

Museu e cidade: travessias na arena simbólico-política

Museum and city: crossings through the symbolic-political arena

Luiz C. Borges

Resumo: Museus e cidades têm uma longa história de relações. Historicamente, foi nas e, muitas vezes, para as cidades que se instituíram os museus. A importância dos museus para as cidades pode ser medida, em muitos casos, pela relação icônica que estabelecem entre si. A especificidade do papel que os museus podem desempenhar no meio urbano também foi objeto da Declaração de Santiago do Chile, em 1972. Entretanto, uma vez que os vínculos entre museu e cidade determinados pela conjuntura histórica e política, essas relações não são, portanto, nem lineares, nem tranquilas, visto que elas refletem e refratam as contradições socioculturais existentes. Neste artigo, propõe-se refletir, a partir de uma perspectiva materialista e discursiva, acerca de diversos aspectos da relação museu/cidade, considerando que, além de cultural e educativa, essa relação é igualmente política.

Palavras-Chave: museu, cidade, exposição, educação, musealização

Abstract: Museums and cities share a long history of relations. Historically it was in and for the cities that museums were founded. The relevance to cities of the museums can be measured, in many cases, in terms of the iconic relation that they establish one another. The specificity of the role museums can play in the urban environment was also subject of the Declaration of Santiago in 1972. However, being the bonds between museums and cities determined by historic and political context, these relations are neither linear, nor peaceful, considering that they reflect and refract a great number of existing socio-cultural contradictions. In this paper, we propose, based on a materialist and discursive perspective, to reflect on some aspects of the complex relation between museum/cities, taking into account that besides being cultural and educative, that relation is also political.

Key words: museum, city, exhibition, education, musealization

1 Museu, cidade e sentido

As relações, assim como os fatos, demandam sentido. Trata-se de algo que não está lá (na “essência” de fatos e relações), mas que precisa ser construído pela interpretação. Assim, só há sentido na medida em que somos seres de história e, por conseguinte, nos incluímos em uma cadeia de outros sentidos. Os espaços urbanos são arenas nas quais se entrelaçam incontáveis relações, as quais, por sua vez, quando postas em evidência, revelam uma intrincada trama formada por ligações as mais diversificadas. Na contemporaneidade – embora suas raízes remontem, mais específica e historicamente, aos séculos XVIII e XIX –, dentre o conjunto de relações, uma das mais

· Doutor em Lingüística. Museu de Astronomia e Ciências Afins. lcborges@mast.br.

profícuas é aquele que se estabeleceu entre o museu e a estrutura e o funcionamento das cidades. A especificidade da relação entre o museu e a cidade reside, em parte, no fato de atingir tanto a paisagem urbana (o local e suas redes de mobilidade e acessibilidade), quanto as demais esferas urbanas (econômica, educacional, cultural e política). De certo modo, podemos dizer que o museu é um acontecimento na estrutura das cidades. Mas não é um acontecimento fortuito, senão que consequência de um processo histórico, político e ideológico que, de maneira mais ampla, afeta, em seu conjunto, a existência sociocultural em sua totalidade.

O estado atual de hegemonização cultural (que é também econômica, política e ideológica) é o corolário de um longo e lento processo de ocidentalização, em escala planetária, que foi iniciado com a expansão colonialista - e que correntemente circula pelo senso comum sob a denominação de globalização. Esse processo histórico evidencia-se em um variado conjunto de diacríticos culturais e de instituições (formas de governo, sistema econômico, universidades e museus). O modelo escolar, econômico e político atualmente dominante na maioria dos países é um desses sintomas mediante o qual é possível observar esse processo. Dentre esses traços indiciários, podemos destacar o museu, o qual atua nas cidades como uma instituição de grande alcance. O museu, nesses termos, constitui-se como um dispositivo educativo-formativo que contribui para difundir e cristalizar esse modelo ocidental. Assim sendo, como um componente importante do campo social-simbólico, cuja centralidade consiste em sua ação educativa, o museu atua nas cidades a partir de uma diversidade de modelos, áreas, temas e formas comunicacionais, para cumprir uma função que, de fato, não pode ser atribuída a outras instituições, dadas as especificidades¹ tanto formais quanto político-intelectuais do museu.

O que se pretende analisar é a atuação/função discursiva e educativa do museu, no meio urbano, como elemento eficaz, não apenas no armazenamento, tratamento e ordenamento de segmentos da realidade, mas igualmente na produção e ordenamento de sentidos sobre e a partir (d)a realidade urbana, em consonância com o paradigma axiomático, ético e epistêmico atualmente vigente. Afinal, de acordo com Anna Gregorová, “museus são fatores gerais de cultura e têm impacto ideológico sobre a formação da consciência social” (GREGOROVÁ, apud BARAÇAL, 2008, p. 30). E é justamente essa dimensão intelectual-formativa do museu que constitui o objeto da reflexão que aqui se apresenta².

¹ Afinal, o museu institucionaliza-se como portador de uma maneira específica mediante a qual o sujeito humano se relaciona com sua realidade, conforme afirmava Štránský (apud BARAÇAL, 2008).

² Ainda sobre a função e competência educativa do museu, ver a declaração exultante da Mesa-Redonda de Santiago, realizada em 1972 (DECLARAÇÃO..., 1972) que, em certo sentido, ressoa alguns dos

2 A cidade: uma arena de contradições e inacabamento

Refletir sobre a cidade a partir de uma perspectiva materialista e discursiva significa pensá-la como um complexo campo de disputas entre hegemonias e contra-hegemonias, identificação e contra-identificação, buscando apreender e compreender sua materialidade e historicidade como um espaço sociocultural que se presentifica na relação, não desprovida de contradições, entre os sujeitos, o processo histórico e o próprio espaço urbano no qual se insere o museu. O conjunto destes elementos forma dialeticamente um só campo: corpo sócio-histórico e seus efeitos de sentido, os quais, por sua vez, são fundantes da paisagem cultural. É justamente nessas relações complexas e contraditórias que se configura o discurso urbano³. Para evitar equívocos terminológicos, neste contexto deve-se entender discurso como os efeitos de sentido que são produzidos entre interlocutores. Dessa forma, visto em sua discursividade, o espaço urbano constrói-se como uma trama de textualidades, propiciadora dos gestos de leitura e interpretação. Como todo discurso, o urbano também se caracteriza pela presença instituinte do outro: os diversos representantes sócio-políticos, a história da cidade e de seus lugares, as marcas das intervenções e as múltiplas redes de sentido que circulam pelo espaço urbano.

Existem, certamente, muitas e diversas maneiras de pensar o espaço urbano, assim como muitas são as perspectivas analíticas que visam compreendê-lo e a seus movimentos. Discursivamente, no entanto, a cidade deve ser compreendida como um espaço que significa porque é significado, no qual um conjunto complexo e contraditório de efeitos de sentidos⁴ constitui-se, segundo Eni Orlandi (2001a), devido à convergência entre a espacialização da linguagem na cidade e a simbolização do espaço urbano. Nessa acepção, o espaço urbano configura-se como um “espaço material concreto funcionando como sítio de significação que requer gestos de interpretação particulares. Um espaço simbólico trabalhado na/pela história, um espaço de sujeitos e de significantes” (ORLANDI, 2001a, p. 12). Dessa forma, refletir sobre a cidade a partir de uma perspectiva materialista e discursiva significa pensá-la como um complexo campo de disputas entre hegemonias e contra-hegemonias, identificação e contra-identificação, buscando apreender e compreender sua materialidade e historicidade como um espaço sociocultural que se presentifica na relação, não desprovida de contradições, entre os sujeitos, o processo histórico e o próprio espaço urbano no qual se insere o museu.

posicionamentos teóricos, por exemplo, de Štransky e Gregorová (cf. BARAÇAL, 2008).

³ Chama-se discurso urbano ao conjunto de enunciados (e seus efeitos de sentido) sobre a cidade e que são produzidos a partir de experiências vividas em ambiente urbano. As materialidades do discurso, por sua vez, podem ser tanto verbais quanto não-verbais.

⁴ Compreende-se por efeito de sentido aquilo que resulta da relação entre locutores em um determinado espaço discursivo e que, no imaginário do sujeito, transparece como um significado instituído.

O conjunto destes elementos forma dialeticamente um só campo: corpo histórico-social e seus efeitos de sentido, os quais, por sua vez, são fundantes da paisagem cultural. É justamente nessas relações complexas e contraditórias que se configura o discurso urbano. Para evitar equívocos terminológicos, neste contexto deve-se entender discurso como os efeitos de sentido que são produzidos entre interlocutores. Dessa forma, visto em sua discursividade, o espaço urbano constrói-se como uma trama de textualidades, propiciadora dos gestos de leitura e interpretação. Como todo discurso, o urbano também se caracteriza pela presença instituinte do outro: os diversos representantes sócio-políticos, a história da cidade e de seus lugares, as marcas das intervenções e as múltiplas redes de sentido que circulam pelo espaço urbano.

