



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTIC

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)

Doutorado em Museologia e Patrimônio

MUSEU-ESPETÁCULO

*Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI
(no percurso de uma viagem de balão)*

Volume I

CHARLES NARLOCH

Rio de Janeiro (RJ), março de 2021

MUSEU-ESPETÁCULO

*Reflexões ecosóficadas sobre o museu do século XXI
(no percurso de uma viagem de balão)*

Volume I

por

CHARLES NARLOCH

*Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 1 – Museu e Museologia*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI).

Orientadora:

Profa. Dra. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Rio de Janeiro, março de 2021

FOLHA DE APROVAÇÃO

MUSEU-ESPETÁCULO

Reflexões ecosóficis sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão)

Tese de Doutorado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), do Centro de Ciências Humanas e Sociais (CCHS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI), como requisito final para a obtenção do grau de Doutor em Museologia e Patrimônio.

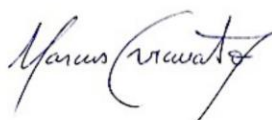
Aprovada por



Profa. Dra. Teresa Cristina Moletta Scheiner
Orientadora - PPG-PMUS UNIRIO/MAST



Profa. Dra. Lena Vania Ribeiro Pinheiro
PPG-PMUS UNIRIO/MAST - IBICT/MCTI



Prof. Dr. Marcus Granato
PPG-PMUS UNIRIO/MAST



Profa. Dra. Francisca Hernández Hernández
Universidad Complutense de Madrid



Profa. Dra. Ilanil Coelho
Universidade da Região de Joinville

Rio de Janeiro (RJ), 15 de março de 2021

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

N218

Narloch, Charles

Museu-Espetáculo: Reflexões ecosófica sobre o museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão) / Charles Narloch. -- Rio de Janeiro, 2021.

555 f. : il., 2v.

Orientadora: Teresa Cristina Moletta Scheiner.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio; Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2021.

1. Museu e Museologia. 2. Museu-Espetáculo. 3. Ecosofia. 4. Disciplinaridade. 5. Dirigíveis. I. Scheiner, Teresa Cristina Moletta, orient. II. Título.

Para aquela que nunca desistiu de acreditar:
minha mãezinha sempre amada,
Ivone Katzwinkel Narloch
(1937-2018)

**Fernanda do Rio
(A curadora da noite)**

Rio de Janeiro (RJ), 16 de novembro de 2017.

Desde que vim para o Rio, eu a via quase todos os dias. Éramos praticamente vizinhos, embora sob perspectivas diferentes do que possa ser a vida na cidade grande. É impossível não perceber que aqui, como em tantas cidades brasileiras, a rua é o refúgio, o porto seguro, a morada de tantas pessoas. A maioria vive em pequenos grupos, quase sempre perto de seus colchões e cobertores atirados no chão, sob uma marquise qualquer. Ela não. Eu a via sempre sozinha, carregada com suas sacolas e uma velha banqueta forrada com um pedaço de plástico, estampado de girassóis.

Algo havia me tocado profundamente nela. Eu não sabia explicar o que era, mas ela e outros me faziam pensar, inclusive sobre a triste consciência de que o pensamento, nesses casos, é absolutamente nada. Impossível ignorá-la, já que cruzávamos percursos contrários, entre a Praça do Lido e a Duvivier. E lá estava novamente ela, sozinha, no meio da calçada, magistralmente sentada em sua banqueta de girassóis. Nos momentos da manhã em que eu a via, já estava com seu turbante branco ou vermelho, ou com outro adereço no cabelo, cuidadosamente ajeitado.

Algumas vezes, nesses encontros, trocamos olhares e ensaiamos um “quase sorriso”, como quem reconhecesse uma certa vizinhança, mas era só. Assim a vi, várias vezes, a preparar sua maquiagem diária, sentada com seu pequeno espelho, redondo e alaranjado, em uma das mãos. A maquiagem vinha com a desenvoltura de quem se preparava em um camarim, para mais uma estreia de um grande espetáculo. As roupas sofridas, desgastadas pelo tempo, pareciam o figurino de uma personagem. Não eram.

Eu não conseguia deixar de vê-la como uma “performer”, embora soubesse que não. Talvez fosse cômodo, para mim, vê-la assim, na distância da proximidade, sob um petulante olhar acadêmico: uma artista da sobrevivência, sensível em meio à miséria dolorosa de nossas urbes. Nesses encontros casuais, não pude deixar de observar seus pertences, que ela carregava zelosamente dependurados nos ombros – umas oito sacolas, grandes e velhas, coloridas. Quando se sentava em sua banqueta ao fim da tarde, para mim não havia diferença entre ela, Clarice Lispector ou Carlos Drummond de Andrade, a não ser pelo fato de que esses últimos estavam “eternizados” no bronze, em seus bancos nos lados extremos da orla.

Sentada, ela organizava as sacolas ao seu lado, metodicamente, como quem cumpria o ritual de quem chega finalmente em casa, após um cansativo dia de trabalho. Separava as

sacolas como quem organizava e ajeitava os cômodos. Retirava delas seus objetos como quem conferia o acervo de um museu, ou como quem preparava a curadoria da noite.

Eu a via assim, e pensava em seu “museu interior”, esse que todos nós formamos sem nos dar conta, e que só têm sentido para nós mesmos¹. Eu pensava nos seus tesouros, nas suas artes, nos seus patrimônios, nos seus signos afetivos, nos seus referenciais de identidade. Sim, ela tinha. Eles têm. Mas não são os nossos, esses que insistimos em elencar por eles, ou aqueles que deixamos que nos indiquem, para que façamos leituras que não são as suas.

Em outubro, no último dia em que a vi, passei por ela no momento da refeição, ao entardecer. Ela usava dois pratos metálicos, brilhantes. Em um deles, as cascas de uma manga. Em outro, os pedaços da fruta, que ela comia com marcante delicadeza, ali, tão perto da calçada dos fundos do *Copacabana Palace*. Depois desse dia, não a vi mais, sem deixar de estranhar sua ausência e comentar com alguns.

Hoje, na madrugada, enquanto relia as críticas de Duncan Cameron aos museus-tempos, em textos da década de 1970, fiquei sabendo pelos jornais que Fernanda Rodrigues dos Santos, a mulher que tanto me fez pensar, havia sido assassinada enquanto dormia na calçada da Duvidier, no dia 18 de outubro. E eu não sabia. A polícia havia chegado aos suspeitos pelas imagens de vídeo: um lutador e um estudante de Medicina.

Fiquei chocado e chorei, de verdade. Me senti inútil por não ter conseguido, nem tentado diretamente, evitar isso. Ao mesmo tempo, me perguntei por que me identifiquei tão intensamente com ela, dentre tantos moradores em situação de rua que nem sempre consigo ver, que talvez me passem invisíveis, mesmo sabendo de sua existência. Percebi mais uma vez que somos levados a nos afetar somente pelo que nos toca. Lemos a sociedade a partir de miradas sempre restritas e individuais, porque é impossível falar pela coletividade. Vi apenas um “cisco” de vida ao “conhecer” e “perder” Fernanda.

Assim são os museus, sempre restritos à sua incompletude. Não apenas o nosso “museu interior”, mas todos aqueles que pretensamente almejam representar as sociedades, sua cultura e seu pensamento. O que fizemos, nos museus, por Fernanda? E pelos que tiraram sua vida? Nada que fosse suficiente, certamente. É preciso admitir que falhamos.

Desculpe, Fernanda. Hoje falei de você durante minha orientação, e achamos por bem escrever. Obrigado por fazer parte do meu “museu interior”, mesmo que seja tarde demais para você. Somos hipócritas, sabe... Descanse em paz, Fernanda.

¹ A expressão "museu interior" foi elaborada originalmente por Teresa Scheiner no início dos anos 1990, baseada em Mathilde Bellaigue, e desde então utilizada em trabalhos publicados, em sua dissertação e sua tese, como no artigo *Musée et muséologie - une définition en cours* (SCHEINER, 2007).

AGRADECIMENTOS

O menino era ligado em despropósitos.
 Quis montar os alicerces de uma casa sobre orvalhos.
 A mãe reparou que o menino
 gostava mais do vazio,
 do que do cheio.
 Com o tempo aquele menino
 que era cismado e esquisito,
 porque gostava de carregar água na peneira
 Com o tempo descobriu que escrever seria
 o mesmo que carregar água na peneira.
 [...]

O menino que carregava água na peneira
Manoel de Barros

A tese de uma casa sobre orvalhos era o percurso de uma viagem de balão.

O impossível era mais um porto que se permitia visitar.

Mas em cada porto do espaço-tempo,
 havia mais alicerces para ajudar
 até a próxima parada.

Obrigado

(link)

Esse balão não voa só.

Carrega toda a água coletada na peneira

Que evaporou, tornou-se nuvem e assumiu a forma de encanto
 de cada canto de cada gente querida que aceitou voar pelo impossível:

Aos “anônimos”, aos “invisíveis”, aos “párias”, aos “nômades”, aos “inomináveis” e às “genis” da sociedade, que motivam o desejo de reflexão deste estudo;

A minha orientadora, professora Teresa Cristina Scheiner, pela paciência, orientação e pelas longas “viagens” de reflexão, fundamentais à construção e desconstrução destes portos (in)seguros;

Aos demais membros titulares e suplentes das bancas de qualificação e defesa da tese, pela dedicação, apoio e consideração: professoras e professores Emanuela Sousa Ribeiro, Francisca Hernández Hernández, Helena Uzeda, Helio Raimundo Santos Silva, Ilanil Coelho, Lena Vania Ribeiro Pinheiro e Marcus Granato;

A todo corpo docente e coordenação do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), com quem convivo e aprendo, pelo estímulo, dedicação e pela oportunidade de participar de viagem de estudo às cidades históricas de Minas Gerais, que levou a reflexões fundamentais a esta pesquisa;

Às professoras do PPG-PMUS, Teresa Cristina Scheiner, Diana Farjalla Correia Lima e Deusana Maria da Costa Machado, pela oportunidade de participar de atividades de pesquisa e produzir publicações em coautoria;

Ao professor Marcus Granato, do PPG-PMUS e do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), pela atenção, sensibilidade e sugestões iniciais quanto aos possíveis caminhos a seguir durante o processo de formação;

À professora Luísa Rocha, do PPG-PMUS, pelas informações relacionadas à vinda de plantas para o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, transportadas pelo *Graf Zeppelin*;

A Alexandra Durão, da secretaria do PPG-PMUS, a Simone Santos e à colega doutoranda Marcia Cristina Alves, do MAST, pela atenção, dedicação e auxílio na resolução de questões do dia a dia, durante todo o processo de formação e permanência no Rio de Janeiro;

Às amigas e aos amigos da turma de 2017 do PPG-PMUS, pela convivência, carinho, amizade, troca de expectativas e desabafos durante o período do curso, além do apoio e confiança para que este doutorando atuasse como seu representante discente junto ao Colegiado do Programa;

Ao Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI), pela concessão da licença para pós-graduação, sem a qual este estudo não seria possível;

Ao ex-chefe e amigo Douglas Falcão Silva, do MAST, que incentivou a levar em frente o desejo de complementar a formação nesta área;

Aos responsáveis por eventos acadêmicos que confiaram sua programação ao convidar este doutorando para participar como expositor: as amigas e amigos da Coordenação de Educação em Ciências do MAST (Rio de Janeiro, RJ), da Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Patrimônio Cultural e Sociedade (Univille, Joinville, SC), e da coordenação do PPG-PMUS;

Aos profissionais que gentilmente auxiliaram e colaboraram nos caminhos da pesquisa na cidade do Recife (PE): Emanuela Sousa Ribeiro (UFPE, Museologia), Antonio Carlos Pavão (Espaço Ciência, Olinda - PE), João Rego (Factta Consultoria), Fátima Ximenes (InstrumentaBrasil) e Ricardo Emmanuel de Souza (UFPE);

Ao Gerente do Serviço de Pesquisa e Iconografia do Museu da Cidade do Recife, Sandro Vasconcelos, e aos técnicos Henrique Costa e Jordhy Kiarely, pela atenção nas consultas;

Aos técnicos do Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, Emerson Correia Lucena, Frederico Carvalho e Hildo Leal da Rosa, no Recife (PE), pela atenção nas consultas;

Ao escultor e restaurador Jobson Figueiredo, do Recife (PE), pela atenção e sensibilidade às questões abordadas nesta pesquisa, e em especial pela apresentação de seu acervo e autorização de uso de imagens, relacionadas às passagens dos dirigíveis pelo Brasil;

Aos servidores da Prefeitura da Cidade do Recife, pelo apoio, acompanhamento de visitas técnicas e auxílio na busca de informações históricas e sociais sobre o bairro do Jiquiá;

Aos profissionais que auxiliaram no acesso a documentos de concepção do *Ecomuseu de Santa Cruz*, do *Museu do Amanhã* e do *Parque do Jiquiá*: Felipe Carvalho e Helena Queiroz, da Gerência de Museus da Prefeitura do Rio de Janeiro; Alfredo Tiomno Tolmasquin, Meghie Rodrigues e Davi Bonela, da Diretoria de Desenvolvimento Científico do *Museu do Amanhã*; e Ivo Leite Filho, da Coordenação Geral de Popularização da Ciência do MCTI;

Aos profissionais de museus e de patrimônio entrevistados presencialmente ou por meio de depoimento em meio eletrônico, aqui mantidos anônimos (apesar da autorização para identificação), pela atenção e grande contribuição à esta pesquisa;

Aos arquivos e centros de documentação que autorizaram a reprodução de imagens, em especial, o MCTI, o Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), o Arquivo Histórico de Joinville (SC), o Museu da Cidade do Recife (PE) e a Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM);

Aos arquivos e bibliotecas digitais de acesso gratuito, sem os quais esta pesquisa não seria a mesma, em especial à Biblioteca Nacional e ao Arquivo Nacional (Brasil), ao ICOFOM e à Unesco (Paris), à *Library of Congress* e portal *Archive.Org* (Estados Unidos) e ao portal *E.Rara* (Suíça);

Aos artistas, poetas, músicos, filósofos, intérpretes, atores, dramaturgos, fotógrafos, cineastas, pensadores e anônimos que, como faróis, iluminam e tornam mais leves os caminhos de percurso desta tese;

Às amigas e aos amigos responsáveis pela “iniciação científica” deste doutorando na Universidade Federal de Santa Catarina: Rosana Scharf, Germano Nunes Silva Filho, Vetúria Lopes de Oliveira, Margarida de Mendonça Bellei, Paulo Emílio Lovato e Jonas Ternes dos Anjos;

Às amigas e amigos que se dispuseram a ler e opinar sobre dois possíveis projetos de doutorado (um nunca apresentado): o amigo Diego Finder Machado, a sobrinha Carolina Ruoso, o amigo Douglas Falcão Silva, e as amigas Maguida Fabiana da Silva e Daniela Gonçalves Mattar;

À amiga Joanez Aparecida Alves, pela recomendação de leitura de obras fundamentais de Filosofia e Epistemologia das Ciências;

Aos amigos da Fundação Catarinense de Cultura (Florianópolis-SC), da Fundação Cultural de Joinville (SC) e do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (Brasília-DF), presentes nesta pesquisa por meio de vivências, aprendizados e perspectivas comuns;

A todas e todos sempre especiais e presentes em momentos marcantes de nossa trajetória em Santa Catarina (são muitas e muitos!), sintam-se representadas e representados por meus agradecimentos e carinho endereçados a Amarilis Laurenti, Arselle Fontoura, Clara Fernandes, Cristina Puccini da Silva, Denyse Zimmermann da Silva, Dione da Rocha Bandeira, Dircéa Binder, Elisabete Pires, Hebe Nogara, Ilanil Coelho, Linda Suzana Maciel Poll, Lourdes Rossetto, Marcilei Kraft Hounsell, Margit Olsen, Maria Regina Schwanke Schroeder, Mariângela Ferreira Guimarães, Marina Heloísa Medeiros Mosimann, Marivete Cardoso, Monika Hufenüssler Conrads, Nadja de Carvalho Lamas, Néri Pedroso, Palmira Pizzetti, Rita de Cássia Silva, Rosângela Ruza, Sirlei Dias e Vera Triches;

À família sempre presente com amor, compreensão, apoio e dedicação, sentimentos que só se constroem e se mantêm na troca, e por isso vão e vêm. Em especial, às minhas queridas irmãs Mauren e Karin Narloch, aos sobrinhos Mariana Narloch Lenkaitis, Maurício Narloch Lenkaitis e Alexandre Ruoso, e às primas Marise Katzwinkel Jorge, Heddy Ward e Vanessa Vyles;

A meus pais: Domingos Severino Narloch (1927-2012), que dentre erros e acertos, ensinou a ver a vida com o olhar do fotógrafo e do “jornalista”, somando-se aos talentos de minha mãe, Ivone Narloch (1937-2018), a pianista e professora de redação e literatura, que nos mostraram a força de expressão dos signos da arte. Poesia e arte, para eles, eram água na peneira.

