função discursiva de gritar a palavra de ordem que o identifica entre outros museus territoriais: *remoções nunca mais*. Por isso mesmo, refletimos neste texto acerca do que define um museu social como memória a contrapelo, situada sempre no presente de sua formação histórica. Diferente da montagem convencional dos museus fechados, esta modalidade museal exige que a memória que se atualiza em cada um de seus elementos expográficos seja concomitante à fala que medeia a exposição. Nesse caso, a expografia pode ser até um projeto anterior que organiza os elementos do acervo, entretanto, desde sua montagem, já se atualiza no tempo em que se a reconstitui pela palavra do mediador: o narrador-testemunha da história que aí territorialmente permanece musealizada.

Valemo-nos de elementos conceituais apropriados de uma perspectiva da prática discursiva que, nas palavras de Michel Foucault, “toma corpo em técnicas e efeitos” (1986, p. 220). Por técnicas, entende-se que Foucault se refere a modalidades de enunciação que remetem a maneiras de produzir os referentes do discurso, incluindo o sujeito que fala. Elas compreendem, nos enunciados da vida cotidiana, as formulações linguísticas remissíveis ao momento preciso em que se profere o discurso.

Particularmente, no contexto da abertura de um museu a visitação, referimo-nos ao momento em que o discurso do guia ou mediador se estrutura espontaneamente por marcas linguísticas muito próprias a uma situação de visita mediada. Nessa situação, o mediador pode e não pode se situar fora ou dentro do contexto espacial e temporal em que põe os acervos museais em contato com os espectadores que o escutam. Tudo depende do modo como se coloca criticamente com relação ao discurso que sustenta o museu apresentado. Nesses termos, adverte o filósofo francês:

(...) todos esses signos, e os gramáticos sabem desde muito tempo, todos eles têm um caráter particular; o sistema da língua os coloca à disposição do locutor, mas de um modo tal que o sentido deles não é nunca definido e fechado por esse sistema. Nenhum enunciado tomado em si mesmo (...) pode preencher a significação de advérbios como «hoje», «amanhã», «aqui», pronomes como «eu» e «tu», formas como o presente do indicativo de um verbo nas duas primeiras pessoas (Foucault, 2023, p. 22, tradução livre nossa).

Seguindo esta linha analítica, propõe-se que o Museu das Remoções, sob estatuto de museu social, poderia ser descrito como um discurso expográfico singular, mediante uma forma de linguagem museal que só a ele pertence. Nesta forma museal de discurso, as unidades gramaticais a que alude Foucault demandam a presença do locutor situando-se como sujeito no espaço e no tempo. Voltamos a esse ponto mais adiante. A maneira de o território da Vila Autódromo existir abrigando um museu de território tem a ver com uma memória que, para ser visitada em um espaço museológico, não deve prescindir daqueles que são seus acervos insubstituíveis, isto é, dos moradores que sofreram na pele, nos braços e nas pernas, a saga que foi lutar a fim de não perder suas casas tomadas pela exploração imobiliária.

Não é que as placas recolocadas no território falem por si. Há que haver diante delas, uma voz em presença apontando para o que querem dizer e fazer exibindo cada palavra grafada nas tabuletas. Para os visitantes que não viveram a mesma experiência, é preciso formular um discurso em que a verdade se faz desde o movimento do ato de fala incorporando a mediação. Afinal, o mundo que se trata de expor no museu aparece nas palavras e nos gestos enunciativos de quem fala da memória que se inscreve nesse espaço. Exemplo disso é o que se passa hoje em Masafer Yatta, área de um conjunto de aldeias localizadas na região sul da Cisjordânia, onde milhares de pessoas enfrentam o risco de despejo forçado devido à expansão de áreas de treinamento militar israelenses.

A propósito, já que falamos de preservação da memória, vale comparar o registro dos fundadores do Museu das Remoções com o registro que agora se pode ver no filme *Sem chão*<sup>6</sup>, ganhador do Oscar de melhor documentário em 2025. Certamente um documentário não é uma realização museológica, porém, os componentes de sua linguagem audiovisual equivalem aos constituintes da narrativa que se vale do ajuntamento de documentos para estruturar montagens de sequenciais fílmicas e ordenação de objetos numa expografia museal.

Conforme adverte Maryse Rizza (2014), as práticas de levantamento de objetos para compor documentários também é parte da ordem simbólica de composição do espaço museal, bem como de seus processos de mediação (materialidade de apresentação e exposição por imagens, audiovisual, etc.). Os constituintes do modo de funcionamento da organização

---

<sup>6</sup> *Sem Chão (No Other Land)* é um documentário dirigido por um coletivo de cineastas palestinos e israelenses, incluindo Basel Adra, Yuval Abraham, Hamdan Ballal e Rachel Szor. O filme conta a luta da comunidade palestina de Masafer Yatta, na Cisjordânia, contra a destruição de suas casas. Israel quer instalar na área um campo de treinamento militar.

museográfica, tal como na montagem do documentário fílmico, incluem a busca de sítios de produção documental a fim de cumprir sua função ligada à difusão da memória. Nesses termos, o que mais aproxima o documentário *Sem chão* e o Museu das Remoções, do ponto de vista da linguagem levada ao público, é o envolvimento de seus criadores naquilo que contam. Em ambos, é imprescindível que o testemunho de corpo e voz esteja presente no ato de contar a memória.