O espaço urbano, enquanto materialidade do discurso urbano, apresenta-se como o corpo significante da cidade, através de um conjunto de heterogêneas, e quase sempre antagônicas, textualidades. Esse conjunto de condições permite definir a cidade como uma semiópolis, qual seja, como um “espaço (...) de produção, disputa e circulação de sentidos” (MARIANI, s.d., p. 17), e onde o confronto entre esses sentidos integra organicamente a opacidade instituinte desse tipo discursivo. Assim sendo, a cidade e seu espaço podem ser entendidos como um projeto em movimento sobre o qual incidem os movimentos do sujeito e do sentido⁵ (ORLANDI, s.d.), dando margens para um jogo de confluências de inúmeras redes discursivas que atuam no imaginário e no percurso urbano.

O discurso urbano constitui-se a partir da relação imaginária de sentidos (isto é, mediada pelo que Castoriadis (1982) chamou de imaginário social instituinte) entre o sujeito e o espaço urbano. Isso implica dizer que, ao significar a cidade, o sujeito urbano significa a si mesmo na e pela cidade, de forma que a cidade, em sua totalidade, se constitui a partir de séries (convergentes e divergentes) de atravessamentos de sentidos em disputa. É nesse deslizamento entre o simbólico e o urbano que se constitui a ordem do discurso urbano, na qual o simbólico e o político encontram-se inextricavelmente articulados (ORLANDI, 2001b). Daí ser possível descrever a cidade como um jogo caleidoscópico, pelo qual o espaço urbano se faz saturado de signos e, como tal, polimorfo, multiencaixado e polissêmico.

⁵ Há que se diferenciar entre significação e sentido. O termo significação relaciona-se à semântica, aos significados atribuídos a uma palavra ou termo e, portanto, remete ao jogo entre denotação e conotação. Sentido refere-se ao jogo imaginário, logo discursivo, entre locutores, remetendo, por conseguinte, aos efeitos de sentido que, nos espaços de enunciação, são produzidos pela interação/alteridade dos sujeitos.

Se, a partir dessa perspectiva analítica, a cidade e sua gama de tessituras aparecem, por um lado, como uma organização que busca controlar e ordenar os movimentos do sujeito e do sentido; por outro, essa estrutura comporta, necessariamente, um permanente jogo de conflitos e disputas pelos sentidos (poder público, movimentos sociais, organizados ou não, indivíduos), o que certamente produz efeitos sobre os modos como a cidade faz sentido no e para o sujeito, isto é, na forma como a cidade fala no e é falada pelo sujeito urbano. Vistos em sua historicidade, os sentidos de uma cidade produzem-se nas e pelas práticas de significação que nela ocorrem e que têm como objeto a própria cidade, e cujo eixo predominante é relação dinâmica entre ordem (desejada e planejada) e desordem (NUNES, 2001).

Essa dialética singular entre ordem/desordem inerente às camadas multidimensionais e plurirrelacionais de grupos e interesses histórico-sociais que compõem a cidade, deixa a descoberto que organização e desorganização, ordenamento e ruptura e/ou resistência ao ordenamento, percurso controlado⁶ e percurso aleatório são traços complementares na e da dinâmica urbana, sendo, portanto, constitutivos do real da cidade. Isso, por seu turno, nesse contínuo jogo de reprodução e ruptura, permite a emergência de novos processos de significação que afetam tanto a ordem discursiva da urbe, quanto da organização social (ORLANDI, s.d.). Enfim, toda cidade é mutante, logo, em permanente e contraditória transformação, o que permite a conjugação entre a permanência e a mudança. Isso permite conceber cada cidade como sendo única e, ao mesmo tempo, outras. Daí a percepção de que, para além de simples saudosismo e mesmo passadismo, este modo de conceber, viver e referir-se à cidade é claramente melancólico (cf. FREUD, [1917 [1915]], 2010).

Historicamente, a cidade é um espaço marcado por uma dialética entre uno/fluido⁷, ordenamento/desordenamento e circulação. Ao mesmo tempo e como forma de disciplinamento tanto do corpo urbano como o do sujeito urbano, criam-se formas regulamentadas de organização das cidades. Na contemporaneidade, em particular, uma das marcas desse processo é o uso de modelos tecnocientíficos de administração e planejamento. Deve-se ao planejamento (ou à administração racionalizada do poder) e à intervenção urbanística, a delimitação ou enquadramento da cidade fluida (ou em movimento) pela sobreposição da cidade corretiva ou disciplinada/disciplinante⁸. Afinal,

⁶ Representado pelos caminhos previamente demarcados, como as ruas, calçadas, trilhas, pistas, faixas de trânsito, separação de faixas para veículos e pedestres, ou para veículos motorizados e bicicletas, por exemplo.

⁷ As noções de uno e fluido, aplicados à cidade, foram tomadas de Zoppi-Fontana, citada por Mariani (s.d., p. 19).

⁸ No que tange aos diferentes modelos de planejamento e administração da cidade ou às diferenças entre

de acordo com Orlandi (s.d. e 2001), o urbano funciona como catalisador do social, o que, por sua vez, propicia a emergência ou estabelecimento dos lugares de memória, como parte da organização seletiva de um dado fragmento da memória urbana.

No que tange à memória discursiva da cidade, percebe-se que os espaços musealizados incidem, em coocorrência, como ordenação dessa memória, afetando-a, transgredindo-a, procurando discipliná-la e superá-la através de uma correlação orientada entre “lugar” e “rememoração”. Esse procedimento de disciplinamento da memória urbana e da memória dos conflitos e sentidos em disputa, executado pelos administradores, não se restringe à urbanização, mas se reflete igualmente na tentativa de disciplinar o movimento corporal dos sujeitos urbanos, bem como a sua relação social e simbólica com a cidade.

Desse movimento e dessa dialética (poder público-agentes sociais) resulta uma tessitura da cidade em que o uno (o estabelecido, o organizado, disciplinado, o que permanece: relacionado à cidade imaginária) se entremeia ao fluido (o devir, o ir-significando, o que falha e escapa, o inacabado: relacionado ao real da cidade). E é nessa urdidura do uno e do fluido que a cidade vai significando e sendo significada⁹.

O que, primeiramente, deve ser afirmado é que nenhum dos elementos elencados acima exige a intervenção, a formatação e a padronização das cidades (e de qualquer espaço social de convivência: uma vila, uma aldeia etc.) que vem ocorrendo desde o início da idade moderna, sob a égide do capitalismo. O fato de ser um todo formado por elementos contraditórios (classes, interesses, memórias etc.) e, ao mesmo tempo, por serem geridas e ordenadas, faz com que as metrópoles sejam a mesma e outras. Em termos mínimos, toda cidade se compõe de moradia, empreendimentos industriais e comerciais (distribuição/concentração populacional – lugar do *demos*) e dos aparatos administrativos, jurídico-policiais (templos, quartéis, fóruns, prefeitura etc. – lugar do *nomos*) e, entre esses dois componentes, vias de acesso, produção/distribuição e controle (interno e externo). De tal forma que, pensar-viver a cidade como sujeito histórico, implica viver-pensá-la em suas relações intrínsecas com um modo de produção dominante.

a herança modernista e a abordagem posmodernista, ver Gondim (2007).

⁹ Dentre os inúmeros atravessamentos que constituem o espaço urbano, podem ser destacadas as manifestações (passeatas, comícios, blocos carnavalescos etc.), as performances, assim como processos de requalificação urbana etc. Um exemplo de intervenção estético-política urbana é fornecido por Arriagada Jofré (2012), ao tratar da intervenção-resistência artística no Chile sob a ditadura militar, nos anos 1980.

São justamente essas relações intrínsecas que levaram à transformação das cidades no que Lefebvre (1969) denominou de máquinas de habitar. Outro fator relevante a considerar é uma espécie de paranoia – por exemplo, a crescente violência urbana, a verticalização, a multiplicação das rodovias e de automóveis, a limitação dos espaços de circulação de pedestres, dentre outros que, em conjunto, pervertem os modos de urbanidade e sociabilidade anteriormente vigentes, como destaca Bárbara Freitag (2007) – que se alastra pela cidade e, à medida em que se torna mais atuante, afeta de modo suficientemente perceptível o próprio ritmo da vida urbana. Esse perfil urbano, por sua vez, é condizente com o quadro geral das transformações e desenvolvimentos do capitalismo como modo de produção e como processo civilizatório e, mais particularmente, com as atuais relações tecidas entre o local e o global. Esse novo modelo de relação atinge, por sua vez, o cerne histórico-social e cultural das sociedades contemporâneas, visto que, no contexto da planetarização, como assegura Ianni (2000), é próprio das relações globalizadas que as realidades socioculturais - especialmente, aquelas das sociedades altamente urbanizadas - sejam incutidas de novos significados, novas conotações e novos ritmos de vida.