Ao Marcelo, companheiro há vinte anos, pelo carinho, atenção, dedicação, apoio, preocupação, paciência, e pela enorme contribuição às reflexões deste estudo, da fase de projeto à finalização.

E por “fim” ou “recomeço”, à minha mãe, por tudo.

A senhora disse que queria viver para ver esse “ritual”.

Mas a vida tem dessas coisas, é uma viagem entre portos.

Hoje, então, a água na peneira é toda sua.

Com amor e saudade.

NARLOCH, Charles. **Museu-Espetáculo: Reflexões ecosóficadas sobre o Museu do século XXI (no percurso de uma viagem de balão)**. 2021. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2021. 557p.
Orientadora: Profa. Dra. Teresa Cristina Moletta Scheiner.

RESUMO

As manifestações do espetáculo nos museus são consideradas atributos subjetivos, comumente associados aos termos “espetacular” e “espetacularização”. Esses termos decorrem da noção crítica de *Sociedade do Espetáculo*, elaborada na década de 1960, embora já fossem utilizados com sentidos aproximados ou divergentes. O termo Museu-Espetáculo é igualmente subjetivo e depende de critérios subjetivos de valoração. A tese apresenta o Museu-Espetáculo como fenômeno social e cultural na socialização do conhecimento, na representação social e no desenvolvimento da sociedade. Para isso, são propostas abordagens éticas, estéticas e epistemológicas comuns à Museologia e a outros campos do saber. Optou-se pela construção de uma narrativa paralela de análises socioculturais sobre tempos e espaços associados à *Era de Ouro dos Dirigíveis no Brasil* (1930-1937), bem como à realização de grandes eventos internacionais que motivaram a criação de três museus brasileiros: o Museu de Ciência e Tecnologia do Recife (em concepção), o Ecomuseu de Santa Cruz (1995) e o Museu do Amanhã (2015), no Rio de Janeiro. A percepção pública e as expectativas de desenvolvimento geradas pela passagem dos dirigíveis no Brasil, bem como pela realização de grandes eventos, são analisadas analogamente como decorrências do mesmo fenômeno espetacular. Os territórios onde se localizam dois desses museus preservam testemunhos materiais da passagem dos dirigíveis. Por outro lado, o Museu do Amanhã foi inaugurado meses antes da realização dos Jogos Olímpicos do Rio, na região portuária do Rio de Janeiro. Por meio das análises apresentadas, defende-se que o Museu-Espetáculo é um fenômeno comum a qualquer museu, em maior ou menor grau. Suas motivações e impactos são ambíguos. Considera-se também que a ontogênese do espetáculo, como fenômeno cultural, se manifesta como “ancestral comum” a diversas formas de expressão, dentre elas a do museu e do teatro. Por sua ambiguidade, o Museu-Espetáculo tanto pode servir à indústria do turismo e do entretenimento, como se estabelecer como ferramenta de mediação para a percepção crítica e reflexiva sobre as “realidades” sociais, políticas, culturais e ambientais.

Palavras-chave: Museu e Museologia. Museu-Espetáculo. Ecosofia. Disciplinaridade. Dirigíveis.

NARLOCH, Charles. **Museum-Spectacle: Ecosophical reflections about the 21st century Museum (along the journey of a balloon trip)**. 2021. Thesis (Doctorate) – Postgraduate Program in Museology and Heritage – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2021. 557p. Supervisor: Prof. Dr. Teresa Cristina Moletta Scheiner.

ABSTRACT

The manifestations of the spectacle in museums are considered subjective attributes, commonly associated with the terms “spectacular” and “spectacularization”. Such terms derive from the critical notion of *Society of Spectacle*, developed in the 1960s, although they were already used with approximate or divergent meanings. The term Museum-Spectacle is equally subjective and depends on subjective valuation criteria. This thesis presents the Museum-Spectacle as a social and cultural phenomenon related to the socialization of knowledge, to social representation and to social development. To this aim ethical, aesthetic, and epistemological approaches, common to Museology and other fields of knowledge, are proposed. We opted for the construction of a parallel narrative of socio-cultural analyzes of times and spaces associated with the *Golden Age of Airships in Brazil* (1930-1937), as well as to the holding of international events that motivated the creation of three Brazilian museums: *Science and Technology Museum in Recife* (in conception), the *Santa Cruz Ecomuseum* (1995) and the *Museum of Tomorrow* (2015), in Rio de Janeiro. The public perception and expectations of development generated by the passage of airships in Brazil, as well as by the holding of major events, are analyzed in similarity, as a result of the same spectacular phenomenon. The areas where two of these museums are located preserve material testimonies of the passage of airships. On the other hand, the *Museum of Tomorrow* was opened months before the Summer Olympics 2016 in Rio, in the port area of Rio de Janeiro. By means of the analyzes presented, it is argued that the Museum-Spectacle is a common phenomenon to any museum, to a greater or lesser degree. Their motivations and impacts are ambiguous. It is also considered that the ontogenesis of the spectacle, as a cultural phenomenon, manifests itself as a “common ancestor” to several forms of artistic expression, including those of the Museum and of the Theater. Due to its ambiguity, the Museum-Spectacle can serve both the tourism and entertainment industries; it may also establish itself as a mediation tool for critical and reflective perception of social, political, cultural, and environmental “realities”.

Keywords: Museum and Museology. Museum-Spectacle. Ecosophy. Disciplinarity. Airships.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI	Associação Brasileira de Imprensa
AFGES	<i>Association Fédérative Générale des Étudiants de Strasbourg</i>
AIE	Aparelho Ideológico de Estado
APA	Área de Proteção Ambiental
APAC	Área de Proteção do Ambiente Cultural
Archive.org	<i>Internet Archive: Digital Library</i>
BNH	Banco Nacional de Habitação
BOPE	Batalhão de Operações Especiais
CC BY 4.0	Licença <i>Creative Commons</i>
CC BY-SA 4.0	Licença <i>Creative Commons</i>
CCHS	Centro de Ciências Humanas e Sociais
CDURP	Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (RJ)
CEPACS	Certificados de Potencial Adicional de Construção
CERI	<i>Centre pour la Recherche et l'Innovation dans l'Enseignement</i>
CETRANS	Centro de Educação Transdisciplinar
CIRET	<i>Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires</i>
CMMAD	Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento
CNM	Cadastro Nacional de Museus
Coord.	Coordenação
CPC	Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo
CPDOC/FGV	Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas
D LZ 127	<i>Deutsches Luftschiff Zeppelin 127 - Graf Zeppelin</i>
D LZ 129	<i>Deutsches Luftschiff Zeppelin 129 - Hindenburg</i>
DELAG	<i>Deutsche Luftschiffahrts-Aktiengesellschaft</i>
DF	Distrito Federal
DGPC	Departamento Geral do Patrimônio Cultural da Cidade do Rio de Janeiro (RJ)
DIP	Departamento de Imprensa e Propaganda (<i>Era Vargas</i>)
Dir.	Direção
DPDC	Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (<i>Era Vargas</i>)
DPHDM	Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha
DPLA	<i>Digital Public Library of America</i>
DZR	<i>Deutsche Zeppelin-Reederei</i>
ECO92	Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento (1992)
Ed.	Edição
EMBRATUR	Empresa Brasileira de Turismo
EMPETUR	Empresa Pernambucana de Turismo
ENANCIB	Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação
E-RARA	<i>Digitised printed works from Swiss libraries</i>
EUA	Estados Unidos da América
FIDEM	Fundação de Desenvolvimento Municipal do Governo do Estado de Pernambuco
FINEP	Financiadora de Estudos e Projetos
Fiocruz	Fundação Oswaldo Cruz
FUNDAJ	Fundação Joaquim Nabuco
FUNDARPE	Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IBICT	Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOFOM	<i>ICOM International Committee for Museology</i>
ICOFOM LAM	Subcomitê Regional do ICOFOM para América Latina e Caribe
ICOM	<i>Internacional Council of Museums</i>
ICOM-BR	Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus
IDG	Instituto de Desenvolvimento e Gestão
IMMuB	Instituto Memória Musical Brasileira

INEPAC	Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
IS	Internacional Situacionista
ISS	<i>ICOFOM Study Series</i>
LZ	<i>Luftschiff Zeppelin</i>
MAR	Museu de Arte do Rio
MAST	Museu de Astronomia e Ciências Afins
MCT	Ministério da Ciência e Tecnologia
MCTI	Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações
MEN	<i>Musée d'Ethnographie de Neuchâtel</i>
MINOM	Movimento Internacional para uma Nova Museologia
MuWoP	<i>Museological Working Papers - ICOFOM</i>
NOPH	Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz, Rio de Janeiro (RJ)
NSDAP	<i>Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei</i>
OCDE (OECD)	Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico
OECD STI	<i>OECD Committee for Scientific and Technological Policy</i>
ONG	Organização Não Governamental
ONU (UN)	Organização das Nações Unidas
ORCALC	Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe
Org.	Organização
OS	Organização Social
PCF	Partido Comunista Francês
PCR	Prefeitura da Cidade do Recife
PDSPM	Plano Diretor do Sistema de Parques Metropolitanos da Cidade do Recife (PE)
PE	Estado de Pernambuco
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
PPG-PMUS	Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
RIO92	Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente (1992)
RJ	Estado do Rio de Janeiro
RPA	Região Político Administrativa da Cidade do Recife (PE)
SEI	Sistema Eletrônico de Informações do Governo Federal
SIAN	Sistema de Informações do Arquivo Nacional
SMUP	Sistema Municipal de Unidades Protegidas do Recife (PE)
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (<i>Era Vargas</i>)
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
TDC	Termo de Cooperação para Descentralização de Crédito
TDR	<i>Transdisciplinary Research</i>
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
UFF	Universidade Federal Fluminense
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPE	Universidade Federal de Pernambuco
UNESCO	Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura
UNIRIO	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
UNIVILLE	Universidade da Região de Joinville
UPE	Universidade de Pernambuco
USA	<i>United States of America</i>
USP	Universidade de São Paulo
VLT	Veículo Leve sobre Trilhos
VSAN	<i>Vereinigung Schwäbisch-Alemannischer Narrenzünfte</i>
ZDE	Zona de Diretriz Específica da Cidade do Recife (PE)
ZEPA	Zona Especial de Proteção Ambiental da Cidade do Recife (PE)
ZEPH	Zona Especial de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural do Recife(PE)
ZEPPELIN NT	<i>Zeppelin Neue Technologie</i>

SUMÁRIO

VOLUME I	I
INTRODUÇÃO	1
Pontos de partida	2
Museologia, Ecosofia e Espetáculo	5
As naves encantatórias	11
Justificativa e pressupostos	18
Objetivos	29
Hipóteses e questões	30
Metodologia	31
Princípios metodológicos	31
O processo analógico	33
A dialógica compreensão-explicação	36
Procedimentos metodológicos	37
Recorte e “costura” da pesquisa	40
Principais fontes de pesquisa	41
Estrutura da tese	43
1. PRIMEIRO PORTO – CONTEXTO ANALÓGICO	47
Hora do embarque: O Museu e a analogia do “viajar”	49
Do Jiquiá aos Afonsos: O dirigível no Rio e os pioneiros da aviação	51
Entre a emoção e o pragmatismo: Turbulências políticas e um mercado promissor	73
Como enfeitiçar o “chefe” de uma nação:	
As manobras espetaculares de Hugo Eckener	78
Museus, imaginário e memória do espetáculo:	
Um percurso de “similitudes” e contradições	98
2. SEGUNDO PORTO – A NAVE ENCANTATÓRIA	109
Primórdios do espetáculo nos museus modernos:	
O Museu-Espetáculo de Jean Gabus	113
McLuhan, Parker e a perspectiva não linear de Barzun:	
Um caso pontual para a perspectiva espetacular	119
Museus em crise e mercadoria vedete: A última gota antes do “fim”	123
Entendendo <i>Maio de 1968</i> : Um impulso à Nova Museologia	131
<i>O Escândalo de Strasbourg</i> :	
Da redução ao paradoxo espetacular nos museus	142
Entendimentos, reduções e utopias: O espetáculo e o desvio do espetáculo	146
Ética e poder espetacular: Uma aproximação ao pensamento museológico	153
3. TERCEIRO PORTO - O MAPA ESPETACULAR	159
O Brasil como espetáculo: Relevâncias e contradições nos relatos de um viajante	162
Preservação cultural e proteção ambiental:	
Caminhos paralelos rumo à mesma direção	167
Desenvolvimento sustentável no Museu: Equilíbrios reduzidos e <i>museum branding</i>	173
Natureza, Paisagem Cultural e Ecosofia: Três construtos no território do espetáculo	178
Entre o <i>oikos</i> e o <i>anthropos</i> : Do Museu Integral ao Ecomuseu	184
Preservação do mito, produção do espetáculo:	
Enfrentamentos e considerações à cartografia do Museu-Espetáculo	199
4. QUARTO PORTO - A C(H)ANCELA DISCIPLINAR	207
A via pavimentada da hiperespecialização: O rito espetacular no Museu	210
Relação específica ou objetal? Entre o fato e o fenômeno, o espetáculo do saber	218

Disciplina e espetáculo: Uma interação “causa-causa” no “Museu Disciplinar”	243
Museu, Museologia e interações disciplinares:	
Territórios epistêmicos de um campo complexo	265
Entendimentos do campo museológico: Uma questão complementar ao espetáculo	277
A interdisciplinaridade espetacular:	
Um conceito em disputa sob a afirmação do Estado Mínimo	281
Transdisciplinaridade e espetáculo:	
Uma atualização do paradigma disciplinar no Museu?	287
Transperspectivas: As características e o método da transdisciplinaridade	292
Do “fato” ao “ato” no “fenômeno Museu”:	
Não mais que um parêntese nessa questão	300
Viver o “ato museal”: Entre o épico e o dramático, sem o imperativo do “ou”	304
Levantem-se as âncoras:	
Sincronias, diacronias e metateorias de uma “petulância” nômade	312
Receita para uma viagem museal u-tópica	318
VOLUME II	XIX
5. QUINTO PORTO - A TORRE MONUMENTO	319
Estruturas de amarração: Quem concebe e institui um novo museu?	322
Amarrem-se os sonhos: O “espetáculo de civilização” no céu da América do Sul	327
A cidade lara e o cesto de apanhar peixes:	
Do trapiche do engenho às batalhas da nave-museu	338
Troquem-se tempos e sentidos:	
Da “Cidade do <i>Zeppelin</i> ” aos projetos do Parque do Jiquiá	353
Áreas de turbulência: A gestação de um Museu na Arena Jiquiá	384
Da réplica de <i>Stonehenge</i> ao manguezal de vitrine:	
A caracterização do “Elemento Giffard” como atributo do Museu-Espetáculo	399
Soltem-se as amarras: A complexidade do espetáculo nos projetos do Jiquiá	412
6. SEXTO PORTO - UM SONHO, DOIS MUSEUS	417
Veneno ou antídoto? O que move um sonho?	420
Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro: Cidade-Espetáculo ou Ecomuseu-Imaginário ...	431
Encomendem nossas almas a Nosso Senhor:	
Da Fazenda e Santa Cruz às turmas de Clóvis	438
Uma praça na dobra do Rio: Do Largo da Prainha à Pequena África	461
A invenção do primeiro ecomuseu carioca:	
Das perspectivas de Rollas ao Ecomuseu de Santa Cruz	468
Do Guggenheim ao Museu do Amanhã:	
A promessa de um museu “sustentável” no “Porto Maravilha”	479
AMARRAS SOLTAS	500
Bendito-maldito espetáculo: Que seja emancipador enquanto dure!	501
REFERÊNCIAS	508

Dirigível ZeppelinBanda Atroça (Recife - PE, 2013) ([link](#))

O dirigível pairou no teto do mundo
Lançou sua sombra sobre os mortais
Em galopes alados deu a volta ao mundo
Engolindo fumaça das chaminés.
Reza a lenda que a torre que prendeu a fera-alada
Ainda hoje resiste no bairro do Jequiá
Entre chuvas, o vento, intempéries, governos e o tempo
Ela ainda resiste, ela ainda, até hoje, tá lá.
Refletindo sobre a luz do dia
Escondida no ventre da noite
Ela ainda resiste, ela ainda, até hoje, tá lá.
Eu vi no céu o monstro-alado que vagueia na minha lembrança
São os monstros do imaginário, alicerces da minha herança.
Já dizia seu Manoel Borges
Quem deu tanta terra ao homem pra que possam se apossar delas
Já que o céu é dos brincantes?
Dirigível Zeppelin!
De terrível espetáculo, crianças correm de medo
Quando a sombra do dirigível passou por lá.
De terrível espetáculo, crianças correm de medo
Quando o dia se transformou noite pro Zeppelin passar!