Por isto *Sem chão* e o Museu das Remoções compartilham, sem intenção explícita, o mesmo gesto de legar para a posteridade a memória dos horrores vividos por uma população palestinese coagida a abandonar suas casas antes que a demolição derrube as paredes sobre as costas dos moradores. Assim como o visitante do percurso expositivo do Museu das Remoções escuta o relato vindo de quem viveu a violência da expulsão, o documentário *Sem chão*, escuta-se, logo no início da narrativa fílmica, por trás das imagens, a voz em *off* do ativista palestinese Basel Adra dizendo “Eu comecei a filmar quando começamos a desaparecer”. O uso do pronome *nós* inclui na narração do que se passa, o próprio narrador vivendo junto com todos os outros, as consequências da destruição das moradias e do despejo do povo para que as aldeias invadidas virassem áreas de treinamento militar.

O documentário *Sem chão* não é objeto da análise que desenvolvo neste texto. Só o incluo de passagem em minhas considerações para realçar a semelhança dos elementos desta montagem fílmica documental com os que estão na montagem do museu de território estabelecido na Vila Autódromo. Ambos cumprem a função de salvaguardar a memória não só da dor imposta por poderes tirânicos armados, mas sobretudo da luta que expressa resistência. Trata-se de contradizer o discurso hegemônico e evocar a memória no sentido de não deixar destruir o que ficou da promessa de uma terra que deveria assentar o lar de cada um.

Retomando o percurso expositivo que define o Museu das Remoções, não é que a estratégia enunciativa do guia coloque o espectador fora do tempo e do espaço em que se situa durante a visita. O fato é que a formulação do discurso que vem das palavras e gestos do guia pode conduzir o visitante a uma experiência de reconstituição do que Michel Foucault (2008, p. 31) chamou de outro discurso, ou seja, aquele que, mesmo que incidentalmente, leva à descoberta da palavra que ficou emudecida. Essa palavra escapa de seu estado murmurante e, sem que se esgote no tempo, agora ressoa e se faz escutar na voz vindo do interior do jamais dito no plano da memória oficial.

Em museus convencionais, o acervo apoia-se em objetos deslocados do lugar de sua proveniência para discursivamente montar os elementos de uma memória. Por exemplo, o Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, é estruturado para expor a luta pela independência no Brasil do século XIX. Na entrada desse museu, os sons e os objetos traduzem a ambiência colonial ali mantida para comemorar os 100 anos da independência. É dizer então que um espaço museal foi institucionalmente construído como um monumento com função de lembrar, de celebrar, desde que se faça esquecer o que nele precisa ser esquecido. Tudo induz a antever a produção de um cenário onde o acervo – de materialidade original ou não – deve narrar, desde o discurso de seus articuladores dominantes, os detalhes da luta da nação para tornar-se livre do jugo de Portugal.

Pode-se prever que o discurso de um mediador, ao descrever cada peça da exposição, use palavras que levem o visitante a perceber tanto a exibição, quanto o apagamento da memória em questão no museu. Um fragmento de conversa entre uma visitante e a mediadora, no Museu Histórico Nacional, ilustra bem como é plausível estabelecer, ao mesmo tempo, uma distância e uma aproximação entre a memória do visitante e a que lhe é imposta, por meio do lugar que ocupam os objetos organizados para narrar de que maneira atuaram os envolvidos na luta pela independência do Brasil.

- É um museu muito militarizado, né?
- Muito?
- Militarizado.
- Daí a pergunta pela história.

Escuta-se, nessa interlocução contingencial, a encenação do questionamento sobre os modos de registrar e presentificar a memória. Tem-se aqui a anotação de um momento raro do percurso de uma visita que envolve mediador e visitante numa atuação crítica, que atenta para o trabalho ideológico de montagem do acervo museal. É quando, pelo uso da palavra "militarizado", mediador e visitante se atêm aos elementos cênicos da expografia.

O argumento crítico é o ato narrativo em que o colonizador está refletido nos objetos cenografados. O olhar para o excesso de arma na exposição faz vir outra memória, outra história: a que ao se colocar como implicada no que é conduzida a ver, a visitante contrapõe a memória musealizada com outra que lhe advém ("Daí a pergunta pela história"). Acontece que cada peça trazida de outro espaço e ali arranjada apaga o lugar do protagonismo do colonizador e sobretudo coloca fora o visitante cujo lugar é aludido pela narrativa instituída.

O espanto da visitante ("é um museu muito militarizado!"), a leva a, momentaneamente – acionando espaços outros de memória – a se dar conta de sua posição como destinatária passiva numa história em que o museu não prevê o lugar do espectador na condição de envolvido na mesma longa duração da história. No museu social, a implicação discursiva do enunciador e do destinatário visitante é uma exigência sem a qual não se tem a ordem discursiva que o caracteriza. Por essa razão, tomo a cena acima, ocorrida durante uma visita mediada ao Museu Histórico Nacional, como exceção da ordem de uma atitude crítica operada desde a exterioridade discursiva de uma expografia convencional. A observação de Bruno Brulon Soares, (2023, p. 156) sobre parte do acervo da coleção arqueológica das culturas mediterrâneas no Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro, é um oportuno parâmetro de confronto entre o elemento estruturante de todo museu e particularmente do museu social.