Segundo Freitag (2007, 2009), o que compromete a sociabilidade e a convivência, é quando são extrapolados os limites da razoabilidade e da sustentabilidade urbana. E isso, segundo a autora, é facilmente percebido diante do processo de megalopolização e do declínio das cidades. A megalopolização refere-se a “um processo de transformação rápida e recente de uma cidade ou metrópole em uma megalópole”, cujo crescimento descontrolado, que leva à degradação das condições de habitabilidade, “faz transbordar os limites naturais e administrativos da cidade, tornando-a insustentável” (FREITAG, 2007, p. 153). Em face dessa dinâmica altamente acelerada, impõem-se, dentre outros, dois pontos que demandam reflexão. De um lado, o fato de que as cidades crescem em razão geométrica e desigual do crescimento populacional; de outro, a modelização urbana é diretamente relacionada e proporcional ao paradigma civilizatório vigente (vejam-se as cidades romanas e romanizadas, as cidades renascentistas, as coloniais e assim por diante). Logo, independente de qualquer processo estruturador das cidades, sejam os antigos, sejam os atuais, toda cidade é constituída na e pela história e, por isso mesmo, é também uma forma cultural, um modo de ser e de revelar-se; toda cidade tem seu ritmo, especificidades e “personalidade”. São traços (uns objetivos, outros mais subjetivos) que fazem parte da identidade de uma cidade a qual, como toda identidade, é dinâmica. Esses traços (e sua conformação identitária) tendem a conservar-se (de certo modo) e a alterar-se (também de certo modo).

Por sua vez, isso permite que os discursos sobre a cidade sejam sempre relativos a um recorte de memória e a um determinado imaginário da/sobre a cidade. Falamos, sempre, de uma cidade para-nós, tal como nos lembramos dela, como, a partir de nosso imaginário, a representamos em nossas narrativas e rememorações, sendo que é precisamente com uma imagem fluida, pois igualmente marcada pelo inacabamento, da cidade com que nos relacionamos: a cidade-espectro. Por isso mesmo, a recorrente contradição entre a cidade-rememoração ou cidade cultuada e aquela que resulta das intervenções e rupturas leva, quase sempre, à produção de um lugar imaginado que, enquanto fuga ou abrigo, funciona como elemento compensador em relação àquilo que, nos termos de Gonçalves (2002), é denominado de retórica da perda.

Na semiópolis contemporânea, a paranoia urbana se expressa na demanda por equipamentos de segurança. São câmaras espalhadas pela cidade, são ruas privatizadas com cancelas e agentes de segurança, são controles dos mais diversos tipos e propósitos e pelos quais, como preço a pagar, os cidadãos cada vez mais sacrificam sua liberdade e privacidade. Um dos aspectos perversos dessa nova forma de sociabilidade concerne ao fato de que, efetivamente, uma parte significativa da população urbana permanece majoritariamente excluída das benesses da pós-modernidade. Desenvolveu-se, por conta dessas pressões, uma espécie de arquitetura de apartheid, responsável pelos condomínios-ilhas de alta segurança. Johannesburgo, na África do Sul, ilustra bem esse tipo de arquitetura (CALAZA, 2010; RODRIGUES, 2010). Desse modo, a arquitetura-apartheid se sustenta no ordenamento socioeconômico vigente, no e para o qual serve, simultaneamente, como signo de distinção social e como invólucro de segurança, mediante o qual se agrava a guetização das cidades.

Esse padrão de aceleração urbana, um dos efeitos da vinculação entre o processo de mundialização do capitalismo e a megalopolização, se caracteriza por impor à cidade uma clivagem entre uma minoria urbanisticamente bem assentada, e uma maioria, cujas condições de existência são insuficientes e mesmo degradantes. Birman (2009) chama a atenção para a insegurança que vem dominando as grandes cidades, de forma que o medo coletivo assume, atualmente, um fator de alta significação e que não pode ser negligenciado. Essa assertiva de Birman se harmoniza com o conceito de cidade-paranoia e com as duas tendências mutuamente excludentes que, para Bauman (2009), caracterizam o comportamento urbano pós-moderno: a mixofilia - tendência a misturar-se ao movimento urbano -, e a mixofobia - tendência a isolar-se, como resposta à violência urbana (mixofobia).

Por outro lado, já se tornou lugar-comum falar-se de espetáculo e de espetacularização das sociedades contemporâneas. Contudo, essa forma cristalizada de relacionar espetáculo a jogos de imagens não corresponde ao sentido filosófico e político do conceito debordiano de espetáculo, uma vez que este não se refere a um conjunto de imagens, mas a “[...] uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 1997, p. 14). Isso posto, pode-se, em relação à cidade e seus aparatos ideológicos, perceber, de uma parte, que a contemporaneidade faz de si mesma um espetáculo e, de outra, que este tende, cada vez mais, a se autonomizar. Esse contexto permite compreender o funcionamento da relação valor de uso/valor de troca da paisagem urbana contemporânea face à sua mercadorização espetacularizada, bem como às suas relações intrínsecas com as transformações e os novos desafios trazidos pela pós-modernidade. É justamente esse novo perfil da economia mundializada e dos aparatos urbanísticos e arquitetônicos que nos remete a Debord quando ele afirma que a espetacularidade se impõe como uma das características da nova sociedade, na qual o espetáculo consiste em um fim em si mesmo (DEBORD, 1997). Ainda que destinado aos indivíduos, o espetáculo urbano tem como personagem central o homem-da-multidão (BENJAMIN, 1989), categoria genérica e suprassocial do sujeito urbano, resultante da mercadorização generalizada típica do estágio avançado do capitalismo e, em especial, na contemporaneidade.

Assim sendo, a urbanização e a musealização configuram-se como formas de organizar as falas da e sobre a cidade, ordenar seus significados e, assim, devem ser compreendidas como uma maneira de aprisionar ou silenciar a materialidade histórico-simbólica da cidade, com vistas, sobretudo, a encobrir a evidência de que todo espaço urbano se configura como um campo de disputas e de conflitos. A essa estratégia que visa sobrepor ao ir-significando do processo histórico e simbólico, o já-significado da cidade museografada ou musealizada, podemos chamar de domesticação ou disciplinamento dos sentidos produzidos a partir do conjunto de relações imaginárias dos habitantes com suas condições de existência urbana.

3 O museu - um intelectual e sua intervenção no espaço urbano

Como todo ser/ente, o museu tem um estatuto (onto)lógico, além de social-histórico e simbólico. Visto ontologicamente, cabe ao museu fazer, de acordo com a sua forma específica de interpretar a realidade e atuar, a mediação necessária, mas não suficiente, entre o sujeito e as suas condições materiais de existência. Deste modo, a instituição museu, como ente sociopolítico, histórico e cultural tal qual

conhecemos e com a qual lidamos, assim como as demais instituições histórico-sociais (sejam as produtivas, sejam as políticas ou as culturais) próprias das sociedades ditas ocidentais - só podem ser efetivamente compreendidas, em sua significação na contemporaneidade, se as remetermos ao capitalismo (como modo de produção/civilização) e à burguesia (como classe dominante), dos quais são ontogeneticamente derivados. Isto é, a existência do museu no mundo contemporâneo é uma decorrência do tipo específico de civilização e das novas relações socioculturais desenvolvidas a partir do capitalismo (como modo de produção) e da burguesia (como organização social e concepção de mundo). Assim, mesmo considerando que houve antecedentes no mundo grego e helenístico, não podemos dizer, a não ser por abstração formal ou por uma redução homogeneizante da história, que o museu moderno é herdeiro daquelas experiências museais, ou que tenha sido modelado por elas. De outra parte, também devemos atentar para o fato de que em uma perspectiva materialista e discursiva a existência de uma entidade MUSEU, qual seja, de um modelo-ideal supra-histórico (*eidos*), matriz a partir da qual, filogeneticamente, sejam gerados tipos historicamente específicos de museus, é inconcebível. Como adverte Cornelius Castoriadis (1992), todos os fenômenos trazem indelevelmente inscritos em si as marcas de seu próprio processo sócio-histórico. Logo, em uma perspectiva histórico-social, o que nos é dado a contemplar são museus-sujeitos ocupando posições específicas e tendo situações sócio-políticas igualmente específicas nos quadros das sociedades (situações e complexidades sociais igualmente específicas) nas quais se encontram inseridos¹⁰.