Introdução

PONTOS DE PARTIDA

Apontou!
 Parece uma baleia se movendo no mar.
 Parece um navio avoando nos ares.
 Credo, isso é invento do cão!
 Ô coisa bonita danada!
 Viva seu Zé Pelim!
 Vivôôôô!

Ascenso Ferreira (1895-1965), 1951²

22 de maio de 1930

O dirigível D LZ 127 *Graf Zeppelin* se aproximava pela primeira vez do Brasil, para atracar no Campo do Jiquiá, no Recife. De lá, dias depois seguiria para o Rio de Janeiro. Uma enorme expectativa se espalhava pelo país. A imponente aeronave alemã havia completado a volta ao mundo no ano anterior, e causava grande alvoroço por onde passava. Era percebida como um “inequívoco” exemplo da capacidade humana de superação da natureza, e como símbolo de esperança à convivência pacífica entre os povos.

Ao anoitecer, o “gigante prateado” finalmente chegou à costa leste da América do Sul. Surgiu iluminado no horizonte da capital pernambucana, após uma viagem sem escalas, desde a Europa, em tempo recorde. No porto da cidade, os navios soaram suas sirenes, todos ao mesmo tempo, acompanhados pelas fábricas, pelas locomotivas e pelo “fonfonar dos automóveis”, formando um coro “[...] atordoante, que por cerca de meia hora acompanhou as evoluções do dirigível sobre a cidade” (O “CONDE”..., 23 mai. 1930, p. 1)³.

No centro do Recife, as pessoas aguardavam o dirigível nas ruas, já que o governador havia decretado feriado para o dia seguinte (VAINSENER, 2003). Ao despontar no céu, “o povo prorompeu [sic] numa gritaria infernal de aclamações, de aplausos”, em todos os cantos da cidade. Ao final da tarde, cerca de 20 mil pessoas e 2 mil automóveis (O “CONDE”..., 23 mai. 1930, p. 1) se deslocaram até o Jiquiá – uma área pouco habitada à época – para acompanhar

² Trecho do poema *Graf Zeppelin*, do poeta modernista pernambucano Ascenso Carneiro Gonçalves Ferreira, colaborador do *Diário de Pernambuco* e de outros jornais, e primeiro poeta brasileiro a gravar um disco com poemas recitados pelo próprio autor ([link](#)), em 1951 (PE-AZ, 2018a).

³ Optou-se por manter a grafia original nas citações de obras raras, revistas e jornais da década de 1930 e anteriores, razão pela qual não houve atualização das regras ortográficas atuais nesses casos.

de perto a chegada da novidade. Havia arquibancadas para autoridades e para o público pagante, torre de atracação, estação de telégrafo, estação meteorológica, telefones, fábrica de gás (O “GRAF”..., 26 abr. 1930, p. 3), *bureau* para atendimento a jornalistas, hospedaria para a tripulação do dirigível (O “CONDE”..., 21 mai. 1930, p. 7) e um batalhão de 300 homens para amarrar a “fera” (O “GRAF”..., 23 mai. 1930, p. III). Nos meses anteriores, nos procedimentos de preparação do campo de pouso, algumas famílias tiveram seus “casebres” removidos dali, não se sabe para onde (A PROXIMA..., 16 mai. 1930, p. 2; O “GRAF”..., 26 abr. 1930, p. 3).

A cidade estava em festa. Água e energia elétrica haviam chegado ao Jiquiá, exclusivamente para seu campo de atracação (O “GRAF”..., 26 abr. 1930, p. 3). A estrada de acesso ao Campo foi remodelada, para facilitar a ligação ao centro do Recife (DEMANDANDO..., 21 mai. 1930, p. 3). Os ilustres tripulantes e passageiros foram cerimoniosamente recebidos pelo assessor do governo de Pernambuco, Gilberto Freyre (1900-1987). Uma banda de música da polícia tornou festivo o momento solene (O “GRAF”..., 23 mai. 1930, p. III). O comandante alemão, Hugo Eckener (1868-1954), construtor do dirigível, acompanhou Freyre até a arquibancada de autoridades, onde estava o governador Estácio Coimbra (1872-1937), para os cumprimentos formais e as boas-vindas (O “CONDE”..., 23 mai. 1930, p. I).

No Brasil, o clima político estava tenso, especialmente desde o mês de março daquele ano, quando o governador do Estado de São Paulo, Júlio Prestes (1882-1946), havia vencido o militar e político gaúcho Getúlio Vargas (1882-1954) nas eleições à presidência do país. Apesar da gravidade das tensões, que meses mais tarde levaram a um golpe de Estado liderado por Vargas, nada foi capaz de ofuscar o brilho da primeira atracação do *Zeppelin* no Hemisfério Sul. No dia seguinte à monumental entrada do dirigível ao Recife, os jornais de todo o país decretaram a “chegada do futuro”. Era a modernidade, um “espetáculo de civilização” (O “GRAF”..., 24 mai. 1930, p. I). Se tudo desse certo, o Brasil passaria a figurar como um dos poucos destinos atendidos pelos voos comerciais do “charuto prateado”. E o Recife, por sua vez, se consagraria como sua porta de entrada. Ou seja, uma verdadeira façanha, considerando se tratar do primeiro “transatlântico voador”.

23 de setembro de 2015

Na Prefeitura da Cidade do Recife, aguardava-se a visita de um técnico do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI). O servidor havia sido enviado ao Recife para acompanhar e avaliar tecnicamente a execução final das etapas de um convênio celebrado entre as duas

instituições públicas, em 2011⁴. Os recursos do convênio foram utilizados para o restauro da antiga *Torre de Atracção dos Dirigíveis*, no Campo do Jiquiá (BRASIL, 2018a).

A torre é a única remanescente ainda preservada, em todo o mundo (BRASIL, 2018a). Um raro testemunho material daqueles tempos de rápidos avanços da tecnologia aeronáutica, das primeiras décadas do século XX. Um marco da breve era dos balões tripulados e seus voos transatlânticos ao Brasil, entre 1930 e 1937. Por sua relevância histórico-científica, em 1983 a torre do Jiquiá foi tombada como patrimônio do estado de Pernambuco (BRASIL, 2018a).

Na visita de 2015, as obras de restauro da torre haviam sido finalizadas (Figura 1), mas o convênio em análise previa outras intervenções no *Parque do Jiquiá*. O local é uma Área de Proteção Ambiental (APA) na Região Sudoeste do Recife, entre bairros que há décadas reclamam por maior atenção do poder público, principalmente quanto à necessidade de investimentos em obras de infraestrutura.

Figura 1 – Torre de atracção do Campo do Jiquiá. Recife (PE), 2015.



Fonte: Sítio eletrônico do artista e restaurador pernambucano Jobson Figueiredo (2015).

Para além desse convênio, cujo objeto era o restauro da torre, havia dois outros apoiados pelo Governo Federal, em vias de finalização. Um para contratação de projetos arquitetônicos e complementares para a implantação do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, sob gestão da Prefeitura do Recife⁵; e outro para elaboração dos planos estratégicos do Parque

⁴ Em 2019, passou a ser denominado como Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI). O técnico em questão é o autor desta tese, tecnologista pleno daquele órgão federal, onde atua na área de divulgação da ciência, à qual se inserem políticas de apoio aos museus de ciências.

⁵ A documentação referente ao convênio foi acessada publicamente, até 2018, junto ao Sistema Eletrônico de Informações (SEI) do MCTI, no Processo nº 01200.001826/2011-88 (BRASIL, 2018a).

e concepção do projeto museográfico do *Museu de Ciência e Tecnologia*, sob responsabilidade da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)⁶.

Museologia, Ecosofia e Espetáculo

Entre os anos de 2015 e 2016, o contato que o autor desta tese manteve com os detalhes dos projetos do Jiquiá, no exercício de suas atividades no MCTI, aliado às vivências profissionais anteriores em museus, artes e patrimônio, foram fundamentais às reflexões que motivaram esta pesquisa de doutorado. Ao elaborar pareceres e relatar as expectativas envolvidas no planejamento desse “empreendimento científico-cultural”, pôde-se constatar não apenas seu potencial para o desenvolvimento humano, mas também refletir sobre suas contradições, ao contrapor motivações, objetivos e estratégias comunicacionais à realidade daquela região do Recife.

Essas aflições, entretanto, não são exclusivas e nem se limitam aos projetos do Jiquiá. Outros museus, em funcionamento no Brasil e em todo o mundo, provocaram e ainda provocam observações semelhantes. Especialmente quando implantados em edificações ou territórios históricos, comunitários ou naturais, muitos museus contemporâneos parecem não dar conta do potencial de pesquisa e socialização das memórias, conhecimentos e interações que poderiam (ou deveriam) estar associados a eles.

Alguns museus parecem ignorar o contexto histórico, social, político, urbano, cultural e natural em que se inserem, e “atracam” nesses espaços como “naves alienígenas” ou “catedrais pós-modernas”. Não se trata de um fenômeno recente ou restrito ao Brasil, mas nem por isso deixa de ser atual e local. Há décadas, autores da Museologia vêm refletindo sobre questões éticas e ontológicas do Museu⁷, que se configuram não apenas por suas práticas, mas também por sua concepção e seu papel social (CAMERON, 1971; CHAUMIER, 2003; MAIRESSE, 2002; SCHEINER, 1999; VARINE, 1992).

Em resposta a uma “crise de identidade” dos museus, o Conselho Internacional de Museus - *International Council of Museums* (ICOM) organizou, em 1972, a Mesa Redonda de Santiago do Chile que, dentre outras questões, propôs o conceito de “museu integral”⁸ (MESA

⁶ Idem. Processo nº 01200.004728/2011-88 (BRASIL, 2018b).

⁷ Optou-se por apresentar a palavra Museu com a primeira letra maiúscula, quando se refere ao fenômeno que não se restringe à instituição e se estabelece em suas interações sociais, culturais e naturais.

⁸ Ecomuseus, museus comunitários e museus de território procuram associar-se a essa perspectiva quando propõem sua atuação integrada, na busca por “[...] estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória - e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais” (SCHEINER, 2012, p. 19).

REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE - 1972, 2012). Na década seguinte, estas e outras reflexões deram origem à afirmação da Nova Museologia (MAYRAND, 1985), preocupada em superar as práticas hegemônicas dos museus tradicionais, que acarretaram não apenas ausências, apropriações e omissões em seus acervos e abordagens comunicacionais, mas que também cristalizaram o caráter pouco democrático de suas atividades, da pesquisa à exposição.

Por um lado, se as preocupações da Nova Museologia levaram à consolidação de outras formas de organização museal, como os ecomuseus, os museus de território e os museus comunitários, por outro, muitos museus passaram a apostar nas mudanças de estratégias comunicacionais. Apesar de exemplos isolados quanto à perspectiva espetacular desde o início do século XX, foi especialmente na década de 1980 que essas iniciativas se tornaram frequentes, tanto pela criação de novos museus “diferenciados” por sua arquitetura e abrangência, quanto por suas abordagens comunicacionais. Naquele momento, a dependência aos acervos materiais foi bastante questionada, quando muitos apostavam que, no futuro, os museus poderiam abdicar dos objetos físicos. Em 1985, André Desvallées imaginou um futuro em que poderia haver museus compostos unicamente por substitutos de objetos materiais. Estes seriam concebidos tecnologicamente como um “Museu do Espetáculo”, “[...] sob todas as formas de reconstruções holográficas, ou outras técnicas bi ou tridimensionais que poderiam aparecer” (DESVALLÉES, 1985, p. 87, tradução nossa)⁹.

Para Desvallées, o Museu no futuro poderia ser tanto um lugar de comunicação de conhecimentos, quanto de diversão e espetáculo (DESVALLÉES, 1987, p. 94-95, tradução nossa). Percebe-se que as mídias digitais se constituíram como “novidade” para as gerações que acompanharam sua rápida evolução, mas atualmente a situação é bastante distinta. Apesar da relevância dos meios eletrônicos, as apostas no fim dos objetos materiais como instrumentos simbólicos à comunicação não se concretizaram tal como se imaginava. A digitalização de acervos e conteúdos ampliou a democratização de acesso, mas não substituiu o interesse humano pelos objetos materiais, que ainda despertam a curiosidade, não apenas nos museus.

Em 1988, Jean-Pierre Laurent considerou que o Museu-Espetáculo poderia ser uma alternativa para potencializar, por meio dos sentidos e da interatividade, novas abordagens do conhecimento, quando a emoção, as brincadeiras e a interatividade poderiam ser estratégias legítimas de apreensão (LAURENT, 1988). No entanto, naquela década e na seguinte, as “novas” perspectivas de associação dos museus ao espetáculo foram vistas com reticências, sobretudo

⁹ Em 1947 o francês André Malraux (1901-1976), em seu livro *O museu imaginário*, já discutia a metamorfose dos museus e das obras de arte, quando estas eram deslocadas para os museus e posteriormente para os livros, sob a forma de imagens, tornando-se acessíveis (MALRAUX, 2011 [1947]). A questão é discutível quando se considera que aos “museus imaginários” geralmente acompanham os textos, que mudam o discurso do especialista de lugar e, por vezes, ainda determinam a leitura “oficial”.

quando essa possibilidade se colocava aos museus tão somente como entretenimento distante da realidade social. Mathilde Bellaigue, em 1989, ao refletir sobre o museu do futuro, reiterou que a integração do mesmo à sociedade e ao ambiente não seria dependente de uma inserção espetacular:

Sonhando com o museu do futuro, só posso alegar uma convicção pessoal de que o museu não se realizará no futuro graças a truques técnicos de vanguarda, mas por sua inserção laboriosa, às vezes nada espetacular, na vida cotidiana, nos próprios cenários onde ela se desenvolve: educacional, profissional, social e político. A Revolução Francesa fez este ano 200 anos: que incentive todos os museólogos a fazerem museus do futuro como os que Abbé Grégoire designou pela bela expressão de "oficinas do espírito humano" (BELLAIGUE, 1989, p. 101, grifo da autora, tradução nossa).

Desvallées, em 1990, demonstrava preocupação com entendimentos equivocados da perspectiva "espetacular", notadamente quando a "cenografia" acabava por se sobrepor aos objetos dos museus, pelo uso das mesmas estratégias utilizadas em feiras comerciais e parques. Desvallées se referia ao caráter por vezes gratuito que o exagero dessas estratégias denotava aos museus (DESVALLÉES, 1990). Na XVI Conferência Geral do ICOM, realizada em Quebec em 1992, Hugues de Varine considerou que o "museu-espetáculo" se configuraria como uma das principais formas de mudança dos museus no futuro, "[...] em paralelo com o desenvolvimento da civilização urbana do lazer e da educação permanente, e também do turismo de massa e às comunicações internacionais". Por outro lado, ponderou que caberia ao "museu comunitário" o protagonismo desse futuro, já que este "[...] faz do cidadão o sujeito do museu, bem como seu objeto e seu ator privilegiado" (VARINE, 1992a, p. 89, tradução nossa).

Em 1995, ao conceder entrevista a Mário Chagas, Varine se referiu ao Museu-Espetáculo como um museu "[...] destinado a públicos cativos: turistas, meios cultos, escolares em grupos organizados e guiados". Seriam grandes museus, dispendiosos e próprios para serem "consumidos", como "supermercados da cultura oficial". Entretanto, como consequência da opção pelo espetáculo, esses museus acabariam por se tornar "todos parecidos", homogeneizados (VARINE, 1995 apud CHAGAS, 1996)¹⁰. Sob entendimento próximo, na virada dos séculos, Teresa Scheiner também apresentava preocupações quanto à banalização do fenômeno da espetacularização, associado aos processos de mercantilização e mitificação dos museus tradicionais:

Apresentado sob a forma do maravilhoso, o museu tradicional exorbita, hoje, em espaços suntuosos, riquíssimas coleções, recursos multimídia - toda essa

¹⁰ Em 1994, Ulpiano Bezerra de Meneses apresentou reflexões a respeito da espetacularização das exposições nos museus de História, à luz das teses de Guy Debord (MENESES, 1994). Varine, naquela ocasião, apresentou comentários ao texto de Meneses, tratando da "exposição-espetáculo" como "um problema de ética", e que carecia de análise crítica específica (VARINE, 1994).

parafernália imagética que representa já não a Natureza, Deus ou o Homem, mas a potência do Capital. Tudo é espetáculo (SCHEINER, 1999a, p. 160).