Embora sem aludir à forma composicional de um museu comunitário, detendo-se no procedimento próprio do museu convencional, o autor enfatiza a atitude concentrada do público dirigida à coleção da Imperatriz (as múmias egípcias e as pré-colombianas): os visitantes ligam os objetos expostos ao nome de Teresa Cristina como personagem da história do Brasil. Contudo, o que se conta nestes objetos remete a outro passado: o que liga a família real ao passado europeu. Trata-se, assim, pela montagem expográfica, do discurso da história do Brasil que se situa na distância entre o tempo do visitante e o tempo das peças ali expostas.

No Museu das Remoções, o vivido desta mesma experiência de visita é diametralmente oposto, já que o que se tem para musealizar é a história recente contada a partir do testemunho das pessoas e do lugar onde tudo aconteceu: a começar pela disposição do acervo que combina o território com os atos de fala que testemunham o que foi vivido no território em que se situa cada mediador dirigindo-se aos visitantes.

Eis a reafirmação que o Museu das Remoções pretendeu atribuir à reinauguração de seu percurso. As placas novas deveriam situar o visitante no tempo e no espaço, bem como corresponder à fala do mediador dando testemunho a qualquer pessoa que chegasse ao território do museu. Destaco aqui o valor de indicação que as placas contêm. Quem chega na Estação Terminal Centro Olímpico, porta de entrada para a Vila Autódromo, não sabe onde fica o Museu das Remoções. Nesse ponto, ao avistar as placas, descobre não apenas nomes, mas indicadores discursivos da memória do lugar. No entanto, é preciso montar uma visitação



especificamente dirigida a fim de acessar a memória que as placas narram em cada posto. Só assim se efetiva este espaço museal de território.

A caminhada para o novo percurso começa pela apresentação da placa de boas-vindas que já existia e agora é reinserida com divisão em duas partes: de um lado, a foto de como era o bairro; de outro – indicando a passagem do tempo entre o acontecimento da demolição e a instauração do museu no território inteiro –, a imagem fotográfica mostrando como ficou a paisagem da comunidade após a remoção. A passagem do tempo no museu é vivida enquanto acontece a fala do mediador que conduz uma visita.

No museu social, o caso é de produzir o tempo trazendo-o para o aqui e agora da exposição como modo de expor as investidas dos que teimam em apagar a memória de uma luta. Musealizar objetos e lugares passa a significar que o tempo no museu social não se contrapõe, mas é contemporâneo ao cotidiano do acontecimento do tempo que ocorre no eterno retorno de tempos passados, sempre no intuito, a partir da memória dele mesmo, de construir um novo tempo.

Vê-se aqui a estrutura discursiva do ato da visita realizada pela fala -testemunho do mediador. Esse deve conduzir o visitante ao pensamento crítico e à emoção na experiência de percorrer um território, não apenas olhando pontos da ruína de casas destroçadas, mas, pelo discurso, vivenciando a memória atuante que ali se inscreve. Cada ato de enunciação vindo pela voz de quem viveu fala tanto por quem já viveu o destroçamento de suas moradias quanto por aqueles que não podem mais falar. A visita transcorre, desse modo, como presentificação de um tempo em que o museu luta para não deixar esquecer.

Os traços estruturantes da musealização em espaço fechado comparecem aqui na modalidade museal que o Museu das Remoções estabelece no campo da museologia social. Não é que o que restou da Vila Autódromo, depois do acontecimento da remoção, foi convertido em simples objetos musealizados. Em verdade, a musealização da Vila Autódromo se define justamente pela manutenção, por meio dos objetos expostos e do terreno físico fragmentado, pois nele resiste a memória de casas vindo abaixo pela ação dos policiais da prefeitura. Aí está o traço singular do gesto discursivo que transforma uma experiência traumática em persistência. É preciso fazer ver e relatar ao visitante não só placas que repetem palavras enunciadas no passado, mas a aparição que se encontra aqui e agora na origem do Museu das Remoções. O princípio é converter simbolicamente o território na imagem do ocorrido a ser insistentemente narrado.

Os rudimentos da existência de uma comunidade restantes no território contam uma história de violência. Entretanto, não podem falar a partir de si mesmos como matéria muda. Para transmitir ao visitante a ligação descontínua entre um passado recente e o hoje, é inevitável interpor a fala à posição da memória que se liga ao território musealizado comunitariamente. O que urge fazer valer no tempo atualizado pelo discurso posto em cena, a cada visita promovida pelo Museu das Remoções, é o valor da vida cuja memória não se remove. E se o passado é o elemento invariante dessa estrutura museal que a visita expõe, é apenas para potencializar a força do passado que não escapa enquanto sombra, contra a qual se luta na preservação da memória da resistência.

Assim a visita ao Museu das Remoções consiste em expor ao visitante o olhar e a escuta do lugar mostrado pelas palavras do mediador. Desse modo, a entrada neste território museal demanda embrenhar-se em diferentes pontos da memória que o discurso vai formulando, enquanto temporaliza o que ali se passou. São falas sempre situadas no presente; são tempos a serem contrapostos à discursividade dominante, esta que opera sempre a apagar a memória a nunca ser removida. Há, sim, que eliminar a distância temporal e espacial entre o que é dado a escutar no espaço territorial e o próprio momento do seu percurso.