Neste sentido, todo modo de produção hegemônico é também um modo de formação/formatação de sujeitos (*paidéia*). Isso significa que, além de serem produtos histórico-sociais, interpretação e compreensão, assim como o interpretado e o compreendido, são também determinados por esse estar-em-sociedade e pelo modo particular de ser de cada sociedade. Por extensão, os aparatos sociais, culturais e políticos disponíveis em qualquer sociedade – e não há sociedade sem esses aparatos ou funções pelas quais as sociedades geram/formam seus sujeitos perfeitamente adequados (sejam os conformados, os inconformados ou os indiferentes) – são igualmente afetados por e coextensivos ao paradigma histórico-social dominante. Esse argumento encontra-se em consonância com a afirmativa de Marx (2004) segundo a qual não é a consciência que precede e determina a

¹⁰ O recém-inaugurado Museu e Memorial Nacional 11 de Setembro não deixa nenhuma dúvida quanto ao caráter político-ideológico do museu, o que, aliás, é reforçado pelo título da reportagem em que se noticia a inauguração (DE LUCA, 2014).

existência, mas ao contrário, é a existência historicamente concreta que determina a consciência. Sendo essas as condições fundamentais que, por sua vez, constituem o ser social.

No que tange especificamente à relação entre o museu e o meio urbano, a Declaração de Santiago afirma que os museus de cidade devem servir para conscientização dos problemas urbanos, mediante a insistência no desenvolvimento urbano e nos problemas aí existentes ou daí decorrentes, tanto nas exposições quanto na pesquisa. Neste sentido, as exposições devem ilustrar os problemas referentes ao desenvolvimento urbano e sua complexidade, especialmente na contemporaneidade. E que os grandes museus devem colaborar com exposições e com a criação de museus de bairros e de zonas rurais, entre outros pontos, “para informar os habitantes das vantagens e inconvenientes da vida nas grandes cidades” (DECLARAÇÃO..., 1972).

Se as relações entre as cidades e os museus são complexas e contraditórias, a constituição e a institucionalização do museu apresentam suas próprias complexidades, uma vez que o museu é um “organismo constituído basicamente por elementos heterogêneos de discurso, de natureza arquitetônica/urbanística, textual, iconográfica e, hoje, multimedial [...]” (CRIPPA, 2013, p. 135). Neste sentido, ainda de acordo com Crippa, o museu, todo museu, é tanto uma semiosfera quanto uma heterotopia.

Em razão disso, o museu institui-se também como um lugar de disputa de/por memórias e sentidos. Debates e disputa que se estabelecem, em diversos níveis, entre museu e sociedade. O espaço museal (espaço simbólico-imaginário como parte do tecido social) expressa-se e institui-se como uma arena permanente de negociação, de controvérsias e consenso/dissenso, logo, daquilo que é dito e do que interdito. As narrativas museais – melhor dizendo, os discursos produzidos/instituídos pelos museus –, em seus vários graus de tensão, põem a descoberto um jogo discursivo/arquivístico entre memória e contramemória, levando-se em conta que há uma relação constitutiva entre o museu e o imaginário histórico-social. Assim considerado, o museu, em sua função de ordenador/disciplinador de uma dada realidade, exerce um importante papel social e político de *nomothetes* (‘legislador’, aquele que estabelece/observa/distribui regras, normas, lei, o *nomos*). Assim definido, o museu também se configura como um arquivo, de acordo com a acepção de Derrida (2001). Na qualidade de arquivo, o museu funciona como um *arqueion*, ou seja, um lugar (social e simbólico) de ordenação do mundo segundo um imaginário instituinte, logo, de representação ordenada de uma dada realidade, e mediante a qual são produzidos sentidos a partir daquilo “‘que resta’: vestígio,

memória, monumento”¹¹ (VATTIMO, 2007, p. 71). Portanto, o objeto (como aquilo-que-resta) musealiza-se na condição de fazer-se signo, sendo esta uma das características do objeto museal. Este fazer-se em signo é um dos elementos vitais do ser museu ou, dito de outro modo, um constituinte imediato do real do museu.

Como vimos, devido à sua espetacularidade, a sociedade contemporânea apresenta-se como altamente icônica, na qual “o museu é estratégico na construção da realidade, da identidade cultural, do patrimônio local e das estratégias de veiculação da produção e modo de ser do homem” (MORAES, 2012, p. 129). Daí o fato de o museu ser também uma arena de disputa ideológica, quanto ao imaginário fundante e às memórias celebradas. Daí, também, poder-se dizer, com Moraes, que o “museu possui e intervém na construção da História” (MORAES, 2012, p. 129), ou, ao menos, de fragmentos discursivos da história que, por meio de redes sistêmicas de mediações (imprensa, revistas, marketing etc.), produzem, têm e fazem sentido. Por isso, Moraes tem razão quando diz que “o museu organiza, hierarquiza, relaciona e significa os espaços e lugares da cultura e da sociedade [...]”, sendo, portanto, no corpo da cidade, “uma intervenção racional, arbitrária, intencional e estratégica” (MORAES, 2012, p. 124). Resumidamente, o museu, enquanto intelectual-coletivo investido, pelos aparatos ideológicos da sociedade (AIS), de uma função formativo-educativa (BORGES, 2013), é um agente de ordenação e disciplinamento de sentidos, de acordo com a formação histórico-ideológico na qual se encontra inserido.

O museu, enquanto objeto¹² que se põe diante de nós e sobre o qual podemos refletir ou teorizar, expõe-se à nossa experiência cognitiva e, portanto, aos nossos gestos de interpretação. As ações, os gestos de interpretar e compreender operam a partir de inúmeros referenciais e perspectivas, qual seja, de recortes ou suportes que não são, a priori, nem definidos (definíveis), nem formalizáveis. Contudo, de uma perspectiva histórico-materialista, interpretação e compreensão, tal qual a intervenção no mundo, não se dissociam das condições materiais de existência dominantes – as quais estão determinadas por meio de diversos e desiguais mecanismos de produção e reprodução social. Isso significa dizer que, para interpretar e compreender uma sociedade, é preciso, antes, ser parte de uma sociedade (ou estar em sociedade) e dispor de instrumental teórico e crítico-analítico produzido e disponibilizado pela própria sociedade, isto é, por sua *paidéia*.

¹¹ Para Vattimo, “o monumento não é uma função da auto-referência do sujeito; ele é, antes de tudo, (...) feito para conservar o vestígio e a memória de alguém através do tempo, mas *para outros*”; “o monumento é feito, decerto, para durar, mas não como presença plena daquilo de que porta a recordação; ao contrário, ele permanece apenas como recordação” (VATTIMO, 2007, p. 67, 82, grifos do autor).

¹² Ontohistoricamente, podemos distinguir, recorrendo a algumas categorias aristotélicas, entre o museu como potência (*dynamis*) e o museu-em-ato (*eidos*).

Dito de outro modo, o museu, o todo do museu, objetiva-se como condição suficiente e necessária, entre (e enquanto tal) as forma ideológicas da sociedade. De uma parte, o museu é produtor de signos e, de outra, o museu é permanentemente atravessado pelos signos (inscreve-se na ordem simbólica e produz/acumula bens e capital simbólicos) que, como afirma Bakhtin (1979), constituem arenas sociais da luta ideológica, tanto quanto os aparatos socioculturais (sejam artísticos, científicos ou ritualísticos), que são postos a serviço da organização e da autorrepresentação social. É justamente nessa condição e nesse espaço de significação que atua o museu. Posição histórico-discursiva a partir da qual se institui como autorizado a intervir na sociedade.

Assim, todo museu se institui como uma proposta de ver, recortar, conhecer, classificar, compreender e representar uma dada realidade¹³, inscrevendo-se em uma visão de mundo, a partir de uma determinada posição de autoria. O museu é sujeito-ator de suas narrativas (narrativas museais), pelas quais faz representar em seus interlocutores (visitantes, experts, críticos, parceiros etc.) a sua construção/interpretação da realidade. A narrativa museográfica opera a passagem do visível/observável ao nomeável e ao exibível, cuja discursividade mobiliza/afeta memórias, identidades e estabelece sentidos estabilizantes concernentes ao que é exposto. A discursividade museal transporta e desloca a realidade, reordenando-a e ressignificando-a mediante uma representação de segunda instância.

O modo específico do museu reordenar a realidade consiste justamente na produção de narrativas museografadas dessa realidade. Stransky fala em “musealização da realidade” que, para ele, constitui o cerne do discurso museal, mediante o qual, o museu produz (e oferece aos visitantes) uma “metarealidade cultural” (BARAÇAL, 2008, p. 79). Não é, pois, de estranhar que o museu – ao lado das ciências, da tecnologia e dos modelos de administração e racionalização – seja um dispositivo (considerando-se a sua área específica de atuação, ou em termos stranskyanos, o seu específico modo de relacionar-se com a realidade) de uma tecnoestrutura que atua em escala planetária e cuja finalidade é produzir a racionalização sistêmica da realidade.