Passadas três décadas, nem todas essas impressões se concretizaram tão somente como estratégia mercantil ou do capital. Analisado sob a ótica atual, observa-se que o Museu-Espetáculo se impôs como um fenômeno complexo, associado às rápidas mudanças de comportamento da sociedade, especialmente em sua interação com as “novas tecnologias”. O que se vive atualmente, em alguns aspectos supera as relações que se imaginavam no passado, quando se discutia a consolidação da cibercultura (LEVY, 2009 [1999]). Aqui se entende que o espetáculo que parecia ser destinado exclusivamente aos grandes museus, mostrou-se presente, ainda que em menores proporções, também nos pequenos, e não apenas nos museus tradicionais. Desse modo, seriam hoje aplicáveis os mesmos entendimentos de “espetáculo” e “espetacularização”? Ainda representariam um problema aos museus?

Noémie Drouguet, ao analisar o sucesso e os contratempos das exposições-espetáculo a partir da década de 1990, considerou que além das problemáticas contextuais e do questionamento ao papel dos museus na sociedade, crescia a preocupação em democratizar o acesso aos entendimentos que os mesmos propõem representar. Como estratégia, muitos museus optaram por intensificar a emoção e os sentidos em suas táticas comunicacionais, na expectativa de manutenção e intensificação de seu potencial de atratividade, ante um público cada vez mais voraz por imagens eletrônicas e efeitos midiáticos espetaculares. Por um lado, trata-se de um dos desafios dos museus na atualidade, por outro, essa mesma necessidade foi capaz de confrontar expectativas e potencialidades, quando surgiram problemas como a dissipação gradual dos conteúdos apresentados, e a criação de discursos ilusionistas, nostálgicos e muitas vezes confusos (DROUGUET, 2005).

É sob a expectativa de atratividade ao “público”, que o espetáculo¹¹ – formal, tecnológico ou conceitual – permite experimentar uma “realidade” por vezes exagerada, quando os meios acabam por sufocar os fins. Quando isso ocorre, as potencialidades do Museu e do próprio espetáculo são subtraídas e substituídas pela superficialidade ou pela fragmentação discursiva. Embora as críticas de Guy Debord (1931-1994) em *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2017 [1967]) tenham incluído superficialmente os museus e a preservação do patrimônio entre suas teses aforísticas, foi somente a partir das décadas de 1980 e 90 que tal associação passou a ser mais intensamente debatida pela Museologia, especialmente com o avanço das novas tecnologias a serviço de grandes projetos museográficos.

¹¹ A noção de espetacularização é aprofundada nesta tese principalmente pelos escritos de Guy Debord (1931-1994) e de outros situacionistas, em suas relações com o fenômeno Museu. Por outro lado, são considerados também outros entendimentos, que consideram óticas diversas sobre o tema.

Sob esse paradoxo recorrente, entre o “quê” e “como” se pesquisam e comunicam as “realidades” que se propõem representar no Museu, se mantém atualizada a necessidade do exercício de uma museologia crítica¹², no questionamento de seu efetivo papel junto à sociedade e seu desenvolvimento (LORENTE, 2003, 2015; MESTRE; CARDONA, 2006; PADRÓ, 2003). Como afirmou-se anteriormente, não se trata de preocupação individual, nova ou isolada. O questionamento do lugar do Museu na sociedade, e de suas relações com os objetos do homem e da natureza, é tema recorrente entre os teóricos da Museologia e de outras áreas das Ciências Humanas e Sociais, há mais de um século¹³. Pode-se afirmar que se trata de uma questão fundamental deste campo, já que orientou o surgimento da Nova Museologia (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2005) e foi agregada à definição de “Museu”, pelo ICOM, em 2007¹⁴.

Os avanços e diferenciais das iniciativas atribuídas aos entendimentos da Nova Museologia foram e são evidentes, em especial quando associados aos processos participativos de musealização da “realidade” e aos compromissos de integração efetiva às sociedades em que se inserem. Entretanto, embora o advento da Nova Museologia permaneça vigente como um dos entendimentos deste campo, algumas de suas iniciativas parecem guardar aspectos que não as diferenciam daquelas atribuídas à Museologia dita “tradicional”. Uma delas é a opção pelo tratamento disciplinar às memórias e conhecimentos abordados no Museu. Por mais que tenha se afirmado a interdisciplinaridade entre os movimentos da Museologia¹⁵, nem sempre há, no tocante às estratégias de socialização do conhecimento e da memória, entendimentos que

¹² A “museologia crítica” procura problematizar os preceitos adotados pelo próprio campo, em seus diversos movimentos, e as relações dos museus com a sociedade e o ambiente. Procura também “[...] refletir sobre as formas em que a Museologia é refletida, produzida e experimentada”, colocando “[...] sob suspeita as práticas do museu [...] no contexto das distintas mudanças que supõem a pós-modernidade”. Por esse entendimento, o museu deve ser “[...] espaço de dúvida, de pergunta, de controvérsia e de democracia cultural” (PADRÓ, 2003, p. 51-57, tradução nossa).

¹³ Na virada do século XIX e XX, o antropólogo Franz Boas (1858-1942), à época curador do *Museu Nacional de História Natural*, em Washington, ressaltava que os objetos de museus deveriam ser “[...] dispostos de acordo com as ideias a que pertencem” (DALL; BOAS, 1887, p. 588, tradução nossa). Segundo Boas, além da possibilidade de instrução, não deveria se desconsiderar o entretenimento nos museus, porém, atentando que as “[...] tentativas de fazer todos os problemas parecerem infantilmente simples, pela eliminação de tudo que é obscuro, não devem ser toleradas” (BOAS, 1907, p. 923, tradução nossa).

¹⁴ Pela definição adotada em 2007, na 22ª Assembleia Geral do ICOM, em Viena, “Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, e que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio, para fins de educação, estudo e deleite” (ICOM, 2018, tradução nossa).

¹⁵ Em 1981, o Comitê Internacional de Museologia do ICOM (*International Committee for Museology – ICOMOM*) lançou o segundo volume do *Museological Working Papers* (MuWoP), com o tema *Interdisciplinaridade na Museologia* (ICOMOM, 1981). Embora os autores não tenham apresentado consenso quanto à questão, a interdisciplinaridade tem sido adotada por pesquisadores do Museu e da Museologia como atributo desse campo. Tal entendimento, porém, continua controverso.

busquem suplantar as abordagens disciplinares, em direção a uma compreensão menos fragmentadora dos saberes, como propõe o entendimento transdisciplinar¹⁶.

Sob outro aspecto, é possível observar que, apesar dos diferenciais dos museus que se vinculam às expectativas da Nova Museologia, nem sempre esses consideram a abrangência da visão integral que se sugeriu na Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Não somente a maioria dos museus tradicionais, mas também parte dos ecomuseus, museus de território e museus comunitários, desenvolvidos nas últimas décadas, ainda se mantêm distantes das percepções da “realidade” por sua complexidade, subjetividade e complementaridade. Ao restringir a percepção “ecológica” à sua apreensão ambiental ou ao protagonismo comunitário, acabam por reduzi-la ou até mesmo ignorá-la. Não por acaso, a concepção de “ecomuseu” por vezes é recusada ou evitada, especialmente quando se restringe a sua apreensão restrita de uma preservação ambiental que exclui o humano. Entretanto, na visão ecocêntrica do “museu integral”, os entendimentos intersubjetivos e simultâneos de “natureza”, “sociedade” e “subjetividade humana” não deveriam ser dissociados, nem hierarquizados entre si.

Essas três grandezas, indissociáveis, são a base do pensamento ecosófico, que se estabelece como contraponto à visão antropocêntrica e às dicotomias homem-natureza e natureza-cultura. Os princípios da ecosofia, base conceitual e filosófica para as reflexões que se propõem nesta tese, foram desenvolvidos pelo filósofo e psicanalista Félix Guattari (1930-1992) a partir de seu ensaio *As três ecologias* (GUATTARI, 2014 [1989]). Guattari propõe que as perspectivas ecológicas transcendam seus aspectos naturais e ambientais, e que considerem as relações sociais e de subjetividade humana. Esses três registros (ambiental, social e de subjetividade humana) são propostos por Guattari como três ecologias interdependentes, e como a base do pensamento ecosófico.

No entender de Guattari, para além das questões que deterioram o ambiente natural, são problemáticas ecológicas a fome no mundo, as desigualdades e todas as contradições que deterioram os modos de vida, as relações sociais e políticas, e a percepção do indivíduo. Para o autor, as relações individuais e coletivas, e a percepção do ser humano como partícipe desses registros ecológicos, vêm sendo corrompidas pelo consumo acrítico da mídia, quando as subjetividades caminham “numa espécie de movimento geral de implosão e infantilização progressiva” (GUATTARI, 2014 [1989], p. 8).

O espaço ou território musealizado, sob compreensão ecosófica, retoma e se permite associar diretamente às concepções de “museu integral” e “patrimônio integral”, sob uma

¹⁶ Na tese, dedica-se especial atenção a essa questão, buscando compreender os entendimentos dos autores da Museologia, nas últimas décadas, quanto às interações disciplinares que se estabelecem ou podem se estabelecer no exercício deste campo.

perspectiva ético-estética e política, interacional e não hierárquica entre as concepções de “natureza”, “sociedade” e de “subjetividade humana”. Portanto, na aplicação do princípio da ecosofia ao fenômeno Museu, ressalta-se à musealidade seu papel não mais do que complementar na mediação das percepções humanas sobre as “realidades” que se apresentam como fenômeno, necessariamente complexo.

Em que pese a raridade das iniciativas de implantação de museus integrados¹⁷ no Brasil, que por si só merecem destaque e atenção, não há por que deixar de refletir criticamente sobre as que assim se propõem. O projeto do *Parque do Jiquiá*, no Recife, com seu *Museu de Ciência e Tecnologia*, assim como ocorre na implantação de outros novos museus, foi divulgado como uma iniciativa “inovadora”, potencialmente capaz de alavancar o desenvolvimento urbano, econômico e social, não apenas regional. Por um lado, se não há dúvidas desse potencial, por outro, algumas questões permanecem prementes. Têm os museus atuais exercitado essa capacidade? Seus impactos nos espaços e nas dinâmicas sociais onde se inserem são sempre positivos? Suas estratégias comunicacionais, quando intensificadas ou espetacularizadas, permitem cumprir sua missão de desenvolvimento das sociedades?

As naves encantatórias

O contexto histórico dos territórios associados à “era dos dirigíveis” no Brasil, permitiu que – nesta tese – se proponham analogias entre as expectativas de novos museus e eventos espetaculares. Diante da reiterada crítica à descontextualização social e ambiental no meio museológico, considerou-se instigante a possibilidade de que a análise de questões associadas à espetacularização dos museus possa ter como ponto de partida os espaços-tempos ligados à história dos dirigíveis alemães no Brasil, e alguns aspectos epistemológicos de desenvolvimento da Museologia como disciplina acadêmica. Visualiza-se, nessas aproximações, a associação entre contextos e comportamentos que, tratados como fenômenos sociais, podem ser refletidos por suas reações, analogias e impactos aos museus deste século.

A chegada do *Zeppelin*, na década de 1930, e a implantação de museus no Brasil, na atualidade, teriam sido comunicadas de forma análoga? Há semelhanças entre as expectativas que tais eventos geraram e ainda geram à sociedade? A princípio, parece que as proximidades

¹⁷ Utiliza-se o termo “museu integrado” como denotativo a ações integradas de interação comunitária à sociedade e à paisagem. Na tese, problematizam-se as acepções do encontro de Santiago, inclusive quanto aos entendimentos de que o termo “museu integral”, como sinônimo de “museu integrado”, seria decorrente de má tradução do espanhol e que poderia remeter à pretensão totalitária (CÂNDIDO, 2003, 2008); ou que se restringe especialmente ao “museu integrado” à comunidade (MAIRESSE, 2005).

entre esses acontecimentos não são descabidas. O espetáculo do *Zeppelin*, no Recife e no Rio de Janeiro, que permitiu à sociedade vislumbrar um futuro associado à inovação, estabeleceu a base, nesta tese, para a análise dos momentos de concepção de três novos museus no Brasil, implantados entre o fim do século XX e os primeiros anos do novo milênio.

Para além dos projetos atuais do *Parque do Jiquiá*, ainda não implantados no Recife, no final do século XX, por ocasião da realização da Rio92¹⁸, os debates internacionais sobre o futuro do planeta e da humanidade serviram de estímulo à realização do I Encontro Internacional de Ecomuseus, também no Rio, em maio de 1992 (SOUZA, 1999). Antecipando-se à programação da Rio92, o encontro foi fundamental ao reconhecimento do primeiro ecomuseu carioca, o *Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz* (Figura 2), também conhecido como *Ecomuseu Comunitário de Santa Cruz* ou simplesmente *Ecomuseu de Santa Cruz* (MAGALDI, 2006). O conceito de “ecomuseu”, que surge a partir de iniciativas de “museus a céu aberto” e parques nacionais musealizados, carrega entendimentos semelhantes aos que deram origem à concepção de “museu integral”, e ao movimento da Nova Museologia, nas décadas de 1970 e 80 (VARINE, 2012 [1984]). Haveria relações entre a ideia do primeiro “ecomuseu carioca” e as expectativas prévias da Rio92?

Figura 2 – Palacete Princesa Isabel, sede de atividades do Ecomuseu de Santa Cruz, Rio de Janeiro (RJ).



Fonte: WikiRio (2018).

¹⁸ Também conhecida como Conferência da Terra (*Earth Summit*) ou Eco92, a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento foi organizada pela Organização das Nações Unidas (ONU), entre os dias 3 e 14 de junho de 1992, no Rio de Janeiro, com o intuito de debater os problemas ambientais mundiais e refletir sobre o futuro da humanidade (UNITED NATIONS, 2018).

Ao que parece, na empolgação gerada pela Rio92, o entendimento de “ecomuseu” parecia ideal para envolver os profissionais de museus do Rio nas questões fundamentais discutidas naquela convenção. No caso de Santa Cruz, o momento permitiu reiterar não apenas as expectativas locais, mas também integrar-se a iniciativas comunitárias de reconhecimento do patrimônio daquela região, que já se encontravam em andamento, desde 1983, na atuação do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH) de Santa Cruz (MAGALDI, 2006).

A museóloga Odalice Miranda Priosti (falecida em 2017) era moradora de Santa Cruz e foi uma das líderes do movimento que daria origem ao ecomuseu. Em 2006, em entrevista a Monique Magaldi, Priosti contou detalhes sobre o processo de reconhecimento e concepção do museu. Em 1992, os membros do NOPH haviam participado do Encontro do Rio, que contou com a participação de teóricos de diversos países, dentre eles Hugues de Varine que, juntamente com Georges Henri Rivière, na década de 1970 havia proposto as principais características de um ecomuseu. Sobre esse momento, lembrou Priosti:

Lá estavam Hugues de Varine (França), René Rivard (Canadá), Mário Moutinho (Portugal) e o representante de Assuntos Culturais da UNESCO, Hernán Crespo Toral (Equador). Alguns brasileiros também falavam sobre o tema [...]. Os debates após as palestras ajudavam a esclarecer mais e logo fomos percebendo que aqueles conceitos nos eram familiares, pois o NOPH - Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica já desenvolvia um trabalho naquela linha em Santa Cruz. Certos de que o trabalho do NOPH era uma forma diferente de atuar museologicamente, começamos a participar dos debates, explicando-nos numa linguagem muito simples e identificando-nos como um ecomuseu já em processo, desde 1983 (PRIOSTI, 1992, apud MAGALDI, 2006, p. 58).

Estava, assim, lançada a ideia que permitiria colocar em prática, no Rio, alguns dos preceitos defendidos pela Nova Museologia, e de afirmação de uma concepção de “museu integral”, nos termos que haviam sido preconizados pela Mesa de Santiago. Assim como a chegada do *Zeppelin*, a Rio92 repercutiu junto à sociedade especialmente no estímulo às reflexões sobre o futuro, associadas às problemáticas decorrentes de um “inevitável” progresso. No caso da Rio92, a noção de “inovação” foi considerada sob abordagem crítica, na necessidade de conscientização sobre as limitações naturais do presente, e no reconhecimento das ações do passado, projetadas a um futuro desejável, equilibrado e “sustentável”.