Bruno Brulon Soares, em seu livro *Pensar os Museus* (2023), ao se reportar ao papel dos objetos na musealização, tem razão quando disserta acerca da relação entre objetos, artefatos e espaços territoriais exibidos no museu e a fala que remete a esses acervos. No caso da tradição dos museus que tematizam a história e a cultura de uma nação, diz Soares,

[...] são os próprios historiadores, arqueólogos, museólogos, que falam em seu nome, não as coisas que eles extraem do mundo. As informações só existem nos sistemas de significados e signos que compõem a realidade do presente narrado, nos ajustes e arranjos produzidos pela ação simbólica da museologia. Fora dessas redes de significados, os objetos só podem falar se alguém o fizer por eles. (Soares, 2023, p.156).

Esse é um aspecto pertinente para pensar a função do discurso no qual o mediador toma a palavra na apresentação dos objetos numa visita. No entanto, quero chamar a atenção para esse funcionamento enunciativo que deve tomar o mediador na ordem do discurso no interior do qual ocupa seu lugar como testemunha. No caso da condução de uma visita – particularmente num museu de território – no discurso do mediador não é suficiente apresentar os objetos e artefatos de uma exposição museal fora da história que os constitui no lugar em que se encontram. Aquele que fala, em sua enunciação, deve se fazer presente agenciando ativamente, em seu dizer, a atualização de uma memória. Isso é o que se pode escutar na fala

de uma das desenvolvedoras do **Museu das Remoções**, Nathalia Macena – artista, cofundadora e cogestora desse museu de território - que, com sua família, sofreu as consequências do ataque a sua moradia. Ela mostra o estado dos elementos expográficos no período entre a inauguração e reinauguração do percurso:

Nós conseguimos fazer a reforma daquela placa que a Sandra mostrou inicialmente, que tem uma forma do antes e do depois da comunidade. Por que eu não vou falar dessa placa? A gente vai falar dela lá, mas vou adiantar aqui. Essa placa é uma placa histórica. Essa estrutura é uma estrutura que a gente tem desde quando a comunidade estava na sua totalidade. Ela era até na cor branca. E essa placa, ela ficou realmente muito deteriorada.

A indicação da placa localizada entre o que diz no instante em que inicia a mediação e o que vai dizer depois ("a gente vai falar dela lá, mas vou adiantar aqui") convida o visitante a segui-la, não propriamente com foco do olhar na placa, mas com atenção à história em que ela se inclui no mesmo local em que está erigida ("Essa placa é uma placa histórica"). A placa compõe um elemento na estrutura da expografia que está sendo descrita, entretanto, não se define por ela mesma, a não ser pelo discurso que a coloca no ponto de referência temporal, situando-se no intervalo entre a existência integral da comunidade e seu estado agora ("uma estrutura que a gente tem desde quando a comunidade estava na sua totalidade"). Um traço da deterioração da placa faz o visitante associar, pelo efeito da linguagem empregada pela mediadora, o estado da placa com os fragmentos da ruína a que foi reduzido o território da comunidade. ("Ela era até na cor branca. E essa placa, ela ficou realmente muito deteriorada").

Ao longo da exposição – permanente, mas que só acontece no tempo da visita mediada –, um certo número de placas contextualiza por antecipação o que o visitante vai ver. Nathalia aponta para a placa relatando:

Essa placa está acompanhando a história do autódromo desde muito tempo. É a placa de boas-vindas, lá de trás. Eu não vou nem saber a data de quando ela foi colocada. Mas a gente tem imagem, tem foto dela. E é a mesma placa. E a gente é um museu de memória. Então é importante trazer esses elementos, trazer essas informações. Que muito vale a pena.

Diferentemente do que se passa em museus institucionalmente padronizados, no Museu das Remoções, para se estabelecer como museu comunitário e de território, a integração das sinalizações em cada ponto funciona e significa mediante o discurso colocado em cena pela voz de cada mediador. Dessa maneira, a apresentação das locações com suas placas legendadas faz a partilha sensível da constituição dos elementos desta expografia pensada como traço do museu coletivo.

**Figura 1-** Placa histórica: Percurso do Museu das remoções.



Fonte: Imagem do autor.

Os olhos do visitante são conduzidos a ver marcos de memória, como a placa de entrada, a travessa da resistência, a Igreja de São José Operário, além das ruínas de casas de moradores. Em alguns conjuntos de sinais, ao longo dos 28 pontos do percurso expositivo, está escrito em cima o nome de uma família, indicando que ali morou gente que tentou resistir, mas não conseguiu no momento em que viu suas casas sendo demolidas e seus habitantes expulsos por ordem da administração municipal.

**Figura 2-** Placa histórica: Percurso do Museu das remoções.



Fonte: Imagem do autor

Tais placas compõem a série de objetos que, no padrão convencional de todo museu histórico, figurariam uma vitrine de alcance intocável e inacessível. Mas aqui, a placa funciona, no percurso expositivo, diante do visitante para fazê-lo compreender o que determinou a construção histórica deste museu. Sendo uma das componentes da família vitimada pela remoção de sua casa, Sandra Regina fala dando seu testemunho agora como exilada, já que foi levada com seus filhos a encontrar pouso em outro bairro. O enunciado inscrito na placa prolonga a presença de quem, embora expulsa de sua terra e casa própria, persiste na batalha pelo seu direito de moradia, mesmo que fora do território de onde foi removido.

O Museu das Remoções, pelo seu modo de montar o percurso expositivo, leva o visitante a um recuo na história vivida, mas sem sair do movimento imediato que opera a passagem do tempo no cotidiano. Os elementos estruturantes da expografia servem para produzir o tempo no plano atual a fim de responder à distância entre o que foi a comunidade antes e depois das remoções. A fala dos mediadores fabulam rememorando dias difíceis de defesa de suas casas justamente para apresentar fatos vividos no sentido de recriar a vida.