No processo de musealização ocorrem quatro deslocamentos a que os objetos do acervo ou da exposição são submetidos: 1º deslocamento, o discurso, pelo qual o objeto cultural (o lá) se torna bem cultural (o aqui); 2º de cunho patrimonial que atua

¹³ Afinal, comunicar, disseminar, divulgar, investigar, conservar, guardar, expor, educar, constituem, no todo ou em parte, função/missão de qualquer museu (cf. DESVALLÉS, 2000). Neste sentido, o museu também se correlaciona ao arquivo: lugar de disputa e seleção do que guardar-catalogar-mostrar.

no nível do valor de uso e valor de troca: por meio de conversão ou de revitalização cultural; 3º deslocamento propriamente museal: de valor de uso a valor de culto ou de exposição; 4º pedagógico e discursivo que atua no nível do visitante, o qual opera como agente que adapta o em cultural exposto ao seu referencial cultural. Os deslocamentos 3 e 4 revelam-se espaços de reconversão cultural e simbólica, seja pelo agente museal ou patrimonial, seja pelo visitante de um museu/exposição.

Resumidamente, a musealização pode ser reduzida ao seguinte esquema: produção + funcionamento do arquivo + lugar de significância = discurso (metarrealidade). A musealização como produção e, ao mesmo tempo, como um pôr em funcionamento metarrealidades, opera como um lugar de significância. Assim, em toda musealização e em toda exposição inscrevem-se efeitos do arquivo e da memória discursiva. Logo, o processo de significação específico dos museus, ou musealização, diz respeito às condições históricas e formas de existência da musealidade e dos processos museais, a partir e com os quais são discursivamente construídas as coisas-a-exibir. Em muitos espaços museais, especialmente naqueles em o museu assume um lugar politicamente conservador, a realidade musealizada faz-se igualmente um *prêt-à-penser*.

Nesse processo museal de ordenamento de sentidos, para a criação da metarrealidade sociocultural, o uno (o estabelecido, o organizado, disciplinado, o que permanece, isto é, a forma imaginária instituída) se entremeia ao fluido (o devir, o ir-significando, o que falha e escapa, o incompleto e inacabado). E é nesse movimento e nessa a urdidura do uno e do fluido que o real da história, através de intervenções e ordenamentos, de usos e contra-usos, de cenarizações e musealizações, de fluxos de memória e contramemória, vai significando e sendo significado nas inscrições e nas escrituras das narrativas museais.

Assim, pode-se afirmar que o museu, na representação que produz a partir de e de uma dada realidade (etnográfica, científica, tecnológica, artística etc.) e, simultaneamente, levando-se em conta sua capacidade de produtor de espetáculos¹⁴ (uso de cenários e museografias para a redramatização narrativa da realidade), inscreve-se discursivamente na ordem do simulacro¹⁵, fazendo desse simulacro a

¹⁴ Espetáculo relaciona-se a dois verbos latinos: a) specio = ver-observar-olhar-perceber; b) Specto = ver-olhar-examinar-ver com reflexão-provar-ajuizar-acautelar-esperar. Daí, spectator: o quer vê, observa, examina, pondera diante do que vê, e spettacolo: festa pública, aquilo que é para ser visto por todos (CHAUÍ, 2002, p. 508.).

¹⁵ Simulacrum (de similis = semelhante, derivado do verbo latino simul ('fazer junto, 'competir, 'rivalizar'). Vem daí simulare com o sentido de representar exatamente-copiar-tomar a aparência de (CHAUÍ, 2002, p. 508.). Isto é, representação, como cópia exata ou como fingimento, de um objeto ou evento. Imagem por representação, isto é, imagem de uma imagem. Quando, da percepção da imagem de uma coisa, passa-se à sua representação ou reprodução, como na pintura, na fotografia.

evidência do real. Assim, o espetáculo discursivo do museu impõe-se como efeito de evidência, no sentido de que a realidade, tal como expograficamente representada, expõe-se ao exame do olhar e fixa uma imagem heurística dessa realidade. Por isso, a exposição deve entendida como um aparato tecnoconceitual, comunicacional e discursivo que permite ver completa e perfeitamente a coisa tal como ela se apresenta aos sentidos.

De modo sintético, pode-se dizer que o museu, tal qual os demais aparatos sociais, integra a estrutura ideológica da sociedade – na qual, de acordo com Marx (2004), também se encontram as artes, as ciências, o jurídico etc. - e tem por função criar e manter a “organização material voltada para manter, defender e desenvolver a ‘frente’ teórica e ideológica” (Gramsci, 2000, p. 78). Neste sentido, a função educativa dos museus, que é primária e primordial, se refere à “elevação e educação da *pólis*, de direção intelectual, portanto, como função de hegemonia” (GRAMSCI, 2000, p. 162), afinal,

[...] toda geração educa a nova geração, isto é, forma-a; e a educação é uma luta contra os instintos ligados às funções biológicas elementares, uma luta contra a natureza, a fim de dominá-la e criar o homem ‘atual’ à sua época. [...]. [o homem] entra em contato tanto com a sociedade humana [...], formando-se critérios a partir destas fontes ‘extra-escolares’ muito mais importantes do que habitualmente se crê (GRAMSCI, 2000, p. 62-63).

Os museus, junto com outros aparatos ideológicos, exercem um papel importante na formação dos sujeitos enquanto cidadãos local e globalmente adequados. Assim, do ponto de vista gramsciano, qualquer museu pode ser identificado como um intelectual coletivo que desempenha uma função organizativo-educativa. Dessa forma, o museu, na condição de intelectual coletivo, apresenta similaridades com o partido político, tal como Gramsci trata os jornais, as revistas, os sindicatos e outras instituições públicas e/ou privadas (por exemplo, os bancos ou as agências supranacionais e supragovernamentais, como a Organização das Nações Unidas (ONU), a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), o Banco Mundial, dentre outras).

Na condição de intelectual coletivo, o museu opera colegiadamente para a ordenação, organização e direcionamento da vida cultural. Isso nos leva a entender como instituinte (ou como fundante) a função diretiva-educativa do/no museu. Em outros termos, essa função, que é inerente e inalienável dos museus, deve ser evidenciada como o marco característico e fundamental desse tipo de instituição. Ora, isso implica rever o modo como usualmente essa função é pensada nos e pelos

museus, isto é, como algo que a ele se agrega (em alguns casos, secundariamente) e que ele deve cumprir como missão ou compromisso social. Como tentativa de evitar criar ambivalências, chamarei a essa função educativa “secundária”, de função didática (educação não formal, educação museal etc.), e àquela que tratamos acima, e que se refere ao papel do museu (teórico e prático) como formador (ao lado de outros agentes) de sujeitos adequados à sua sociedade, qual seja, a função educativa, estrito senso, ou imanente e constitutiva do museu. A própria ação dos museus - colecionar, guardar, preservar, classificar, analisar, divulgar, comunicar – configura, por si mesma, uma função organizativa-formativa-educativa, pois o museu, como qualquer partido político, opera como “agente das atividades gerais, de caráter nacional e internacional (GRAMSCI, 2000, p. 25), para além das conjunturas e contingências particulares (regionais, grupo local ou especificidades político-culturais) que levaram à sua criação e institucionalização.

De outra parte, o museu pode, ainda, ser tipificado segundo duas categorias de intelectual: a) museu-intelectual tradicional – aquele que se atém ao já-existente, ao capital (cultural e simbólico) acumulado e que tem como eu-ideal uma projeção de autonomia¹⁶, para existir e atuar, em relação às forças sociais e mesmo que para acima delas, dando-se como única responsabilidade exercer, dentro de sua área de competência, seu papel de agente cultural; trata-se de museus heterocriados, cuja narrativa é em terceira pessoa e produzem um discurso do outro (por ex., dos curadores) e para o outro (o visitante) – isto é, em que sujeito-museu e sujeito-visitante, em grande proporção, não coincidem, sendo dissimétricos (em geral, essa classificação se aplica aos museus de arte, aos de ciência e aos de história natural e etnográficos); b) museu-intelectual orgânico – aquele que a) está consciente de sua filiação a um grupo social ou à determinada conjuntura política, b) o criado por segmentos ou frações sociais específicas e no contexto de lutas e contingências sociais e políticas específicas; museus autocriados (são exemplos desse tipo de museu: ecomuseus, museus de comunidade, museus de favela, museus indígenas (criados por grupos indígenas); isto é, aqueles nos quais, na acepção de Regina Abreu (2012, p. 296), “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, o que chamo de ‘um museu em primeira pessoa’”. Neste tipo de espaço museal, em termos gerais, sujeito-museu e sujeito-visitante proporcionalmente coincidem.

¹⁶ A ironia aqui é que quanto mais se clamam autônomos, mais museus desse tipo relevam sua heteronomia constitutiva.

Como não poderia deixar de ser dada a sua função educativa e normativa, o museu sustenta-se em uma ideologia da competência. Em sua função/atuação de *nomothetes*, vincula-se tanto à normatização, como à coerção, considerando-se que, em sua plena aplicação, também consiste em (de)limitar ou circunscrever a participação e a expressão dos não-competentes (CHAUÍ, 1993). Com isso, o museu, como uma das formas ideológicas da sociedade, não pode deixar de, em suas políticas e ações, conduzir-se segundo a lógica mundializada. A partir da análise que Ianni (2000) faz do papel desempenhado pela mídia na tecnoestrutura mundializada, considerando-a como um intelectual orgânico da universalização, não será inadequado aplicar a mesma denominação ao museu – guardadas as proporções e as idiossincrasias que distinguem os dois.