Embora possa parecer contraditório às expectativas da Rio92, também havia críticas à euforia daquele momento, especialmente quando se consideravam exageros da mídia, na espetacularização da natureza¹⁹. À parte de tais críticas, tanto a Rio92 quanto o *Ecomuseu de Santa Cruz* são iniciativas que deixaram marcos relevantes na cidade. Não por coincidência à

¹⁹ Para uma reflexão crítica sobre as abordagens espetaculares sobre o meio ambiente, sugere-se acessar o texto do geógrafo brasileiro Milton Santos, intitulado *1992: a redescoberta da Natureza* (SANTOS, 1992).

abrangência desta pesquisa, o *Ecomuseu de Santa Cruz* considera, entre seus bens tangíveis musealizados, o gigante hangar dos dirigíveis, inaugurado em 1936, e atualmente tombado como Patrimônio Nacional (Figura 3). Quais teriam sido os impactos da chegada dos dirigíveis e do ecomuseu para o desenvolvimento dessa região do Rio? Como o ecomuseu foi e vem sendo comunicado? Há proximidade entre os impactos da Rio92, do *Ecomuseu de Santa Cruz* e da chegada dos dirigíveis ao Rio?

No século XXI, a mesma preocupação crítica em relação ao futuro voltou a estimular a concepção de outro museu, também no Rio. Em 2015, a implantação do *Museu do Amanhã* foi destacada pela mídia como um sinal de “inovação” e “sustentabilidade”, não apenas no cenário urbano, mas também no contexto dos museus da atualidade e na retomada das discussões sobre o futuro do planeta e da humanidade. Com sua edificação monumental, assinada pelo *starquiteto*²⁰ espanhol Santiago Calatrava, o *Museu do Amanhã* hoje repousa sobre o *Pier Mauá*, como um “dirigível pós-moderno”. Seu aspecto longilíneo, suas extremidades estreitas e a localização sobre um antigo local de chegadas e partidas, reforçam a analogia simbólica e metafórica que aqui se propõe, entre o museu e a aeronave alemã.

Figura 3 – Hangar dos dirigíveis. Base Aérea de Santa Cruz, Rio de Janeiro (RJ).



Fonte: *Airway* (2016).

Embora se saiba que as formas do *Museu do Amanhã* teriam sido inspiradas em bromélias do Jardim Botânico do Rio de Janeiro, sua associação formal a objetos voadores não é descabida (Figura 4). Segundo o arquiteto, ali se decidiu “[...] adotar algo diferente, algo que,

²⁰ Termo adaptado a partir do original inglês, *star architect*, que propõe a fusão entre as palavras *star* (estrela) e *architect* (arquiteto). Refere-se ao arquiteto lançado à fama internacional, especialmente pela mídia (ILONIEMI, 2014).

de tão leve, desse a impressão de que pretende voar”, e que se configurasse como uma arquitetura “aérea”, reforçada pelo aspecto da estrutura metálica de cobertura do museu, “[...] numa forma que lembra a de asas” (OLIVEIRA, 2015, p. 114)²¹.

Tal como se dera em outros casos emblemáticos no mundo²², o *Museu do Amanhã* se integra a um projeto maior, de “requalificação” urbana do “Porto Maravilha”, no Rio de Janeiro, como âncora detentora de um poder de atratividade e imagem – já testado – e com resultados compatíveis a esses “novos tempos”. Exemplos semelhantes não faltam em outros países, e se associam aos entendimentos de *destination branding* e *branding cities*²³.

Figura 4 – *Museu do Amanhã*, Praça Mauá, Rio de Janeiro (RJ).



Fonte: Foto do autor (2017).

No Brasil, assim como ocorreu em outros países, as transformações urbanas no Rio de Janeiro foram motivadas pela realização da Copa do Mundo de Futebol, em 2014, e dos Jogos Olímpicos, em 2016. Embora sob contextos diferentes aos da Rio92, novamente teve-se a implantação de museus motivada pela realização de eventos de grande repercussão midiática e

²¹ A “arquitetura aérea” considerada por Calatrava reforça as analogias consideradas nesta tese e parece se aproximar da fascinação de muitos brasileiros com o voo e com a história da aviação, motivada especialmente pelo reconhecimento a seus pioneiros. Vale lembrar que o voo inspirou o urbanista Lucio Costa (1902-1998) no projeto de Plano Piloto de Brasília (1960), com suas características asas Sul e Norte.

²² Embora seja comum associar-se a noção de “espetacularização” urbana ao *Museu Guggenheim* (1997), em Bilbao (Espanha), outro caso considerado emblemático é do *Centro Georges Pompidou* (1977), de Paris, conhecido como *Beaubourg*, em referência ao local onde foi implantado. Em 1977, Jean Baudrillard (1929-2007) apontou as contradições desse centro no ensaio *O efeito Beaubourg*. Para Baudrillard, tanto o museu quanto as transformações urbanas a seu redor foram problemáticas: “Tudo ao redor do local não é mais que um verniz – limpeza, desinfecção, design esnobe e higiênico – mas sobretudo mentalmente: é uma máquina de produzir vazio” (BAUDRILLARD, 1977, p. 10, tradução nossa).

²³ *Branding* é o desenvolvimento e gestão de uma marca de “identidade competitiva”, que se associa a uma empresa, instituição, governo ou território, no intuito de enfatizar ou fortalecer uma imagem diferencial, relacionada a um bem ou produto (WORLD TOURISM ORGANIZATION, 2009).

atratividade internacional, espetaculares por si. Como um dos impactos para além da mudança na paisagem, o *Museu do Amanhã* parece ter estimulado no Brasil a retomada das reflexões sobre a “sociedade do espetáculo” nos museus (DEBORD, 2017 [1967]), quando ele próprio é alvo de críticas nesse sentido.

A espetacularização nos museus, que inspira esta pesquisa, hoje ressoa nos debates de diferentes campos no Brasil, ainda tímidos ante a grandiosidade desses eventos-monumentos. Não se estranha tal reflexão acanhada. Também à época da chegada do *Zeppelin* ao Brasil, foram raros os jornais ou “influenciadores” que refletiram sobre o papel efetivo das passagens desses dirigíveis ao desenvolvimento do país e da sociedade brasileira.

Esse encantamento passivo, quando associado à contemplação espetacular, é geralmente embevecedor. Não se faz aqui qualquer antecipação de juízo de valores sobre os efeitos da espetacularização nesses fenômenos sociais que se edificam sob a forma de museus. Mas se questiona, desde já, a raridade das reflexões críticas ante o poder de atratividade das edificações, das estratégias comunicacionais ou das tecnologias ditas “inovadoras” aplicadas aos museus, especialmente quando associadas aos processos de popularização e mercantilização desses bens “comuns”²⁴. Obviamente, não se pretende negar a eficácia das estratégias de atratividade; entretanto, entende-se que é fundamental analisá-las criticamente, especialmente pelo seu potencial de impacto nas percepções da sociedade. Está-se, portanto, diante de questões éticas e deontológicas associadas às ações dos museus e ao exercício da Museologia.

Muito ainda se pode refletir sobre as abordagens espetaculares dos museus na atualidade, associadas aos processos de representação de “realidades” sociais, culturais, políticas e naturais. Como se observa, a busca por maior atratividade ao “público visitante”, mesmo quando eficaz, nem sempre é efetiva às funções sociais do museu (CHAUMIER, 2011a, 2011b). Por vezes, essas estratégias acabam por tornar as “realidades” menos atraentes que seus próprios substitutos (CHAUMIER, 2005). O espetáculo se torna, então, “a” grande atração do Museu, porém dotada de um poder fugaz, sempre em risco de se tornar banal, em intervalos de tempo cada vez menores, especialmente quando dependente da contínua avalanche de recursos midiáticos, “tendências inovadoras” e novidades tecnológicas.

Como navegar é viajar, esta tese faz uso analógico e metafórico da noção de “percurso de uma viagem de balão”, na busca de seu principal objetivo: a reflexão do fenômeno Museu-Espetáculo no Brasil, em sua complexidade e ambiguidade. Tudo que o Museu valora, coleta, reúne, guarda, apreende, pesquisa, classifica e comunica – material ou imaterialmente – se

²⁴ Segundo Harvey (HARVEY, 2014 [2012]), os “comuns” são bens materiais ou imateriais associados ao uso social e coletivo, que preveem formas de “cercamento”, físico ou institucional, quando se estabelecem normas e restrições para seu uso ou proteção.

estabelece entre caminhos espetaculares possíveis. Como se faz isso no Museu, pode ser a chave dos entendimentos sobre seu papel na espetacularização da memória, das artes e do conhecimento e, por consequência, no desenvolvimento da sociedade. Entender como o espetáculo se associa aos museus, e como estes se estabelecem em suas interações com os entendimentos humanos sobre natureza, território e paisagem, e com o conhecimento que se propõe representar nos museus e que se aplica à teoria museológica, são alguns dos desafios que se propôs adentrar nas pesquisas aqui apresentadas.

Assim, “viajar” foi o verbo de aproximação poética e não linear entre os três museus analisados nesta pesquisa por suas concepções iniciais: o *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá* (em concepção); o *Ecomuseu de Santa Cruz*, com o antigo *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, no Rio de Janeiro; e o *Museu do Amanhã*, no antigo *pier Mauá*, também no Rio. Não houve, entretanto, na escolha prévia desses museus, qualquer antecipação de conclusões sobre os objetivos desta pesquisa, associadas ao fenômeno Museu-Espetáculo.

Aos museus do século XXI, novos ou não, empreende-se a meta de “fazer acontecer” socialmente, e estes detêm o enorme desafio de socialização, ante a afirmação de uma sociedade cada vez mais mediada por imagens rápidas e recursos comunicacionais eletrônicos. O que mais vale fazer nos museus tradicionais para garantir os raríssimos patrocinadores (públicos ou privados), interessados nos “públicos” fenomenais que tão bem respondem às práticas da espetacularização? E sob outra situação, pode um museu tradicional ou comunitário fazer uso crítico do espetáculo? Se o espetáculo parece ser um “inevitável” reflexo da permanência dos museus do século XXI, precisarão estes navegar necessariamente nas águas rasas do oceano das respostas prontas?

JUSTIFICATIVA E PRESSUPOSTOS

O espetáculo, como a sociedade moderna, está ao mesmo tempo unido e dividido. Como a sociedade, ele constrói sua unidade sobre o esfacelamento. Mas a contradição, quando emerge no espetáculo, é, por sua vez, desmentida por uma inversão de seu sentido; de modo que a divisão é mostrada unitária, ao passo que a unidade é mostrada dividida.

Guy Debord, 1967
(DEBORD, 2017 [1967], p. 61).

Por mais que diversos aspectos da espetacularização em museus pareçam amplamente abordados pela Museologia, observa-se que tais abordagens, em geral, limitam-se à detecção do fenômeno em si e suas consequências gerais. Com menor frequência, tratam de estudos e análises críticas sobre aspectos teóricos deste campo, ou propõem analisar museus recentemente implantados ou em implantação, sob concepções diversas. Por essa razão, acredita-se que o recorte investigativo desta pesquisa, do ponto de vista de sua abrangência, poderá se somar aos estudos realizados por outros autores da Museologia e de outros campos.

De certa forma, a maior parte dos entendimentos a esse respeito têm sido restritos a aspectos físicos e materiais do Museu, às suas estratégias comunicacionais ou a projetos de reformulação urbana. Sob esses aspectos, são relativamente comuns as críticas que associam o espetáculo à arquitetura dos museus e às exposições temporárias que fazem uso de recursos cenográficos e tecnologias “inovadoras”, com forte apelo de atratividade ao público.

São também relativamente comuns as associações do espetáculo à episteme da Museologia considerada “tradicional”. Ou seja, à Museologia que não estaria relacionada aos preceitos e às expectativas que deram origem à Nova Museologia. Uma das dúvidas que se coloca – e sobre as quais se reflete nesta tese – é se as novas expressões museais que se estabeleceram nos últimos cinquenta anos – caso dos museus de território e dos museus comunitários – estariam isentas do fenômeno da espetacularização.

Quanto às consequências do que se pode entender por “espetacularização” no Museu, estas têm sido associadas a aspectos considerados negativos, em especial à percepção fragmentária e superficial da “realidade”, e à “alienação passiva” da sociedade frente ao “consumo” de imagens e do patrimônio que este preserva e comunica. Entretanto, tratar de consequências é algo bastante complexo, inviável no período que se associa a uma pesquisa de tese. Por essa razão, a ênfase desta pesquisa não se orienta à percepção pública das estratégias comunicacionais dos museus, mas a esforços teóricos que têm como objetivo refletir sobre o

Museu-Espetáculo, a partir da observação e análise do fenômeno por suas formas de comunicação e analogias com outros fenômenos históricos, políticos e socioculturais. Tal opção exige a reflexão sobre distintos entendimentos sobre a noção de “espetáculo”, e como esta pode ser associada, culturalmente, à gênese do que hoje se entende por “museu”, e sua aproximação às formas de expressão artística e de uma “ritualística espetacular”.

Deste modo, sugere-se que o Museu-Espetáculo, entendido como fenômeno complexo e subjetivo, não se restringe aos aspectos frequentemente atribuídos ao mesmo. Ao considerar sua abordagem sob a apreensão de sua complexidade, parte-se especialmente dos entendimentos do sociólogo Edgar Morin, ao procurar transpor o “paradigma simplificador” dos saberes, centrado nos esforços de “objetivação”, “racionalização” e “normalização” (MORIN, 2016 [1977]). Embora se reconheça que esses esforços são fundamentais à apreensão de qualquer fenômeno, buscou-se não restringir esta pesquisa a esses princípios, deixando-a aberta às contradições, aos antagonismos, às complementaridades, às analogias, às percepções sensíveis e, conseqüentemente, às subjetividades humanas.

Espera-se que este estudo possa colaborar para o aprofundamento dos debates e reflexões sobre a efetividade das práticas dos museus no Brasil, em especial quanto ao cumprimento de sua função social, que pressupõe a atuação “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento” (ICOM, 2018)²⁵. Porém, não é apenas o exercício de análise de estratégias e procedimentos museográficos que interessa a esta pesquisa. Entende-se que o espetáculo, como decorrência comunicacional do Museu, relaciona-se às suas concepções fundadoras e às percepções que se pretende mediar junto à sociedade, sobre as “realidades” locais e globais, sociais e naturais. Dessa forma, entendeu-se fundamental buscar as prováveis motivações que deram origem aos museus modernos, em sua provável associação ao espetáculo.

Não raramente, as compreensões do fenômeno Museu-Espetáculo são também restritas às propostas teóricas de categorização disciplinar da própria Museologia, e associadas a suas vertentes ou correntes de pensamento. Igualmente, costumam ser determinantes os entendimentos que vinculam a Museologia e a prática dos museus tão somente à interdisciplinaridade, excluindo outras possibilidades, inclusive as que não se associam ao saber

²⁵ Esta concepção, agregada à definição de Museu adotada pelo ICOM em 2007, é problematizada na tese. De certa forma, a expressão “a serviço da sociedade” soa como algo genérico (DELOCHE, 2007; SCHÄRER, 2005). Apesar de seu caráter fundamental, o Museu parece ser considerado como algo à parte da humanidade, da sociedade e da natureza, quando tão somente se coloca “a serviço” destas. Ao manter o Museu no centro de suas interações, mantém-se o mesmo à distância de uma perspectiva crítica (SANSONI, 2005), sistêmica, ecológica (SCHEINER, 2007) e biocêntrica. Jennifer Harris considera que a definição é problemática porque denota um caráter “estático e apolítico do processo museal” e se apresenta “[...] fortemente conotada de um papel paternalista e antiquado do museu”, como “[...] uma instituição autoritária que controla o conhecimento transmitido a um público passivo” (HARRIS, 2007, p. 63-64, tradução nossa).

disciplinar. Com isso, por vezes esses entendimentos delimitam a análise criativa, interpretativa e reflexiva do fazer museal, restringindo-a à hierarquização de suas correntes de pensamento, “fazendo-os depender de uma instância de poder” (HERNANDEZ-HERNANDEZ, 2006, p. 102, tradução nossa).

Tem-se aí uma aparente distorção, uma delimitação de entendimentos teóricos, quando as abordagens que visam à compreensão do Museu, ante a sua complexidade, acabam por fortalecer a objetivação de um caráter delimitador, regulamentador e por vezes totalitário entre os movimentos ou interpretações que se integram ao campo da Museologia. Porém, à parte das divergências ideológicas ou conceituais existentes, naturais a todas as ciências, parece consensual que, por toda uma trajetória historicamente construída sobre entendimentos francófonos ou anglófonos que se tornam “universais” (SCHEINER, 2016), o museu tradicional é o modelo que melhor estratifica o que se pode entender por Museu-Espetáculo. Não à toa, portanto, a teoria da Museologia procura contemplar, em seus termos e paradigmas vigentes, expectativas que se consolidaram a partir das reflexões das décadas de 1960 e 70.

Dentre tantos períodos marcantes da história recente, a década de 1960 parece ter sido especialmente relevante, pela multiplicação exponencial dos movimentos e acontecimentos políticos, artísticos, científicos e culturais, concentrados em um curto espaço de tempo. Paralelamente, e de forma até então inédita, esses acontecimentos – selecionados e “filtrados” – puderam ser comunicados globalmente, via satélite, por meio de imagens ao vivo. Por outro lado, os meios de comunicação, os valores e a própria sociedade vinham sendo questionados.