Dessa maneira, percorrendo os pontos históricos da comunidade, o visitante depara com o piso da casa do Wilson, e com o poste da casa da Jaqueline. São esses os marcadores de memórias dos antigos moradores. Mostrados no estado deteriorado em que estão, devido ao tempo que se passou depois do trauma da remoção, os objetos e marcas no terreno são sinais da permanência da memória que não se remove.

**Figura 3-** Placa histórica: Percurso do Museu das remoções.



Fonte: Imagem do autor.

Não é preciso pensar que registros audiovisuais e placas comemorativas só funcionam devido à preservação da memória dos antigos moradores. Se consideramos o processo de construção de um museu de território, é imprescindível que os objetos nele mantidos remetam à estrutura imanente, apontando, em vez de mera exposição ordenada de

acervos, para o princípio originário que define constitutivamente um museu social, ou seja, para a maneira de viver tornada história em certo ponto de seu acontecer. Esse ponto, no caso do Museu das Remoções, reflete a luta pela manutenção do direito de habitar que não é só da Vila Autódromo.

Fica aí reinstalado todo sentido do depoimento da mediadora que, em 18 de maio de 2025, reinaugura o percurso expositivo do Museu das Remoções. Colocando-se na posição do discurso atinente à definição de um museu social, a mediadora manifesta-se implicando-se como sujeito coletivo que se enuncia do lugar de quem participa da conversão de uma experiência de destituição territorial em museu. Diz ela com emoção: "o Museu das Remoções é parte da história de luta da Vila Autódromo para permanecer neste local. É o nosso legado, idealizado pelo museólogo e ativista Raimundo Medeiros".

Aponto, assim, um elemento fundamental na constituição de um museu da categoria social. Isto é, o que é preciso para fazer valer o museu alçando o seu território a objeto de tombamento. Na prosperidade, vozes, vindas de tempos ulteriores e outros lugares, continuarão – diante das mesmas placas hoje instaladas e que contêm as mesmas palavras de ordem usadas durante a resistência à remoção – a contar a mesma história que justifica a persistência de um espaço museal a céu aberto.

**Figura 4-** Placa histórica: Percurso do Museu das remoções.



Fonte: Imagem do autor.



Tanto a letra nas placas, quanto as palavras na voz dos mediadores produzem no visitante a percepção atualizada acerca da maneira de construir o museu e o mundo surgido do que ele conta. Esse mundo não é o que existe, desde sempre, fora de qualquer historicidade. No museu social, qualquer que seja sua categoria e estatuto, pressupõem-se perspectivas não cristalizadas de construção de um mundo. Basta observar detidamente a forma com que um vasto mundo de memória faz aparição nos acervos museais e nos discursos que neles operam sua narrativa. Isto se observa em todos os museus. Exceto que, no museu social não se pode apreender um mundo acoplado a sua memória, descolado dos que participam de sua construção. É no processo de composição museal, no qual intervêm os que nele se implicam, que se pode ver não o mundo por ele mesmo, mas como se faz memorialisticamente presente na sua musealização. Então não se vai ao museu em busca do mundo em si que ele tematizaria. Tampouco se expõe de modo isolado e indissociado da experiência do mundo posto à mostra no museu social.

Tudo se passa como se a luta pelo não esquecimento detivesse agora, no território da Vila Autódromo, certo estatuto de terra natal em um dizer repetido em que cada morador arrancado de sua casa finca em cada placa o marco da retomada de seu território, inclusive aqueles forçados a buscar abrigo em outro local e que, na condição de exilados, participaram do novo percurso. Trata-se do retorno a um passado presente, tal como em todo museu, mas que faz do território o solo atual de sua duração, quase como que gesto de incessante reconquista. Isso tudo faz parte da instalação museal que origina a forma do mundo memorado no museu comunitário.

No Museu das Remoções, a verdade da memória que ali se presentifica é feita dos vestígios da demolição. Os pedaços de chão com seus azulejos incrustados na grama, apontando para a lembrança das paredes demolidas, insistem na expressão da violência com que as famílias foram removidas. Quando ali retorna o morador de um daqueles pedaços de piso reduzido a seus alicerces precários, seu testemunho remete a um mundo não só como existiu antes, mas também como existe agora nas placas simbolizando barricadas. Em cada frase nas placas, se escuta o apelo para que não mais se repita uma remoção. Essa é a materialidade do enunciado que origina o mundo que o Museu das Remoções presentifica.

O propósito, nessa ótica museal, é justamente enfatizar a dramática da verdade do discurso por meio de histórias pessoais sobre experiências vividas no lugar. A parada diante da placa que indica o local onde existiu a primeira padaria do bairro é ilustrativa dessa

performatividade, no sentido não de representar, mas de fazer ver o estado verdadeiro do território musealizado. É isso que visa um museu social: expor parte do reconhecimento que cada objeto ou artefato expressa, nunca por ele mesmo, mas pelas palavras que o conduzem à emergência originária do que nele faz memória atuante. Nesses termos, é possível pensar que a visita ao Museu das Remoções é concebida antes mesmo do tempo de sua concepção, no quadro das ações de resistência às demolições.