O museu, dado o seu domínio específico sobre as tecnologias da inteligência e da imaginação, encontra-se perfeitamente integrado à tecnoestrutura planetária, à qual se acha ligado como um intelectual orgânico desse atual modelo de universalização político-cultural. Isso fica patente ao se considerar o museu como um *locus* de produção de conhecimento, mas igualmente de políticas culturais e de memória. Como já mencionado, o museu configura-se como uma unidade de produção de imagens, representações e, portanto, de interpretações acerca de uma dada realidade. Daí o papel relevante do acervo que, de fato, não se faz, nem em si, nem para si, para guarda e preservação, mas para ser arquivo, isto é, para ser investigado, analisado como matéria a partir da qual o conhecimento é produzido/disseminado.

Em suma, o museu é, assim, um sujeito-intelectual coletivo “múltiplo, ubíquo e polifônico” (IANNI, 2000, p. 137) organicamente integrado, com suas especificidades, contradições e tensões, à rede multidimensional e hipertextual que se expande planetariamente. É nesta condição (agente tecno-ideológico, intelectual orgânico e coletivo, sujeito-autor, usuário e produtor de tecnologias da inteligência e, sobretudo, do imaginário – logo, da e sobre a memória social e discursivamente construída), que o museu se dissemina pelo e atua no mundo, integrando-se, dessa forma, à rede hegemonicamente mundializada da tecno-ideologia. Entendido como sujeito-intelectual orgânico e coletivo, o museu encontra-se comprometido, na condição de sujeito histórico e, portanto, enquanto parte inextricável dos processos histórico-ideológicos da sociedade, com as conjunturas econômicas, sociais e políticas que o instituem. E é justamente devido a essa condição que suas narrativas, bem como sua prática discursiva, encontram-se organicamente determinadas pela formação imaginária e histórico-ideológica hegemônica (com suas contradições, tensões e disputas).

4 O espaço significativo urbano e o intelectual-museu: atravessamentos possíveis

Se “[...] os museus, como instituições, fazem parte do cotidiano das modernas sociedades complexas e, particularmente, das grandes cidades” (GONÇALVES, 2009, p. 171), então, podemos afirmar que as relações entre os museus e as cidades terão características próprias relativas aos tempos e às condições urbanas localmente verificáveis. As funções e o modo de ser dos museus, digamos, à época de Gustavo Barroso (Brasil, no final da Primeira República e Período Vargas), não são os mesmos do período pós-Segunda Guerra Mundial, quando o capital financeiro torna-se dominante, as sociedades se reorganizam, há novas demandas sociais e culturais, levando os museus a se reformatarem, para acompanhar ou responder às novas mudanças, tendências e necessidades que se impõem, como, aliás, é enfatizado na Declaração de Santiago (DECLARAÇÃO..., 1972). O crescimento e a diversificação de formas museais, voltadas para atender às urgências de grupos minoritários, exemplificam bem os novos tempos dos museus: organizando-se, operando e significando de acordo com aquilo que lhe demandam grupos e frações étnicas e/ou sociais.

Há, no Rio de Janeiro recente, dois exemplos dessa relação instituída entre o museu e a cidade. O primeiro é o Museu de Arte do Rio de Janeiro (MAR), cujo acervo trata principalmente da cidade que lhe empresta o nome (o seu “orago”), instalado na zona portuária, daí a relação metonímica entre o nome-sigla do Museu e o mar que lhe faz frente. A criação do MAR integra-se ao macroprojeto de reforma urbana (requalificação e revitalização da área portuária), significativamente denominado de Porto Maravilha, que visa restaurar à cidade a vista para a baía da Guanabara. O outro, que também faz parte do Porto Maravilha, é o Museu do Amanhã, a ser construído na área do Píer Mauá. Esses dois museus compõem (ou comporão) a faceta de uma reconfiguração urbana da cidade do Rio de Janeiro e é somente em sua relação com esse projeto integrado (política, econômica, social e culturalmente) que suas próprias existências, bem como o seu modo de ser e apresentar-se para a cidade, seus moradores e visitantes, podem ser compreendidas.

Dentre os muitos papéis que os museus podem desempenhar em sua relação (orgânica ou não) com a cidade, há algumas mais óbvias como, por exemplo, o tornar-se parte da paisagem urbana, contribuindo para alargar a oferta de “equipamentos” culturais (públicos ou privados), integrar-se a roteiros turísticos etc. Outros há que são mais fluidos e têm menos visibilidade. Além da função fundamental e fundante de todo

museu de ser intelectual coletivo integrado ao processo formativo-educativo da *pólis*¹⁷ e, em grau mais amplo, ao paradigma histórico-ideológico e cultural vigente na sociedade, pelo que o museu (todo museu e o todo do museu) pode ser definido como um aparato ideológico da sociedade, os museus também exercem uma importante função de arquivo. Uma das características do museu como arquivo consiste no fato de ser um espaço que reúne vestígios deslocados musealizados¹⁸.

Ainda outra função museal, embora não de todos os museus – sendo, portanto, uma característica particular e conjuntural de alguns museus –, é a de ter uma relação icônica com a cidade, no sentido de ser promovida uma identificação imagética e imaginária mediante a qual museu e cidade se rebatem mutuamente, de forma que a menção de um evoca (ressoa) a imagem do outro, em uma relação metonímica. Essa relação se dá, combinada ou isoladamente, por motivos que são históricos, político-administrativos, artísticos ou arquitetônicos. Essa relação, se já ocorria tradicionalmente, assume hodiernamente um perfil mais sistematizado, inclusive com apelo mercadológico, de forma que, na contemporaneidade, “o museu globalizado se revela, em primeiro lugar, pelas intervenções no perfil arquitetônico que, com frequência, o transforma em ícone metropolitano [...]” (CRIPPA, 2013, p. 138). De outra parte, para além da relação de afeto e de referência entre museus e cidades, a identificação icônica é parte importante de programas turísticos.

O processo que possibilita a instituição, no imaginário urbano, de associações icônicas resulta do fato do corpo das coisas (pessoas, (i)móveis, logradouros) estar relacionado ao corpo da cidade. De forma que, ao mesmo tempo em que cada parte da cidade compõe o corpo urbano, essas partes também são afetadas por ele; pois ambos se fazem corpo social. Esse conjunto de relações constitui parte do processo dinâmico e contraditório de significação na e pela cidade¹⁹.

Para ilustrar a relação metonímica entre museus e cidades, podemos destacar alguns exemplos. Crippa informa que, na hoje extinta União Soviética, logo após a Segunda Guerra Mundial, a cidade de Stalingrado se encontrava em fase de reconstrução. O projeto urbano que deveria coroar o esforço da população local –

¹⁷ Um exemplo muito interessante de intervenção urbana, ainda que não de um museu, mas de uma atividade que, de certa maneira, por sua função-atuação, se constitui em uma forma de musealidade, é o açougue que, em Brasília, funciona também como “biblioteca” (ULHOA, 2013).

¹⁸ A expressão vestígio deslocado contém semanticamente dois campos de significação ou semas (significação implica movimento histórico, logo, sócio-cultural e discursivo). O primeiro, vestígio, remete metonimicamente àqueles objetos ou artefatos que, em estado premusealizado, eram ou faziam parte de um todo. Note-se que, semiologicamente, o vestígio se relaciona ao índice, isto é, funciona como um dêitico a apontar para algo em algum lugar e tempo. O segundo, deslocado, aponta para o fato que, simbólica e discursivamente, o objeto musealizado encontra-se distanciado ou apartado de seu contexto de origem.

¹⁹ Alguns exemplos de estudos que tratam, sob diferentes perspectivas, da relação metonímica entre museu, patrimônio e cidade são fornecidos por Silveira (2009) e Queiroz (2013).

aquilo que, para ela, significava investimento no futuro - consistia na criação do Museu de Stalingrado (CRIPPA, 2013). Outro exemplo, é o edifício do Centro Georges Pompidou que, deveria “simbolizar o espírito do séc. XX”; já o Guggenheim, de Bilbao é apresentado como sendo “uma cidade dentro de outra” (cf. REIS, 2013, p. 148). Enfim, a lista de museus cuja imagem representa a cidade em que se encontra é enorme. Dentre esses, citamos: o Louvre e Paris, o British Museum e Londres, o MoMa e Nova York, o Smithsonian e Washington-DC²⁰, o MAC e Niterói, o MAM e o Rio de Janeiro (especialmente nos anos 1960 e 1970), o Museu Imperial e Petrópolis, o MASP e São Paulo, a Ilha de Museus e Berlim. O recém-inaugurado MAR (Museu de Arte do Rio) nasce com a pretensão de vir a tornar-se um ícone da cidade do Rio de Janeiro, daí também a escolha do nome: mar com o que a cidade se identifica internacionalmente.