A televisão²⁶, ao se tornar cada vez mais popular, provocou o curto-circuito tecnológico, social e cultural capaz de desestabilizar relações sociais e políticas, gerando uma crise que só seria intensificada mais tarde, com a popularização da internet (BOURDIEU, 1997 [1996]; D’AMARAL, 1996; LEVY, 2009 [1997]). Paralelamente, desde então o mercado e o consumo dos bens culturais se fortaleceram sob a lógica da popularização e universalização do acesso que, em muitos casos – especialmente nos países em desenvolvimento – acabaram por reforçar e explicitar as desigualdades sociais.

Desde que Debord publicou *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2017 [1967]), sua obra e de outros situacionistas têm sido utilizadas como motivadoras à análise de diferentes aspectos socioculturais. Os museus, assim como o patrimônio, também foram questionados naquela época, por sua distância dos problemas associados ao desenvolvimento humano e pouca

²⁶ Pierre Bourdieu, em seu ensaio *Sobre a televisão* (1996), trata da “censura invisível” que a televisão carrega em sua programação, reforçando sua opressão simbólica e de caráter sensacionalista. Segundo Bourdieu: “O princípio de seleção é a busca do sensacional, do espetacular. A televisão convida à dramatização, no duplo sentido: põe em cena, em imagens, um acontecimento e exagera-lhe a importância, a gravidade, o caráter dramático, trágico” (BOURDIEU, 1997 [1996]).

capacidade de estimular o pensamento crítico. Uma profunda crise – social, política e cultural – estava em curso. O mundo se divulgava como dividido – política e ideologicamente – entre dois modelos questionáveis: na dependência e mobilização coletiva impostas pelo capital, ou, em sua forma considerada oposta, na privação de direitos e liberdades individuais e coletivas, impostas por regimes totalitários. Para os situacionistas, na “sociedade do espetáculo” tudo se costumava perceber sob a lógica das contradições e exclusões.

Os sistemas vigentes à época foram duramente criticados por Debord e pelos situacionistas, que associaram a eles as noções de “espetáculo difuso” e “espetáculo concentrado”. Pouco antes da queda do muro de Berlim, em 1988 Debord apresentou a única atualização de sua obra: o mundo viveria agora sob a influência do que ele considerou como “espetáculo integrado” (DEBORD, 2017 [1988]). Essa abordagem abrangente é frequentemente ignorada quando se remete à noção de “sociedade do espetáculo”, especialmente quando se consideram suas críticas associadas apenas aos meios de comunicação. No entanto, mais do que a sistemas político-econômicos ou a estratégias de comunicação em massa, o autor procurava ressaltar um fenômeno social: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (DEBORD, 2017 [1967], p. 38).

Passados mais de cinquenta anos daquele momento histórico, os impactos das novas tecnologias e do consumo de bens culturais continuam a provocar mudanças sobre as formas de conceber, pensar e praticar o Museu. Porém, as análises atuais sobre o fenômeno Museu-Espetáculo, quando se restringem somente a esses aspectos, se estabelecem como entendimentos redutores das “teses” que originalmente se propuseram como “sociedade do espetáculo”. Com a generalização do sujeito emissor e com a produção de conteúdo comunicacional não mais restrita às grandes corporações, hoje o “espetáculo integrado” se sofisticou na homogeneidade.

Mais do que um novo conceito ou atributo indesejado por seu caráter pejorativo, parece prudente admitir que o fenômeno Museu-Espetáculo, na atualidade, exige mais do que valorações, mas abordagens que se constroem pelo olhar da complexidade, das transitoriedades, na contrariedade das tentativas de objetivação de um campo do conhecimento e de seus movimentos vigentes. Afinal, se o Museu-Espetáculo é uma questão atual da Museologia, trata-se de um fenômeno que exige estudos éticos, estéticos e ontológicos, que permitam transcender os entendimentos disciplinares, nas possibilidades de um exercício rumo à transdisciplinaridade e à museologia crítica.

Em 2015, Jesús-Pedro Lorente e Nicole Moolhuijsen apresentaram atualizações a respeito dos entendimentos do que seria uma museologia crítica. Além de refletir sobre a própria teoria da Museologia e sobre as relações do Museu com a sociedade, opta-se “[...] por

uma postura de análise crítica em resposta aos modos tradicionais de produção do discurso de exibição e interpretação de coleções, visando renovar e transformar as práticas museográficas. Profissionais que reivindicam essa tendência incentivam a abolição de caminhos lineares, preferindo propostas que questionam o público, bem como o uso de todos os dispositivos que favorecem uma abordagem de exposições que seja ao mesmo tempo subjetiva, interativa e participativa” (LORENTE; MOOLHUIJSEN, 2015, p. 1, tradução nossa).

Ao optar-se pela análise crítica e não linear na construção desta tese, pretende-se ressaltar que não se está diante de uma disputa teórica dicotômica, resumida aos entendimentos do que possa ser “certo” ou “errado”, a um ou outro movimento da Museologia. Acredita-se ser necessário entender o Museu-Espetáculo por suas questões essenciais, relacionadas aos aspectos fundantes do fenômeno Museu e em suas abordagens pela Museologia, associadas à memória, ao conhecimento, à identidade, à comunicação como processo de socialização, e às suas características ético-estéticas e políticas. É por isso que se considera oportuno o aprofundamento desses entendimentos sob perspectiva ecosófica (GUATTARI, 2014 [1989]).

Além das abordagens quanto a aspectos “ecosóficos” e “disciplinares”, associados às noções de “espetáculo” e “espetacularização”, foram consideradas nesta pesquisa as questões associadas à percepção e à representação social, às abordagens teóricas e metateóricas sobre o objeto da Museologia como “fato” ou “fenômeno”, aos aspectos ontogênicos que dão origem ao entendimento de “museu”, e às limitações e contradições que decorrem das contraposições entre cultura e natureza, sociedade e natureza, arte e ciência.

O entendimento do Museu como fenômeno parte de uma percepção holística, ao buscar compreendê-lo por sua essência, de base filosófica, não dissociada de uma “relação específica” entre “humano” e “realidade” (GREGOROVÁ, 1980; SCHEINER, 1998, 2016; STRÁNSKÝ, 1980). Isso quer dizer que, mais do que um espaço ou instituição material, a existência do fenômeno Museu independe de um território físico ou de um tempo próprio. Nada impede sua materialização, mas esta não é condicionante à sua existência. Esse entendimento também considera que o Museu é decorrente de infinitas possibilidades da percepção humana, já que a “realidade” com a qual ele se “relaciona”, só se percebe como “real” a partir de construtos humanos de valoração, que se constituem como “musealidade” (STRÁNSKÝ, 1974).

Em adição, o “fato museal” proposto como objeto da Museologia (RÚSSIO, 1981), seria supostamente associado ao entendimento de “fato social”, proposto pelo sociólogo Émile Durkheim (1858-1917). Assim como a abordagem do “fenômeno”, a noção de “fato museal” se estabelece pela “relação” entre o humano e o objeto que representa a “realidade”. Porém, o

considera sob a institucionalização de um determinado “cenário-museal”, reconhecido e considerado pela comunidade a qual se insere (GUARNIERI, 2020 [1983?]).

Parte-se do pressuposto que, apesar de frequentemente serem entendidas como abordagens contraditórias e opostas, estas seriam complementares. Se o “fato museal” é o objeto da Museologia, que pode ou não se materializar no Museu, o “fenômeno Museu”, por sua vez, pode se manifestar por diferentes “fatos museais”. Considerou-se que tão essencial quanto o entendimento do “fenômeno Museu” e do “fato museal”, é a necessidade de relativização do “real” e da “relação” com a “realidade”. O problema não é novo. Em 1960, o filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) alertava sobre a possibilidade de desvios de percepção original dos objetos, provocados por sua apresentação no Museu. No entender de Merleau-Ponty, ao idealizar a história, os museus de arte estariam atribuindo valores diferentes daqueles que as obras poderiam suscitar à percepção, criando uma reverência forçada que ignoraria o “calor da vida” (MERLEAU-PONTY, 1984 [1960]).

O filósofo francês Alain Badiou, em seu livro *O ser e o evento*, considerava que o “real” “continua sendo uma categoria de sujeito” (BADIOU, 1996 [1988], p. 13), ou seja, dependente do que se entende como tal. Isso não quer dizer, porém, que todo entendimento de “realidade” é necessariamente nulo ou vazio, mas certamente múltiplo. Para o fenômeno Museu, tal percepção é fundamental, já que se configura em contrariedade às representações unívocas, que parecem desconsiderar as multiplicidades do “ser” nos processos de musealização. No caso do Museu-Espetáculo, a meditação de Badiou pode ser igualmente interessante, já que uma das principais críticas a esse fenômeno é sua aproximação ao “vazio”. Na expectativa por apresentar e representar “suas verdades” de forma espetacular, as exposições e atividades não escapam de ser criticadas por seu caráter de vacuidade. Ou seja, podem ser tão maravilhosamente encantatórias quanto rasas ou previsíveis ao pensamento.

Já a problemática do aspecto “relacional” do Museu com a “realidade” parece residir na persistência em situar o humano - e o Museu como sua representação - no centro e acima de uma “relação” condicional, direcional e hierárquica à natureza e às subjetividades individuais. Paradoxalmente, a Museologia é o campo disciplinar que difunde as perspectivas do museu integral, dos ecomuseus, dos museus comunitários e de território, que não caberiam na restrição antropocêntrica. Portanto, entende-se que, quando restrito aos seus aspectos relacional, direcional, instrumental ou meramente documental, o Museu deixa de ser vivenciado como um fenômeno social e cultural. Passa a ser apreendido e naturalizado como ferramenta de “transmissão” de saberes em detrimento à “socialização”, fonte documental que pressupõe a leitura do especialista ou, no máximo, laboratório de memórias restritas à repetição positivista da comprovação vestigial.

Supõe-se que para o século XXI, o alento de existência do “fenômeno Museu” e do “fato museal” como objetos da Museologia, estará em sua capacidade de aceitar-se em suas complexidades e subjetividades, de “desterritório” e “deslimite” do tangível e do intangível. Como cenário intersubjetivo à natureza, à sociedade e às subjetividades humanas, o Museu pode relativizar a existência das disciplinas, sem abdicar delas. Afinal, o Museu que cientificamente classifica, categoriza, documenta e comunica a natureza das coisas, também precisa esclarecer que a necessidade de classificar e apreender, de grande valia para a compreensão da vida, é menor do que a percepção das coisas em seu próprio contexto:

Neste espaço desterritorializado, onde tudo é relativo, como situar o Museu? Ora, na virtualidade, e também no espetáculo. Pois vivemos hoje num universo notadamente visual, onde a força mágica das imagens nos dá a ilusão de que o Real é o que vemos diante de nós (SCHEINER, 1999, p. 159).

Se é possível considerar o “espetáculo” sob ótica abrangente, ao retomar seu sentido etimológico, poético e político, pode-se entendê-lo como um atributo próprio da linguagem museal. Parte-se da hipótese de que o Museu-Espetáculo não se restringe à materialidade de sua museografia ou à grandiosidade de sua edificação ou de suas exposições, mas também se reflete nos discursos e acepções que o Museu utiliza para comunicar e socializar.

Deste modo, entende-se que o espetáculo pode se fazer presente desde a concepção e motivação do Museu, até suas ações comunicacionais, de forma independente de recursos ou meios materiais. Seria na fase de concepção do Museu que a adoção de determinados partidos caracteriza e distingue um projeto museográfico espetacular, ao predefinir formas de agir e comunicar, que serão adotadas como práticas e ações. Supõe-se que esse possa ser o principal momento, mas não único, de definição do Museu-Espetáculo, a gênese do discurso espetacular, seja este crítico, reflexivo, mitificado, estandardizado, homogeneizado ou disneyficado.

Isso ocorre, por exemplo, nos processos de concepção de museus que nascem de uma perspectiva de adoção ou reprodução de um “modelo de sucesso”, de uma referência anterior de eficiência comunicacional “testada e aprovada”, e assim tida como “inquestionável” em sua “realidade” de origem. A tentação de uso dessa “receita pronta”, como orientação ideológica que se afirma em detrimento dos processos criativos e colaborativos, se manifesta antes mesmo dos primeiros esboços, estudos ou projetos do museu.

Sob justificativa de uma abrangência “global” da museografia pretendida, não raramente opta-se por preterir o local e o regional, ante o desejo de parecer o “outro”. Ou seja, por vezes o Museu-Espetáculo nasce tão somente como um “clone”, fecundado sob processo *in vitro*, gestado sob condições assépticas, previsíveis, idealizadas e homogeneizadas. Trata-se, assim, de um museu “geneticamente modificado”, para que nele se projetem as desejadas características de um “outro” inacessível, que se expressariam intensificadas como “novas”

imagens ou práticas, superdimensionadas à percepção. “Cartilhas” de museografia espetacular não faltam, materializadas ou não, e existem para segui-las ou ignorá-las. Como clone de outros museus voltados à atratividade, o museu “transgênico” acaba por ganhar intensidade de presença temporal e espacial, interatividade como ação restrita ao propósito a qual se oferece, e produtividade não apenas no aspecto mercantil. Mas perde porque, como clone, tende à homogeneização que se contrapõe à variabilidade “genética” (de origem) das “realidades” como construto natural, humano, social e cultural.

Essas expectativas de percepção preconcebidas, nada neutras ou ingênuas, se articulam sob os limites dos entendimentos, valores e saberes. Afinal, todo Museu se configura como espaço político de disputas simbólicas, inclusive entre os campos e disciplinas do conhecimento, que detêm o poder de tornar visível (ou não) “o que” e “como” se deseja socializar. A respeito desse poder hegemônico do Museu (e das práticas de patrimonialização) sobre a visibilidade de objetos materiais ou imateriais, diversos autores enfatizam que se trata de um jogo de interesses, voltado à distinção entre sujeitos e à valoração dos bens considerados representativos de suas sociedades. Dentre os que enfatizam essa problemática, está o antropólogo Néstor García Canclini, ao afirmar que:

Consagram-se como superiores os bairros, objetos e saberes gerados pelos grupos hegemônicos, porque eles contam com a informação e a formação necessárias para compreendê-los e apreciá-los e, portanto, para controlá-los melhor. Historiadores, arqueólogos e políticos da cultura definem quais são os bens superiores que merecem ser conservados. Reproduzem, assim, os privilégios daqueles que em cada época dispuseram de meios econômicos e intelectuais, tempo de trabalho e de ócio, para imprimir a esses bens um valor mais elevado (CANCLINI, 2012, p. 72).

Se esse também é um problema originário do Museu, percebe-se que o mesmo se intensifica quando se deflagra no Museu-Espetáculo. Nesse sentido, é provável que os museus idealizados como museus de ciências sejam mais propensos à espetacularização. Os motivos para tal percepção são filosóficos ou relacionados à episteme do que se entende por “ciência” e “tecnologia”. Ademais, é comum que esses museus sejam idealizados por especialistas das áreas ou ciências representadas, quando nem sempre se consideram abordagens associadas a aspectos humanos, políticos e sociais. Especialmente no caso dos museus que se caracterizam por categorias disciplinares (museus de ciência, de arte, de história, de arqueologia, de antropologia, de etnologia, dentre outros), além do jogo de luz e sombra sobre objetos materiais, entra em disputa a hegemonia dos saberes científicos, que devem ou não ser comunicados. Frequentemente, a persistência de entendimentos positivistas sobre a concepção de ciência acaba por repetir, nesses museus, as deformações que se observam nos processos

formais de socialização do conhecimento²⁷. Faz-se uso do termo “deformação” em consideração às reflexões de Daniel Gil Pérez e colaboradores, que procuram identificar as razões para a transmissão de imagens deformadas do trabalho científico. Os autores citam como imagens deformadas a noção de neutralidade da ciência (concepção empírico-indutivista e atórica), a visão rígida e dogmática justificada pelo método científico, a visão aproblemática e a-histórica, a visão extremamente analítica, a visão acumulativa de crescimento linear, a visão individualista e elitista, e, por fim, a visão socialmente neutra (GIL PÉREZ *et al.*, 2001).