Nasce, assim, um museu para dar corpo à memória que o pré-constrói. Desse modo, no diagrama de sua expografia, já vem a voz pela qual o visitante não se separa dos objetos no território – nem espacial, nem temporalmente. O processo subjetivo do mediador coincide com o do visitante à medida que não se distancia dos fatos que os objetos espaciais levam a memorar. O que permanece em pauta é o passado recente vivido no lugar que o museu tematiza.

Por isso o mesmo, no nível em que procedo minha análise, acerca do que caracteriza um museu social de território, importa ressaltar não a materialidade dos objetos dados a ver, mas o enunciado da memória que localmente constituem. São peças que, no fraseado constitutivo de um discurso museal, mais que conteúdos referenciais em si mesmos, fabricam aquilo de que devem falar pela ressonância instantânea da voz do mediador. O reagrupamento de marcações das peças midiáticas – postes, placas e *banners* – artesanalmente fabricados em material capaz de, a céu aberto, resistir ao sol e à chuva – instalam no território uma história que só a ele pertence. Isso é o que revela a mediadora, uma das moradoras do lugar que lutou para instituir o Museu das Remoções.

Esse jeito de abordar um museu social em sua constituição não leva em conta se há verdade ou falsidade no mundo que o museu expõe. E, em se tratando da memória irremovível, não se questionam os fatos que levam à montagem de um museu de território na Vila Autódromo. O que interessa é o procedimento discursivo que torna visível a história contada pelo museu. Tomando a via de uma análise de discurso, de inspiração foucaultiana, para compreender a singularidade de cada proposição museal no âmbito social e comunitário em que é instituído, adota-se a atitude de quem leva a sério o mostrado numa visita mediada. Contudo, deve-se ficar muito atento não ao que aparece empiricamente, mas à maneira com que se faz aparecer os objetos e as falas que a eles se vinculam na qualidade de arquivo de memória vivificado no tempo de sua explanação.

A direção analítica que aqui se desenvolve para compreender o traço singular de um museu de território baliza-se pelos efeitos de sentido vindos da relação discursiva que os mediadores estabelecem com os objetos no espaço. A parada na frente de um ponto de memória, feito após ser danificado por um carro, é mediado pelo depoimento que diz sobre o ato do reforço físico local que significa "evitar novas perdas".

Representa-se, aqui o trabalho arqueológico que uma etnografia discursiva pode levar a supor. Trata-se, portanto, de mirar o procedimento de musealizar uma memória. Essa experiência encerra em si o mundo a ser narrado no território, e pressupõe a conversão do mediador no próprio sujeito, que emerge da experiência de mediar, contando as histórias que são inclusive as dele. Desse modo é que o museu social ganha seu sentido próprio e primeiro: restaura o direito de ser o princípio e a origem de sua memória.

Tomemos o seguinte fragmento de um instante inicial na reinauguração do novo percurso expositivo do Museu das Remoções. Enquanto exhibe o processo de remontagem do percurso para visitação, a mediadora descreve os objetos do museu tornando-se parte deles:

**Figura5-** Placa histórica: Percurso do Museu das remoções.



Fonte: Imagem do autor.

Essa é a nossa primeira placa da comunidade, quando era toda a comunidade. Ela foi colocada pela Associação dos Moradores, junto com os moradores, no início da comunidade. A nossa comunidade, ela iniciava depois desse hotel, mais ou menos ali. E ela ficava bem à frente, dando as boas-vindas a quem vinha na comunidade. Aí, com a remoção, a gente foi carregando-a, foi trazendo, foi vindo, enfim. Quando acabou e nós ficamos, quando a gente fechou o acordo, tudo direitinho, e quando a gente fez essas novas, o prefeito

fez as novas casas e a gente conseguiu ficar, nós pegamos a placa e refizemos ela e colocamos aqui, dando as boas-vindas como antes. Só que nós dividimos, porque não era mais 700 famílias, só era 20. E aí a gente colocou um lado, como é toda a nossa comunidade, e o outro lado só com 20 casas. Aí, com o passar do tempo, a gente a botou aqui em 2017, quando nós conseguimos refazer e botar. Só que ela foi ficando feia de novo. E aí a gente agora conseguiu de novo recuperá-la e fazer de novo a imagem. E vocês perceberem, a comunidade já mudou. Antes era só as 20 casas. Hoje a gente já tem a igreja pronta, a gente tem um espaço espacial e a praça que fica pronta aqui e lá e aí já está diferente da nossa comunidade.

Essa longa citação da fala da mediadora serve ao propósito de fazer compreender como certa entrada na discursividade museal, na instância da visita, descreve o museu social enquanto ele acontece nas palavras do mediador. Mais do que objetos sendo apontados, o que a fala faz é envolver o visitante no tempo e no espaço da memória performatizada no instante enunciativo da visita.

De modo geral, durante o percurso de uma visita, é pelas palavras que escuta do guia que o visitante entra em contato significativo com os acervos: "os objetos só podem falar se alguém o fizer por eles [...] Os objetos sozinhos dizem muito pouco sobre seu contexto de origem" (Soares, 2023, p. 156). Mas no caso dos museus comunitários, essa prerrogativa é imprescindível, porque não diz respeito apenas ao discursivo pré-construído que rege, na origem, a composição expográfica de todo museu. Os objetos fazem parte do corpo da voz que os faz falar desde o contexto originário que os trouxe ali para ser expostos. Mesmo porque, em um museu social, não se musealizam apenas objetos, mas também valores memoráveis remetidos ao quadro originário de sua musealização: "o acervo somos nós", diz uma mediadora do Museu da Favela, a cada vez que conduz uma visita guiada na comunidade do Cantagalo, Zona Sul do Rio de Janeiro. Note-se que, no espaço onde se encena um diálogo entre visitantes e objetos expostos, o acervo é indissociável da comunidade que se faz representar nele e por ele num museu comunitário. É dessa maneira que, no instante em que a palavra coincide com os objetos musealizados em seu próprio território, a memória se deixa exprimir como uma aparição.