No que tange à relação icônica museu-cidade, devemos, ainda, atentar para o fato de haver diversos recursos narrativos que instituem a topicalização da imagem. Trata-se de uma estratégia discursiva por meio da qual os meios de comunicação e o marketing (por exemplo, os *brandings*) terminam por impor à cidade, como imagem, uma versão palatável, neutralizada, como se tratada em *photoshop*, tanto do museu como da cidade. Uma imagem que é apresentada como una e que atente, em muitos casos, à estratégia de incentivo ao consumo (indústria cultural e turística). Neste caso, a imagem, ou melhor, a representação icônica, funciona como materialidade da fantasia ideológica de que fala Žižek (1996)²¹.

Para finalizar e ainda relacionando à fantasia ideológica, a comparação que Elio Gaspari (2014) faz entre o Metropolitan Museum, em Nova York, e o Museu de Arte de São Paulo (MASP), ambos resultantes de iniciativas de indivíduos integrantes das elites plutocráticas dessas respectivas cidades. Em seu artigo, Gaspari não cita nominalmente quem foram representantes da plutocracia nova-iorquina que fundaram o Metropolitan – o que torna a sua narrativa um tanto mítica, visto que se pode atribuir a criação desse museu à própria plutocracia nova-iorquina; já, no caso do MASP, coube a Assis Chateaubriand encarnar a ação criativa da plutocracia paulista. Outro ponto que Gaspari defende, na comparação que faz entre as duas instituições museais, em termos de eficiência e eficácia (expressas em número de visitantes e

²⁰ O Smithsonian não é um museu, mas um instituto que abriga um complexo de museus; entretanto, o nome Smithsonian evoca à mente a capital dos Estados Unidos quando se pensa em visita a museus.

²¹ Por fantasia da ideologia entendemos a ideologia-em-ação, refletindo-se-refratando-se na consciência (no saber, nas práticas sociais, no fazer político etc.) e nas representações, sendo estas constituintes que são do imaginário-simbólico instituinte. Atua também na memória, uma vez que relembrar significa também reencenar, deslizando, deslocando, a cena originária. A fantasia da ideologia não nos dá, de fato, uma versão imotivada da realidade, mas uma versão singularmente elusiva dessa realidade ou, em termos stranskyanos, uma metarrealidade.

volume de arrecadação), é o caráter privado (sem intervenção do estado) que, a deduzir-se de seu texto, é a condição suficiente e necessária para o sucesso do Metropolitan. Com base no exemplo do Metropolitan, afirma que as intervenções por parte do governo paulista no gerenciamento do MASP constituem as causas da baixa eficiência desse museu. Apesar desse contraste, o autor deixa claro que tanto o Metropolitan quanto o Masp se tornaram ícones das respectivas cidades nas quais estão inseridos.

5 Museu, cidade e jogo das significações

Como vimos, além de se constituírem em lugares de memória, os espaços urbanos, bem como os bens patrimoniais requalificados, podem funcionar como lugares de resistência e resiliência. Com isso, tendem a favorecer a mixofilia, abrindo a possibilidade para que os habitantes-cidadãos se reapoderem, ou melhor, restituem a si mesmos os espaços e equipamentos públicos até então inacessíveis ou a ser evitados. De todo modo, sendo a cidade uma heterogeneidade em permanente movimento, a sua apropriação pelo sujeito-cidadão, do mesmo modo que o movimento dos sentidos, não pode ser planejada e/ou predeterminada. Ela se dá no intercampo entre o ordenamento planejado e as demandas dos sujeitos em sua imprevisibilidade.

O conjunto heterogêneo de acontecimentos, enunciados e representações simbólicas formam uma imagem violenta da cidade – como se a violência urbana existisse de per se – e é amplificado e reproduzido, especialmente pelos meios de comunicação e pelos anúncios publicitários, sendo introjetado no imaginário social urbano, passando a ser constitutivo das práticas discursivas que circulam pela cidade e aí entram em disputa. E justamente o objeto dessa disputa não é outro senão as diferentes representações da cidade como bem comum.

Retomando, resumidamente, algumas das características do museu - o sujeito social, o intelectual orgânico e coletivo, o espelho narcísico, que implícita e/ou explicitamente atua como agente na hegemonização civilizatória do capitalismo -, devemos nos perguntar se o museu (e a museologia) pode também criar instrumentos teóricos, práticos e comunicativos que sejam contra-hegemônicos. Levando em conta que o museu é um espaço de negociação, de reprodução e disciplinamento de sentidos, mas igualmente de transformação, não é difícil perceber que é perfeitamente factível que ele possa desempenhar um protagonismo na desfetichização de seus próprios e espetacularizados aparatos tecnocomunicacionais, contribuindo, assim, para a formação

de uma consciência crítica libertadora e, conseqüentemente, para a constituição de um sujeito social (individual ou coletivo) efetivamente autônomo? Não é isso o que acontece, ao menos em parte, nos museus de primeira pessoa, nos quais o musealizar é uma ação política com vistas a “garantir conquistas sociais, políticas e jurídicas, avançando cada vez mais nessa direção. Musealizar para fortalecer o sentido do todo, do coletivo” (ABREU, 2012, p. 296)? Se pensarmos as relações desiguais entre as nações em escala planetarizada, veremos que o museu em primeira pessoa pode desempenhar um papel fundamental na (re)afirmação/(re)conhecimento, de um lado, das singularidades (outridade/mesmidade) e, de outro, da luta em várias frentes com vistas à formação de uma sociedade planetária em bases mais igualitárias.

Qualquer, entretanto, que seja a posição tomada por esse intelectual coletivo, seja conservadora, seja reformista ou mesmo revolucionariamente – pois o museu tanto pode assumir-se garantidor de um status quo, como figura de vanguarda no que tange à proposição de mudanças sociais, como colocar-se como rebelde conformado ou como iconoclasta – há sempre uma tomada de posição, um filiar-se a redes de sentido, isto é, um ocupar uma posição/situação no campo histórico-sócio-cultural. Considerando que “o museu além de um espaço de produção de informações e sentidos é, também, um espaço de resistência social, cultural e simbólica” (MORAES, 2012, p. 128), não é difícil conceber a sua importância, na América Latina e em outras regiões do mundo, as quais ainda hoje lutam para se afirmarem histórica, política e culturalmente, essa tomada de ação conscientemente política do museu pode ser altamente relevante para a formação, sustentação e expressão de uma autoconsciência, responsável, por sua vez, para a afirmação e a valorização das identidades locais.

O objeto museal, como vestígio deslocado, por ser musealizado, é investido de novos valores sendo, por isso, ressignificado a partir de um *nomos*. Essa relação entre musealização e deslocamento nos permite observar que o termo vestígio nos reporta ao sintoma. Assim sendo, o vestígio deslocado é o que, sendo sintoma de x, (a)parece ou efetivamente aponta para y, desviando-se e fazendo desviar a atenção do ponto a partir do qual o vestígio é dêitico ou sintoma. Por exemplo, o portal da primeira Escola de Belas Artes que se encontra no parque do Jardim Botânico, discursivizando-se justamente por ter sido, de certa forma, musealizado. De outra parte, musealização e deslocamento são inextricáveis, uma vez que ambos consistem em retirar “os objetos de sua situação original, pois eles podem satisfazer a necessidade de conhecimento, educação ou de comparação de valores”, conforme anota Štránský na exposição O caminho do Museu (cf. BARAÇAL, 2008, p. 43).

Em termos mais amplos, Štransky fala em “musealização da realidade” que, para ele, constitui um processo mediante o qual o discurso museal – submetido à relação específica com a realidade e, dessa realidade, com o corpo urbano – “determina que alguma coisa tem e outra não tem valor museológico, quer dizer, valor de cultura e de memória” (Štransky apud BARAÇAL, 2008, p. 79). E, deste modo – e sem entrar no mérito dessa qualificação/desqualificação de valor cultural e de memória, aliás, uma questão a requerer a devida atenção crítico-analítica – o processo de musealização da realidade (e também da memória) torna essa realidade musealizada em uma “metarealidade cultural” (BARAÇAL, 2008, p. 79). Qual seja, no espaço museal, e devido à própria especificidade do discurso que aí é produzido, o visitante é levado a contemplar e a contentar-se com um simulacro de realidade. Simulacro esse do qual a narrativa (isto é, o modo de acercar-se, de apreender e de representar a realidade) museal não pode isentar-se, pois que é parte constitutiva do processo de musealização. Neste caso, pode-se dizer que, em certa medida, a metarrealidade cultural é igualmente uma forma carnavalizada ou caricaturada da realidade que, no entanto, se apresenta ao visitante como (parte da) realidade. Esse processo leva a pensar, outra vez, no papel formativo-educativo do museu e, em especial, em sua potência ideológica e no impacto que pode ter (e efetivamente tem) na formação da consciência social dos sujeitos urbanos e na conformação destes ao ordenamento político, cultural e ideológico²².