Dois museus analisados nesta pesquisa se apresentam como museus de ciências: o *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá*, em concepção no Recife, e o *Museu do Amanhã*, no Rio. É oportuno justificar que, pelas aparentes inconsistências museológicas que podem ser observadas em alguns projetos e programas de novos museus de ciências no Brasil, faz-se necessário trazer à análise crítica o pensamento do físico Jorge Wagensberg (1948-2018), associado às práticas destes museus. Nas últimas décadas, esse autor havia estabelecido uma relação afetivo-intelectual com o Brasil, já que frequentemente era chamado para participar de atividades acadêmicas, conferências e encontros sobre museus de ciências. Também por essa razão, os entendimentos do autor são frequentemente utilizados como referencial teórico na defesa de estratégias adotadas por esses museus.

Apesar da referência comum a Wagensberg, observa-se que alguns museus brasileiros parecem fazer uma leitura restrita - e até certo ponto equivocada - das proposições desse autor, em especial quando procuram justificar a substituição de objetos histórico-científicos pelo uso exclusivo de aparatos interativos e eletrônicos, prática comum em museus que se autointitulam como Centros de Ciências (*Science Centers*). Ocorre que, algumas vezes, o uso exclusivo desses aparatos é citado como justificativa à ausência de contextualização histórica e das “realidades” e identidades locais, quando se restringem os conteúdos a resultados de pesquisas científicas, ou a conhecimentos “cientificamente construídos” pelos entendimentos de atores da ciência tradicional. Nesses casos, deixam de ser tensionadas não apenas questões associadas ao espaço-tempo em que se inserem esses museus, mas também a história e as contradições das ciências e dos fenômenos reproduzidos experimentalmente.

Wagensberg, no entanto, apesar de sua relevância, não foi uma unanimidade, e alguns de seus entendimentos são questionados por autores da Museologia, especialmente quando parecem ignorar reflexões e práticas há muito tempo debatidas e questionadas pelo próprio

²⁷ Embora sejam comuns os entendimentos de “transmissão”, “letramento”, “alfabetização científica” e “construção do conhecimento”, nesta tese optou-se pela concepção de “socialização” de memórias e conhecimentos, ao tomar partido às tentativas de minimizar as hierarquias do pensamento humano no Museu, e valorizar os entendimentos por sua complexidade e edificação coletiva (MORIN, 2015 [2005]).

campo, o que não necessariamente torna nulas suas reflexões. Mas, no que diz respeito à espetacularização em museus de ciências, até seus argumentos parecem ser mal utilizados ou nem sempre se materializam no Brasil, afinal, o autor considerava que:

Um bom museu de ciências não apenas oferece uma seleção de resultados científicos espetaculares, como também deve exibir o processo que foi realizado até chegar neles e comentar sobre a solidez e a validade desses. Na ciência, a crítica sobre o conhecimento é tão importante quanto o próprio conhecimento. Expressões do tipo “isso foi comprovado cientificamente” são prova da imagem falsa que a ciência passa de si mesma. [...] É especialmente saudável exibir alternativas plausíveis diferentes, quando essas existem. Um museu como esse é obviamente um instrumento perturbador em uma sociedade ditatorial em que a mensagem de ordem é “pessoas mais inteligentes e instruídas que você, pensam por você”, ou “as decisões que devemos tomar para lutar contra a nossa incerteza atual são ditadas por textos de nossas tradições mais consagradas” (WAGENSBERG, 2005, p. 312).

Essa frequente descontextualização, comum não apenas aos museus de ciência, nesta tese levou à opção por análises que levem em consideração a perspectiva de “museu integral”, sob os termos em que este conceito foi proposto, na Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Os três museus analisados, especificamente quanto às suas concepções iniciais, se relacionam direta ou indiretamente a territórios musealizados e, por outro lado, associam-se a expectativas de sustentabilidade e desenvolvimento humano.

No caso dos projetos do *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá*, sua motivação principal leva em conta a necessidade de uso sustentável e desenvolvimento daquela área e suas proximidades, preservadas por aspectos ambientais e culturais. O *Ecomuseu de Santa Cruz*, por outro lado, é único dos três a ter sido concebido e implantado como um museu comunitário e de território, paralelamente às discussões da Rio92. O *Museu do Amanhã*, assim como o *Ecomuseu de Santa Cruz*, está implantado sobre uma Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC), o que também permite justificar sua análise sob a perspectiva do museu integral, uma vez que o território em que esses se integram é preservado a partir de uma noção de conjunto, que considera aspectos culturais materiais e imateriais.

Por fim, justifica-se que a ênfase às analogias e às reflexões ecosófica, que se destacam no título da tese, é também decorrente de vivências profissionais e pessoais. Para além da imersão na teoria da Museologia, proporcionada pelo processo de formação ao qual se vincula esta pesquisa, somam-se o estudo e pesquisa anteriores de fenômenos ecológicos, e o exercício de práticas curatoriais/comunicacionais em museus. Assim, se o percurso narrativo é inerente à prática da Museologia, procurou-se construir a tese como quem produz uma exposição em percurso não linear, ou seja, como um exercício de metalinguagem discursiva, amparada na museologia crítica, na ecosofia e no pensamento complexo.

Esta é também uma forma de tratar o “percurso” por suas fragilidades e contradições, por suas tensões que se concretizam sob a percepção da paisagem ao olhar do viajante, que se idealiza ante a percepção pessoal e particular, marcada pelas impressões, afetos, paixões ou paradigmas de quem propõe, demonstra, percebe ou percorre o caminho. Alguns museus, encarnados em seu papel de “naves encantatórias”, permitem que se proponham caminhos, outros sugerem itinerários, enquanto a maioria simplesmente insiste em os impor. Seja qual for a opção, são sempre percursos questionáveis na representação do “real”.

Em *A estética da desapareição*, o filósofo e urbanista Paul Virilio (1932-2018) discorre sobre aspectos de fenomenologia da percepção e considera que o ser humano, na sua condição de espectador, tende a omitir certas ausências de percepção (pela picnolesia), num processo de colagem de acontecimentos e de tempo, como se estivesse sempre submetido aos efeitos especiais que se utilizam no cinema. Ou seja, igualmente nesta tese, assume-se o caráter de incompletude de suas reflexões, certamente afetadas pela percepção individual, algo fartamente discutido pela Filosofia, como se verá no percurso proposto. Virilio considera que toda percepção se dá como se partisse de eternos viajantes: “[...] nossa vida inteira passa pelas próteses de viagens aceleradas, das quais já nem temos consciência” (VIRILIO, 1980, p. 66). É nessa parte do livro que, coincidentemente, Virilio usa a metáfora da nave gigante para se referir à fragilidade e precariedade dos efeitos da ilusão perceptiva humana, que embevece, delimita e direciona o olhar, até mesmo quando se está diante do espetáculo da tragédia:

Para o passageiro do veículo gigante, Titanic ou Zeppelin, a catástrofe fatal se afigura uma hipótese absurda e irreal; enquanto o navio afunda, continua-se a dançar ao som das orquestras. Mas a disparidade entre a ilusão da festa e o surgimento do acidente é apenas aparente, já que o voo acelerado ou a viagem rápida metamorfosearam a festa, insidiosamente, fazendo do naufrágio o destino do prazer (VIRILIO, 1980, p. 66).

OBJETIVOS

Objetivo Geral

- Problematizar e caracterizar o Museu-Espetáculo como fenômeno social e cultural aplicado aos museus do século XXI, visando contribuir à análise sobre seu papel na socialização do conhecimento e no desenvolvimento da sociedade.

Objetivos Específicos

- Apresentar aspectos da passagem dos dirigíveis alemães no Brasil, entre 1930 e 1937, sob a ótica da imprensa e do poder público da época, e refletir sobre eventos espetaculares como possíveis motivadores à implantação de novos museus;
- Propor reflexões quanto às noções de “espetáculo” e “espetacularização” em museus, à luz da “ecosofia”, da “museologia crítica” e de suas aproximações aos conceitos de “museu integral” e “transdisciplinaridade”;
- Propor reflexões sobre entendimentos teóricos vigentes quanto ao objeto de estudo da Museologia, à afirmação de seu caráter científico e suas interações disciplinares, em suas possíveis relações com a manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo;
- Analisar os processos de concepção e o conteúdo dos projetos de implantação, musealização e gestão do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, no Recife (PE), e especificamente os projetos de museografia de seu *Museu de Ciência e Tecnologia*;
- Refletir sobre as motivações iniciais de concepção e implantação do *Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz*, e do *Museu do Amanhã*, ambos no Rio de Janeiro (RJ), e suas estratégias museológicas atuais.

HIPÓTESES E QUESTÕES

Hipóteses

- A espetacularização permanece atual às estratégias dos museus no século XXI, e se reflete nas motivações, concepções e práticas museais, de modo a caracterizar um fenômeno específico: o Museu-Espetáculo.
- O espetáculo, como expressão inerente à linguagem museal, é essencialmente ambíguo e se manifesta em todos os museus. Por sua ambiguidade, o espetáculo museal nunca é neutro, e pode ser concebido e enunciado sob distintos cenários, formas, conteúdos e abrangências.
- O fenômeno Museu-Espetáculo se revela por sua complexidade, e não se restringe a aspectos formais, estéticos e econômicos, mas também pode se estabelecer, igualmente, desde a concepção e nos enunciados de todo museu.

Questões

- A noção de Museu-Espetáculo deriva das concepções de “sociedade do espetáculo” na década de 1960, ou foi entendida, em outros momentos, sob outra ótica?
- Podem os territórios e paisagens ser idealizados culturalmente, delimitados e socializados sob o fenômeno Museu-Espetáculo?
- Entendimentos teóricos da Museologia e suas correntes de pensamento afetam a expressão do fenômeno Museu-Espetáculo em suas interações disciplinares?
- Seriam os museus de ciências os principais deflagradores de uma renovação “espetacular” das estratégias comunicacionais adotadas pelos museus tradicionais?
- A motivação de implantação de um museu, associada a um evento espetacular, caracteriza a expressão do fenômeno Museu-Espetáculo?

METODOLOGIA

O método da complexidade não tem por missão recuperar a certeza perdida e o princípio Uno da Verdade. Deve, ao contrário, constituir um pensamento que, em vez de morrer, alimente-se da incerteza. Deve evitar o corte dos nós górdios²⁸ entre objeto e sujeito, natureza e cultura, ciência e filosofia, vida e pensamento. O que move esta pesquisa é o horror ao pensamento mutilado/mutilante; é a recusa do conhecimento atomizado, em parcelas e reducionista; é a reivindicação vital do direito à reflexão.

Edgar Morin (2015 [1980], p. 24).

A adoção de métodos lineares, limitados aos rígidos padrões das pesquisas quantitativas, não seria viável ou possível em um projeto investigativo que, por pressuposto, tem a pretensão de problematizar e trazer à análise crítica a compreensão e explicação de um fenômeno social e cultural que se manifesta em sua complexidade. Seria contraproducente propor estratégias metodológicas que pudessem delimitar ou inibir o turbilhão de tensões, dúvidas, perplexidades e incertezas decorrentes da tentativa de caracterizar o fenômeno Museu-Espetáculo. Nesse sentido, antes de apresentar os procedimentos metodológicos, faz-se necessário discorrer sobre os princípios e pressupostos teórico-conceituais que influenciaram a opção pelo delineamento, abordagem e tipologia adotados na metodologia desta pesquisa.

Princípios metodológicos

Ao pressupor o Museu-Espetáculo como fenômeno social e cultural, entende-se que este se configura por meio de processos de percepção e representação das “realidades”, e como tentativa de compreensão destas. A noção de “realidade” é aqui entendida por sua subjetividade, sempre decorrente do entendimento humano. Ao adotar como princípio o

²⁸ Dentre as fábulas da Antiguidade, Plutarco (46-120 d.C.) contava que Górdio era um camponês que havia se tornado rei da Frígia após uma profecia. O Oráculo havia anunciado que o rei seria o próximo homem que chegasse à região em um carro de bois. Cumprida a profecia, Górdio se tornou rei e amarrou seu carro de bois a uma coluna, com um nó tão complexo que seria “impossível” desatá-lo. Após sua morte sem deixar descendentes, o nó Górdio teria permanecido intacto por séculos, e dizia-se que quem o desatasse conquistaria o mundo. Quando Alexandre o Grande chegou à região, na intenção de conquistá-la, e sabendo de tal condição, teria se percebido incapaz de desatar o nó, quando então simplesmente o cortou com sua espada, subjugando a região antes de seguir à Capadócia (PLUTARCO, 2004 [110-115 d.C.?]). Metaforicamente, “cortar o nó górdio” significa encontrar uma solução simplificada para “resolver” um problema complexo, sem precisar “desatá-lo”.

pensamento ecosófico (GUATTARI, 2014 [1989]), se entende a “realidade” como interação indissociável, atemporal e não hierárquica: Natureza-Sociedade-Humano.

Todos os procedimentos metodológicos desta pesquisa partiram de abordagens qualitativas, consideradas em sua complexidade, e para além dos limites disciplinares. Os entendimentos de Morin foram fundamentais às abordagens investigativas adotadas. Ao contrapor o paradigma da simplificação, Morin propõe outro estatuto à complexidade, no sentido de desassociá-la das noções de “confusão” e “desordem”. Complexidade, segundo Morin, “[...] é uma palavra-problema e não uma palavra-solução”. Isso não quer dizer que a abordagem complexa iniba a simplicidade dos entendimentos, como também não significa que possa pleitear uma suposta completude aos atos, ou aos fenômenos associados aos atos. Segundo Morin, “[...] a ambição do pensamento complexo é dar conta das articulações entre os campos disciplinares que são desmembrados pelo pensamento disjuntivo (um dos principais aspectos do pensamento simplificador)” (MORIN, 2015 [2005], p. 6).

Morin é um dos responsáveis pela redação dos entendimentos atuais sobre a “transdisciplinaridade”, concepção apresentada pela primeira vez pelo biólogo e psicólogo Jean Piaget (1896-1980). Piaget propôs a abordagem transdisciplinar em 1970, no I Seminário Internacional sobre Pluridisciplinaridade e Interdisciplinaridade, na França. O evento foi coordenado pela Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (OCDE), para discutir alternativas à pesquisa e à formação superior (JAPIASSU, 1976; PIAGET, 1972).

A abordagem transdisciplinar se tornou mais conhecida a partir de 1987, com a criação do *Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires* (CIRET), na França. A iniciativa de criação do CIRET partiu de pesquisadores de diversas áreas de atuação, como decorrência de outro seminário, realizado em 1986 na Itália, voltado a reconhecer a necessidade de reaproximação entre as ciências e as tradições²⁹. Em 1994, o CIRET realizou em Portugal o I Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, do qual resultou a *Carta da Transdisciplinaridade*.

A *Carta* esclarece que a abordagem transdisciplinar não nega a organização disciplinar do conhecimento e a objetivação dos saberes, porém, não se restringe a seus limites. Isso quer dizer que são consideradas outras possibilidades de manifestação do conhecimento, não vinculadas às ciências e suas disciplinas instituídas (D'AMBROSIO, 1997). A transdisciplinaridade se coloca, assim, como complemento à organização disciplinar, como outra visão da natureza e da “realidade”. Não nega a racionalidade, mas se contrapõe ao excesso de formalismo, à irrefutabilidade das definições e à dependência à objetividade (PROJETO..., 1996).

²⁹ Maiores detalhes sobre a construção do entendimento e método transdisciplinar, e suas diferenças a outras interações disciplinares, são apresentados e analisados no *Quarto Porto* desta tese.

A partir da reafirmação da transdisciplinaridade entre as décadas de 1980 e 90, o método transdisciplinar foi então proposto e reconhecido em seguidos encontros internacionais. Coube ao físico romeno Basarab Nicolescu a proposição – reconhecida pelo CIRET – dos princípios axiomáticos do método transdisciplinar: a “complexidade”, a “lógica do terceiro incluído”, e a noção de “níveis de realidade”³⁰. Faz-se necessário considerar que, assim como se deu em relação à interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade não é panaceia, não é mercadoria *glamourizada* ou certificável, e não carrega a solução para todos os problemas metodológicos das pesquisas e atividades que se associam a problemas e fenômenos complexos. Por outro lado, se em décadas passadas houve grande ceticismo entre os pesquisadores quanto a esse método, atualmente a pesquisa transdisciplinar tem sido plenamente adotada por grupos de pesquisa e outros organismos representativos internacionais além da UNESCO, como é o caso, por exemplo, do *Comitê para Políticas de Ciência e Tecnologia* da OCDE³¹.

O processo analógico

Dentro de dimensões históricas imemoriais até nossos dias, as religiões e filosofias têm sido poderosos instrumentos explicativos da existência individual e coletiva. A poesia e a arte continuam a desvendar lógicas profundas e insuspeitadas do inconsciente coletivo, do cotidiano e do destino humano. A ciência é apenas uma forma de expressão desta busca, não exclusiva, não conclusiva, não definitiva. Na sociedade ocidental, no entanto, a ciência é a forma hegemônica de construção da realidade, considerada por muitos críticos como um novo mito, por sua pretensão de único promotor e critério de verdade.