Portanto, não é mero detalhe destacar nessa transcrição da fala da mediadora usos de indicadores linguísticos, que a gramática chama de pronomes demonstrativos, pronomes pessoais, adverbio de espaço. Ao serem apropriados da língua pelo falante, fazem com que ele produza a si e a seus ouvintes, bem como o tempo e o espaço, o solo concreto da memória que conta: "essa é a **nossa** primeira placa da comunidade"; "a **nossa** comunidade, ela iniciava depois **desse** hotel, mais ou menos **ali**". "a gente a botou **aqui** em 2017".

O aparecimento dessas unidades linguísticas na fala da mediadora, por conta da coincidência entre o momento do seu dizer e a ocorrência pontual dessas palavras, leva a observar o corpo sendo colocado em movimento graças à palavra dita. O corpo inteiro do visitante se deixa conduzir na direção do alvo em que uma memória é o acontecimento que não cessa de se atualizar. Assim, acusa o limite, imposto pelas forças, entre o que pode e não pode ser contado (**desse** hotel, mais ou menos **ali**, a gente a botou **aqui**). Pode-se escutar, nesse trajeto, como a voz, que toma corpo na fala da mediadora, entra no curso da memória presentificada.

Note-se que, ao lado das palavras gramaticais com a função de apontar para objetos no espaço, fazendo deles o referente da fala, ocorre também o pronome de primeira pessoa. Com esses na boca da mediadora, cumpre-se o ato primordial de fala quando se trata de conduzir uma visita dentro de um museu comunitário: é preciso apagar a distância entre o enunciado e aquele que diz.

Essa é a função do testemunho que ocupa o mediador ou mediadora. Constata-se nisso a posição do(a) narrador(a) que conta, em primeira pessoa, uma história que é a sua<sup>7</sup>. A esse modo de narrar corresponde a figura do mediador, notadamente quando guia uma visita no museu comunitário. Ao relatar a memória contida nos objetos que nele se expõem, participa da história como protagonista e testemunha. Em termos precisos, ele está inserido no mundo da história que o museu conta. Quem media, narra os eventos a partir do ponto de vista de quem deles participa ativamente. Isso é diferente do que se passa em museus institucionalmente fechados e disciplinarmente abertos à visitação. Neste campo, o narrador/mediador<sup>8</sup> situa-se em plano enunciativo exterior ao discurso que emprega. Já no museu social, comunitário ou de território, impõe-se que aquele que medeia, falando aos visitantes, seja figura presente na ação de mediar a memória que se expõe no museu.

Ainda importa acrescentar que, ao contrário do que se passa no padrão de exposições em museu fechado, na teoria e prática da museologia social, os artefatos não são trazidos de outro

---

<sup>7</sup> No campo da Teoria da narrativa, Genette (1995) propõe o termo *autodiegético* para definir o procedimento narrativo do narrador que se implica como personagem de sua narração se quiser se expor apenas como participante da história, mas não como protagonista, o procedimento de narração é chamado *homodiegético*.

<sup>8</sup> Em contraste com a figura do narrador *homodiegético*, o *heterodiegético* não participa da história que conta. Em vez disso, emprega o pronome de terceira pessoa, manifestando-se como observador externo daquilo que conta. Mas não é o escopo deste ensaio desenvolver mais amplamente estes conceitos da Teoria Narrativa de Gerard Genette.

lugar; eles existem no território onde são vestígios de memória. Tudo o que deve conter o museu, no acontecimento de sua exposição, perfaz uma relação intrínseca com o contexto territorial em que se assenta. Simbolicamente, se há fronteiras e limites entre o que é dito ali e o foi dito de sua história, o museu social tende a propor ao visitante um lugar marcado e engajado de interpretação e constituição da memória.

## CONCLUSÃO

A proposta de que toda exposição museal seguiria uma escrita prévia, contra o que critica Jean Davallon (2010) deve ser deslocada para a perspectiva não do que está escrito na ordem formal de referência, mas ao modo de escrever uma história, conforme formulação de Michel Foucault (2006). Ness es termos, é que neste ensaio pretendemos examinar o que singularmente caracteriza o museu social em contraste com as categorias discursivamente previstas na montagem dos museus erigidos na modernidade para conservar e também apagar memórias por trás de muros construídos em espaços outros da cidade. Historicamente, colocar obras em museu significou trazer não tanto a obra, mas a maneira pela qual os espectadores são colocados em certo modo de conduta disciplinar. Vale lembrar a reação do poeta Paul Valéry ao visitar um museu de arte em 1931:

Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias. Ao primeiro passo que dou na direção das belas coisas, retiram-me a bengala, um aviso me proíbe de fumar. Já enregelado pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, penetro em alguma sala de escultura na qual reina uma fria confusão (Valéry, 2008, p. 31).