Não podemos deixar de notar que, apesar dos avanços (sociais, políticos, além, é óbvio, dos tecnocientíficos), especialmente após a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, o modelo museal dominante atualmente, além da especificidade e identidade arquitetônica e sua localização no corpo urbano, compreende um conjunto de equipamentos tais como lojas, estacionamento, restaurantes, teatros, cinema, cafés, guias multimeios, meios de acessibilidade, os quais possibilitam, no interior do museu, o exercício de novas formas de sociabilidade não apenas entre os visitantes e a instituição, mas igualmente, entre os próprios visitantes – excetuando-se a falta de estacionamento, o National Museum of the American Indian, em Washington-DC, é um bom exemplo desse novo modelo museal. De outra parte, os museus também podem, em certa perspectiva, ser entendidos como frestas na cidade, por onde se elaboram e reelaboram determinadas ideias a partir de narrativas visuais (cf. REIS, 2013). Podemos, a partir dessas novas configurações no e do espaço museal, denominar este novo tipo de relações sociais, propiciadas pelos museus, de sociabilidade museal.

²² Projetos de modificação da paisagem urbana em função do museu ou de processos de musealização e de como isso contribui para reconfigurar a cidade são, por exemplo, a Ilha de Museus, em Berlim, na Alemanha (TORRES, 2008) e o Feliz Lusitânia, em Belém do Pará, Brasil (BRITO, 2009).

Parafraseando, então, Baraçal, quando diz – já por seu turno parafraseando Einstein – que “observadores (sic), ou melhor, a relação observador-evento, em sua posição no espaço participa [do] e define esse mesmo evento” (BARAÇAL, 2008, p. 56), devemos concluir que - se ao termo espaço adjungirmos o adjetivo sociocultural, logo, igualmente histórico-ideológico – a) a relação específica do museu com a realidade é parte intrínseca e determinante dessa relação e do que dela resulta; b) a sua relação com a cidade, a partir da inserção do museu em uma determinada posição/situação histórico-ideológica, determina o que o museu pode ou não pode dizer, seus silenciamentos e interditos.

Enfim, o museu, em sua atuação de ordenador, criador de realidades, caracteriza-se como uma síntese entre ser *mythopoios* - criador de mitos -, *eikonopoios* - criador de imagens - e, sobretudo, *noematopoios* - criador-ordenador de sentidos e significações (cf. CASTORIADIS, 2004). De mais a mais, se a atuação do museu se dá em um espaço em que se materializam algumas, dentre as múltiplas, relações que o homem mantém com a realidade, isso significa que o museu também encontra-se imbuído da certeza de que é possível dar conta e razão do homem, da realidade e das relações complexas e contraditórias que aí se estabelecem. Mas, se isto não é efetivamente realizável, é, não obstante, a condição imaginária que dá origem, pulsão e sustenta o imaginário do museu, enquanto um meio específico desse saber-fazer (*logos*, *techné* e *práxis*). De todo modo, é justamente esse inacabamento instituinte, essa resistência e irredutibilidade da realidade a todas as tentativas de reduzi-la a fórmulas, leis, projetos expográficos que impulsiona a busca pelo conhecimento e, nos espaços dos museus, todo esforço de elaborar metarrealidades ordenadas e exibíveis, sem o que a própria existência sociohistórica dos museus não se sustentaria.

Referências

- ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Galibi Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Priscila; DOMINGUES, Heloisa Bertol; BORGES, Luiz C. (Orgs.). **Ciência e fronteira**. Rio de Janeiro: Mast, 2012. p. 289-316.
- ARRIAGADA JOFRÉ, Marcela Alejandra. **Arte urbana no contexto social chilena**. Intervenções de arte no Chile. 2012. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1979.
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky**. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2008.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo e confiança na cidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BIRMAN, Joel. **Cadernos sobre o mal**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- BORGES, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oxímoros. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 14, 2013, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2013. p. 1-20.
- BRITTO, Rosangela Marques de. **A invenção do patrimônio histórico musealizado no bairro da Cidade Velha em Belém do Pará, 1994-2008**. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.
- CALAZA, Luciana. O individual versus o uniforme. **O Globo** – Morar Bem, ano LXXXV, n. 27.999, 04 abr. 2010, p. 3.
- CASTORIADIS, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto III**. O mundo fragmentado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____. **As encruzilhadas do labirinto VI**. Figuras do Pensável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- _____. **A instituição imaginária da sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 1982.
- CHAUÍ, Marilena. **Introdução à História da Filosofia**. Dos pré-socráticos a Aristóteles. v. 1. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 1993.
- CRIPPA, Giulia. Museus e linguagem. Uma análise semiótica da relação entre museus e cidades. **Rev. Letras**, v. 23, n. 46, p. 133-152, jan./dez.2013.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DECLARAÇÃO DE SANTIAGO DO CHILE, 1972. In: PRIMO, Judite. Museologia e Patrimônio: documentos fundamentais – organização e apresentação. *Cadernos de Sociomuseologia*, n 15, p. 95-104. Disponível em: www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/mesa_chile.htm. Acesso em: 2 mai 2014.
- DE LUCA, Isabel. Abertura de museu celebra heróis do 11/9. **O Globo**, ano LXXXIX, n. 29.502, p. 28, 16 jun. 2014.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DESVALLÉS, André. (Dir). **Terminologia museológica**. Proyecto permanente de investigación. ICOFOM, 2000.
- FREITAG, Barbara. **Itinerâncias urbanas**. Brasília: Casa das Musas, 2009.
- _____. **Teorias da cidade**. Campinas: Papirus, 2007.
- FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: _____. **Introdução ao narcisismo; ensaios de metapsicologia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194.
- GASPARI, Elio. Duas plutocracias, dois museus. **O Globo**, ano LXXXIX, n. 29.469, p. 10, 13.04.2014.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os museus e a cidade. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. **Memória e patrimônio**. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009. p. 171-186.
- _____. **A retórica da Perda: os discursos do Patrimônio Cultural no Brasil**. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 2002.
- GONDIM, Linda M. P. **O Dragão do Mar e a Fortaleza pós-moderna: cultura, patrimônio e imagem da cidade**. São Paulo: Annablume, 2007.

- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Vol. 2 - os intelectuais. O princípio educativo. Jornalismo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- IANNI, Octavio. **Teorias da globalização**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LEFEBVRE, Henri. **Introdução à modernidade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.
- MARIANI, Bethania. Pontuando sentidos em trânsito. **Escritos – Labeurb/Unicamp**, n. 1, p. 17-23, s.d.
- MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.
- MORAES, Nilson Alves de. Estado, cultura e patrimônio: museu entre ciência e sociedade. In: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; DANTAS, Aléxis Toríbio. **Narrativas e história**. A construção do Estado latinoamericano. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012. p. 119-131.
- NUNES, José Horta. O espaço urbano: a “rua” e o sentido público. In: ORLANDI, Eni P. (Org.). **Cidade atravessada**. Os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001. p. 101-109.
- ORLANDI, Eni P. A desorganização cotidiana. **Escritos – Labeurb/Unicamp**, n. 1, p. 2-10, s.d.
- _____. Prefácio. In: _____. (Org.). **Cidade atravessada**. Os sentidos públicos no espaço urbano. Campinas: Pontes, 2001a. p. 7-8.
- _____. **Discurso e Texto**: formulação e circulação dos sentidos. Campinas: Pontes, 2001b.
- QUEIROZ, Luciana Scanapieco. **Um museu da cidade**: imaginário, debate museológico e o caso de Juiz de Fora. 2013. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2013.
- REIS, Daniel. A janela, o museu e a imaginação. Espaços e exposições no Museu de Arqueologia e Etnologia Americana da Universidade Federal de Juiz de Fora. **Rev. Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, p. 135-150, 2013.
- RODRIGUES, Jorge Luiz. A arquitetura e o apartheid. **O Globo – Morar Bem**, ano LXXXV, n. 27.999, 04 abr. 2010, p. 1-3.
- SILVEIRA, Carlos Eduardo Ribeiro. *Fragmentos urbanos*. O patrimônio e a construção de paisagens simbólicas nas cidades contemporâneas. 2009. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2009.
- TORRES, Lucia Helena dos Santos. *Espaços urbanos em processo de representação*. Praça Floriano Peixoto e Ilha dos Museus. 2008. Dissertação (Mestrado em Museologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, 2008.
- ULHÔA, Maria Inês Adjuto. **Entre carnes e livros**. A arte plural de um açougue e sua apropriação como patrimônio cultural. 2013. Dissertação (Mestrado em Turismo) – Universidade de Brasília, Brasília: 2013.
- VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade**. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. São Paulo: Martins Fonte, 2007.
- ŽIŽEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: _____. **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 297-331.