A reação do poeta é um sinal de como a invenção do museu foi historicamente recebida na modernidade. Ela sinaliza também o funcionamento de uma complexa montagem expositiva que, nos museus convencionalizados, mais que proximidade e empatia, impõe distância entre os espectadores e os acervos museais. Em vez de intensificar a sensação de presença da memória nos objetos, substitui esta experiência pelo discurso conveniente ao plano museológico institucional que apaga o que só do instante do ver e escutar poderia vir.

Penso que aí reside a característica fundamental do museu social em comparação com os museus institucionalmente padronizados. Há um processo expositivo constantemente em cena que se pode observar nos registros etnográficos de uma visita como a que acontece num museu de território, como o Museu das Remoções. A análise de seu percurso expositivo,



propomos, pode nos conduzir não tanto ao que é um museu comunitário ou de território, mas ao processo em ato que o leva a ser o espaço de preservação da memória enquanto se a deixa falar em seus artefatos, objetos ou acervos – esses necessariamente intrínsecos ao mesmo território que sustém uma memória.

Adotando certa perspectiva prática de observação da museologia social em movimento nas cidades, suspeito que o Museu das Remoções – salvo equívoco que outras pesquisas ainda podem objetar – é um caso exemplar do que o museu social tem de constitutivamente próprio, não só por ter se erguido em território, mas sobretudo por seu singular acontecimento operado pela memória que insiste em não deixar de se fazer valer na história da cultura. Dito com mais precisão, o museu que se constrói, em *mote continuum* na Vila Autódromo, aparece tanto como obra comunitariamente protocolada, quanto como ato constante de fazer memória: a que não pode prescindir do corpo dos que a viveram e vivem.

É certo que, para caracterizar o museu social, focou-se no envolvimento dos mediadores no percurso expositivo do Museu das Remoções. Não obstante, também outros elementos podem nos reenviar ao que é característico dessa categoria de museu. Isso já se anuncia na esperada exposição *O Nosso Sagrado*. Vê-se seu propósito museal conforme está pré-anunciado na reserva técnica sediada nas dependências do Museu da República, no Rio de Janeiro. Ressalta-se neste projeto<sup>9</sup> a proposta de gestão compartilhada que marca o caráter social da musealização de práticas culturais vindas de religiões de matriz africana. O projeto coloca em ato o protagonismo das comunidades que detêm o acervo do sagrado e envolve todos os agentes e líderes religiosos na construção de uma museologia social.

O mais importante, porém, será a maneira com que os objetos serão abertos à visitação. Está prevista na expografia da mostra que, independentemente da palavra do mediador, os artefatos do acervo sagrados estejam dispostos de maneira a solicitar que o espectador faça um movimento ou um gesto diante destes objetos: em muitos estandes, os visitantes terão de se inclinar de corpo inteiro diante dos objetos que ali não serão apenas representação mimética, antes de tudo constituirão a manifestação das memórias ancestrais e da forma da história que a exposição compartilhará com o visitante. Esse será tema de

---

<sup>9</sup> O anúncio desta exposição foi noticiado na aula inaugural de lançamento do projeto *Acervo Nosso Sagrado, Pesquisa, Identificação, Reconhecimento e Gestão Participativa de Acervo Religioso Afro-Brasileiro*, ocorrida em 31 de maio de 2025, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

outras análises que devo prosseguir no intuito de dar a ver um modo de conhecimento da museologia social praticada como uma linguagem.

Em síntese, nossa pretensão foi abordar a visitação como fenômeno que define o museu social não por ele mesmo, mas pelo que nele se mostra na ação discursiva ancorada no ato de atualizar uma memória como marca de sua origem. No museu social, a memória que se conta em seus objetos tem seu sentido tanto na experiência propriamente expressa pelos objetos, quanto no discurso que os constituem musealmente e atravessa a série de enunciações que se embrenham uma contação de história efetivamente vivida, no tempo e na duração da visita.

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras Escolhidas*. Vol. 3: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 13-26.

DAVALLON Jean. L'écriture de l'exposition: expographie, muséographie, scénographie. In: *Culture & Musées*, n. 16, 2010. La (r)évolution des musées d'art. Sous la direction de André Gob & Raymond Montpetit) pp. 229-238.

FOUCAULT, Michel. Sobre as maneiras de escrever a história. In: *Ditos e Escritos: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, pp. 62-77.

FOUCAULT, M. *Le discours philosophique*. Édition établie, sous la responsabilité de François Ewald, par Orazio Irrera et Daniele Lorenzini. Hautes Études, EHESS, Gallimard/Seuil, 2023.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995 .

IRRERA, Orazio. L'acte philosophique et l'ethnologie de notre culture: de l'ordre isochronique au fonctionnement synchronique. *Conferência apresentada na Jornada Internacional de estudos " O museu, o discurso"*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Brasil. 20 junho 2023

RIGAT, Françoise. Les textes expographiques: pour une approche de la langue-culture dans les expositions d'art moderne. *Études de Linguistique Appliquée*, n. 138, 2005.

RIZZA, Maryse. Le document au cœur de l'organisation muséale. *Documentaliste - Sciences de l'information* - v. 51, n. 2, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.3917/docsi.512.0030>. Acesso em: 18 nov. 2025.

SOARES, Bruno Brulon. *Pensar os museus: mito, história, tradição*. Rio de Janeiro: NAU, 2023.

VALÉRY, P. O Problema dos museus. *Revista ARS*, São Paulo, 6, v. 1), 2008, pp. 31-34.