Maria Cecília de Souza Minayo (2002 [1993], p. 9).

Além das premissas de ecosofia, complexidade, museu integral e museologia crítica, a metodologia utilizada nesta pesquisa partiu de outros entendimentos que se encontram na principal obra de Morin: *O método*. Trata-se, talvez, da obra de vida desse sociólogo, já que foi escrita durante várias décadas, e se trata de um conjunto que, na edição em português, é composto por seis volumes. No terceiro volume, *O conhecimento do conhecimento*, Morin

³⁰ Esses princípios são detalhados no *Quarto Porto* desta tese, quando se associam as interações disciplinares, em suas diferentes modalidades, à manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo.

³¹ Ver, por exemplo, o Boletim deste Comitê publicado em junho de 2020, intitulado *Addressing societal challenges using transdisciplinary research*, que considera a possibilidade de aplicação da TDR em situações de crise, como é o caso da pandemia de COVID-19. Disponível em <https://www.oecd-ilibrary.org>.

apresenta com maior detalhamento, dentre outras, a possibilidade do processo analógico como alternativa à apreensão do conhecimento. Ao discorrer sobre as duplicidades dos saberes, o sociólogo considera que o conhecimento por analogia orienta a análise por “similitudes” que permitem apreender e “identificar os objetos ou fenômenos” (MORIN, 2012 [1986], p. 153).

Conforme justificou-se anteriormente, o uso da metáfora do “percurso de uma viagem de balão” no subtítulo desta tese não foi apenas capricho ou apelo à sensibilidade de eventuais leitores, mas um sinalizador (“farol”) do método específico adotado na busca de compreensão do fenômeno Museu-Espetáculo. Segundo Morin, o processo analógico “[...] é um dos determinantes fundamentais do processo cognitivo”, para o qual a metáfora “[...] é um indicador de uma não linearidade, de uma abertura do texto ou do pensamento para diversas interpretações”. E complementa ainda que

Um jogo de metáforas pode trazer mais conhecimento do que um cálculo ou uma denotação: assim, as metáforas de um enólogo, evocando o corpo, o frutado, o buquê, a perna, o nariz, o aveludado, e designando os aromas por analogias, descrevem de maneira, ao mesmo tempo, mais precisa, mais concreta e mais sensível as qualidades de um vinho que as análises moleculares e as proporções químicas” (MORIN, 2012 [2001], p. 99).

Não se trata, portanto, de mero jogo de palavras, mas de aceitação da metáfora como recurso metodológico eficaz ao alcance de seus objetivos. Sob entendimento semelhante, e na defesa das analogias, o filósofo Paul Ricoeur (1913-2005) – citado por Morin – afirmava que

Tratada como atribuição bizarra, impertinente, a metáfora deixa de figurar como ornamento retórico ou de curiosidade linguística para fornecer a ilustração mais explosiva do poder da linguagem de criar sentido através de reaproximações inéditas (RICOEUR apud MORIN, 2012 [2001], p. 99).

A utilização do processo analógico, segundo Morin, se dá por duas vias principais: uma “organizacional ou funcional”, que se estabelece racionalmente ao não associar entidades de naturezas diferentes; e outra “poética ou mitológica”, quando a analogia se estabelece entre entidades de naturezas em que a lógica as separa. Nesta pesquisa, se fez uso das duas vias, no sentido de favorecer a livre compreensão dos fenômenos analisados. Por exemplo, ao tratar o Campo do Jiquiá como “porto” de partida da “viagem” que conduz à Santa Cruz, associando-o ao percurso narrativo da própria tese, fez-se uso de uma “analogia funcional”, já que, em outro tempo, houve tal itinerário materialmente, e ambos os territórios funcionaram como espaços de atracação dos dirigíveis. Do mesmo modo, o píer onde hoje se localiza o *Museu do Amanhã* se associa às suas funções de “porto” no passado.

A “analogia funcional” foi também útil na descrição detalhada e comparada de um mesmo fenômeno – o espetáculo – que pode ser associado a eventos diferentes, em espaços-tempo distintos. Assim, e por essa razão, dedicou-se especial atenção à narração de notícias,

discursos públicos ou acepções de historiadores sobre eventos “espetaculares”. Dentre estes, analisaram-se o *Maio de 68* na França e a influência situacionista, as conquistas aeronáuticas pioneiras no Rio e no Recife, a chegada dos dirigíveis no Brasil, o *Mouseion de Alexandria* e o *Coliseu* na Antiguidade, os relatos de viajantes ao Brasil do século XVI, os rituais disciplinares coercitivos, os gabinetes e teatros da memória, os cantores de notícias sensacionalistas no século XIX, o teatro épico de Bertolt Brecht entre as Guerras Mundiais, o tombamento da *Torre do Jiquiá*, as Exposições Universais nos séculos XIX e XX, a Conferência de Estocolmo e o surgimento dos ecomuseus, a Eco92 e o Encontro de Ecomuseus, as fases de urbanização da Praça Mauá e de Santa Cruz, os “bate-bolas” da Zona Oeste do Rio, e os Jogos Olímpicos de 2016.

Por outro lado, recorreu-se à indicação de “analogias poéticas”, igualmente subjetivas, quando se tratou a tese como “viagem”, seus capítulos como “portos”, os museus como “naves imaginárias”, “encantatórias” ou “alienígenas”. Analogias poéticas foram também propostas na tese quando se sugerem as noções de “rituais espetaculares”, “Elemento Giffard” e “ato museal”; ou quando se associa o caráter espetacular a criações artísticas – do cinema, do teatro, da música ou das artes visuais – como foi o caso das citações de *Geni e o Zepelim*, de Chico Buarque de Holanda; *Viagem à Lua*, de Georges Méliès; *A Floresta do Amazonas*, de Villa-Lobos; *Eu vou pra Lua*, de Ari Lobo; *Mack the Knife*, de Brecht e Kurt Weill; *Batalha dos Guararapes*, de Victor Meirelles; *A Fonte*, de Marcel Duchamp, e outras.

Para além de Morin, o recurso à utilização de diferentes modalidades de analogia foi também motivado nesta tese pelos entendimentos e obras que consideraram a apreensão crítica de “realidades” distintas, como Michel Foucault em suas reflexões sobre a construção das estruturas do saber de diferentes épocas, ou nas estruturas coercitivas disciplinares que cerceiam e orientam os valores e entendimentos humanos, especialmente em suas obras *As palavras e as coisas*, *A arqueologia do saber*, e *A ordem do discurso*. Igualmente foram considerados autores que relativizam a distância entre ciência e arte, caso de Gilles Deleuze e os mundos de signos, com a relevância dos signos da arte; as obras “noturnas” de Gaston Bachelard; ou as metáforas “orgânicas” de Deleuze e Guattari.

Obviamente, tem-se consciência da distância intelectual entre o autor desta tese e esses artistas, teóricos e pensadores, quando tão somente se procurou seguir suas estratégias ético-estéticas e metodológicas. Essas citações, motivações e reflexões, aparentemente “perdidas” no “percurso de viagem”, foram consideradas como “sinalizadores” da não linearidade, os “faróis” que tão somente sugerem a livre direção de leitura, sem qualquer necessidade de sentido único: lê-se apenas uma única “cena” de um “porto”, não importa se do início ou fim. Ademais, como se abordou nas justificativas, a estruturação da tese foi concebida como

exercício metalinguístico, associada a um processo de produção de linguagem discursiva espetacular, ou seja, como quem concebe, colaborativamente, um discurso ou uma exposição.

A dialógica compreensão-explicação

Outro aspecto que se levou em consideração na aplicação dos procedimentos metodológicos propostos para esta pesquisa, foi o exercício simultâneo da narrativa objetiva (explicação) associada à busca da compreensão subjetiva. No terceiro volume de *O método, em O conhecimento do conhecimento*, Morin discorre sobre a necessidade de que, no método sociológico, se “compreenda a compreensão” e que, deste modo, não se considere a busca pela compreensão como um método “pré-científico”. Segundo Morin, e com base no estudo de outros autores da Sociologia, nossa atividade cognitiva cotidiana

[...] funciona conforme uma dialógica de compreensão-explicação. Contudo, não se deveria limitar a validade da compreensão ao modo privado das relações intersubjetivas, expulsando-a para fora do conhecimento “sério” como um método pré-racional e sobretudo pré-científico de conhecimento. A compreensão pode e deve participar de todos os modos de conhecimento, inclusive científicos, dos fenômenos humanos. Ela vale não somente como modo de conhecimento psicológico, mas também como de conhecimento sociológico (MORIN, 2012 [2001], p. 162).

Morin lembra que a Sociologia alemã e o desenvolvimento da Hermenêutica³² permitiram que a dimensão “compreensiva” fosse considerada no método científico e racional do conhecimento antropossocial. Entretanto, a compreensão igualmente não está isenta da possibilidade de erro, uma vez que torna inteligível tudo “[...] que é marcado pela subjetividade e pela afetividade”. Diante dessa constatação, o autor considera que a compreensão deve ser combinada com procedimentos de verificação e explicação (MORIN, 2012 [2001], p. 163). Enquanto compreender é “[...] captar os significados existenciais de uma situação ou fenômeno”, explicar é situar um objeto ou um acontecimento em relação a seus aspectos funcionais ou estruturais. A compreensão trata de apropriações globais, do analógico, das projeções e da subjetividade; a explicação trata de apropriações analíticas, do lógico, das demonstrações e da objetividade (MORIN, 2012 [2001], p. 164).

Considerando-se que a linguagem humana é ao mesmo tempo metafórica (analógica) e proposicional (lógica), e que “não há compreensão sem explicação”, a dialógica compreensão-

³² Morin comenta que esse ramo da filosofia “[...] se esforça para interpretar não apenas as condutas, mas tudo o que traz a marca de intenções e de finalidades humanas (arquivos, obras, monumentos, etc.)” (MORIN, 2012 [2001], p. 162).

explicação, proposta por Morin, considera que ambos os processos devem ser considerados paralelamente, como se dá no princípio *yin-yang* da filosofia chinesa, já que deveríamos temer menos “[...] as insuficiências da compreensão do que os excessos da incompreensão” (MORIN, 2012 [2001], p. 166).

Procedimentos metodológicos

Considerando os princípios metodológicos e conceituais anteriormente apresentados, optou-se pela abordagem qualitativa para os métodos utilizados nesta pesquisa. Segundo a socióloga Maria Cecília Minayo, a abordagem qualitativa nas ciências sociais é plenamente adequada, notadamente quando se busca compreender significados, motivações, expectativas, crenças, valores e atitudes de um determinado fenômeno ou conjunto de fenômenos humanos, entendidos como partes de um “nível de realidade que não pode ser quantificado” (MINAYO, 2002 [1993], p. 21-22, grifo nosso). Sendo este o caso em questão, entendeu-se que as abordagens quantitativas não seriam eficazes à observação e caracterização do fenômeno Museu-Espetáculo, bem como ao alcance dos objetivos específicos propostos.

Para atender aos objetivos da abordagem qualitativa, recorreu-se a dois planos de pesquisa, em fases ou momentos distintos de aplicação do delineamento metodológico: a pesquisa exploratória e a pesquisa explicativa. No **primeiro plano**, a opção pela **pesquisa exploratória** considerou a necessidade de aprofundamento teórico e filosófico como suporte à compreensão, explicação e caracterização do fenômeno Museu-Espetáculo. Apesar de se tratar de tema conhecido, o Museu-Espetáculo é pouco estudado em profundidade, e praticamente ausente sob perspectiva diferente das associadas aos entendimentos de cultura de massas e de mercantilização cultural. Além disso, a pesquisa exploratória foi fundamental à obtenção de elementos necessários à elaboração das narrativas contextuais e analogias sugeridas, considerando tratar-se também de tempos e espaços distintos.

Como ferramentas de pesquisa exploratória, adotou-se a **pesquisa bibliográfica**, inicialmente de forma concentrada e antes do início da escrita da tese, e posteriormente de forma diluída, ante a renovada necessidade de suporte teórico, histórico ou filosófico, a cada novo aspecto analisado. Em adição ao plano de pesquisa exploratória, adotou-se a **pesquisa documental**, na busca de elementos e subsídios ainda não descritos e analisados, caso dos processos administrativos e acervos iconográficos, fonográficos, legislação, relatórios, jornais, correspondências, mapas e outros. Jornais e revistas foram considerados como partes da

pesquisa documental não por entendê-los como “verdades” históricas, mas como manifestações ainda não analisadas na percepção do fenômeno investigado, sob a perspectiva de tê-lo refletido sobre outras manifestações sociais, paralelas aos espaços-tempos analisados.

Ainda associada à pesquisa exploratória, recorreu-se à obtenção de depoimentos individuais, sob a forma de **entrevistas** semiestruturadas (presenciais) ou **depoimentos** escritos (encaminhados e obtidos por correio eletrônico), especificamente junto a atores envolvidos nos processos de concepção do *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque Científico Cultural do Jiquiá*. As entrevistas completas foram gravadas, transcritas, identificadas e preservadas em meio eletrônico e impresso. O depoimento por escrito foi identificado e preservado, igualmente em meio eletrônico e impresso. Tanto as entrevistas quanto o depoimento, no total de três, foram devidamente autorizados pelos participantes para uso e reprodução dos trechos citados na tese, mediante compromisso ético entre as partes, por meio de assinatura de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE). Apesar disso, e diante da análise de contexto atual, optou-se posteriormente pela utilização de pseudônimos na identificação de trechos específicos ou informações obtidas por esses depoimentos. Desse modo, as entrevistas e o depoimento completos permanecem em poder deste pesquisador, e somente serão utilizados em pesquisas e publicações futuras mediante nova autorização dos entrevistados, caso a caso.

No **segundo plano** de abordagem, após ordenado e analisado o material reunido na pesquisa bibliográfica e documental, partiu-se para a **pesquisa explicativa**, conscientemente complexa ante a variedade e quantidade de informações reunidas no primeiro momento da pesquisa exploratória. De acordo com o sociólogo Antônio Carlos Gil, embora as pesquisas explicativas sejam menos frequentes, estas são adotadas especialmente quando há preocupação em identificar fatores que se associam ou contribuem à manifestação dos fenômenos analisados. Para Gil, trata-se de pesquisa que busca aprofundar o conhecimento de um determinado fenômeno, quando procura explicar as razões, as perspectivas e o porquê das coisas, sendo por essa razão complexa e delicada, e passível a erros (GIL, 1989).

Na fase de pesquisa explicativa se aplicaram os princípios da dialógica compreensão-explicação de Morin (2012 [2001]), conforme detalhado anteriormente. A explicação, que nesta tese se apresenta como análise objetiva, se retroalimenta da percepção e compreensão de aspectos que se projetam em suas interdependências e em suas possíveis analogias a outros fenômenos sociais. Assim, reconhecendo-se a complexidade, subjetividade e refutabilidade da apreensão do fenômeno estudado, adotou-se como ferramenta à pesquisa explicativa o método observacional, também tratado como **pesquisa por observação**.

De acordo com Gil (1989) e Franz Victor Rúdio (2002), a pesquisa por observação, como método aplicado, pode ser fundamental quando se pretende examinar e obter dados e

informações diretas de um determinado objeto, população, evento ou fenômeno. Pelo grau de subjetividade do que se pode considerar como manifestações do fenômeno Museu-Espetáculo, optou-se pela observação não estruturada e individual. Tal metodologia não restringe a observação do pesquisador a parâmetros previamente delimitados, mas os considera como “pontos de partida” da observação. Foram observados e investigados indícios de enunciados espetaculares em motivações e conceitos associados aos temas e à concepção e implantação dos museus analisados, abordagens disciplinares, manifestações da imprensa, documentos do poder público e, por fim, eventuais elementos da museografia. Como a pesquisa não propôs o estudo de percepção do público sobre espetáculo nos museus, considerou-se a observação do próprio pesquisador.

Após detida observação dos aspectos investigados, partiu-se para a análise dos dados e registros pessoais obtidos na pesquisa exploratória, como foi o caso dos registros específicos associados à observação dos museus ou projetos museográficos, territórios e eventos analisados, anotações pessoais, registros pessoais em fotografia e vídeo, e aproximações/contraposições de discursos, proposições teóricas e conceitos em disputa, expressões artísticas, entendimentos e abordagens. Da soma das observações e análises obtidos nas pesquisas exploratória e explicativa, foram elaboradas as considerações parciais e finais. Na Figura 5, apresenta-se o resumo esquemático do delineamento metodológico aplicado à pesquisa.

Figura 5 – Delineamento metodológico adotado na pesquisa.



Fonte: Elaboração do autor (2020).

Recorte e “costura” da pesquisa

Para alcançar os objetivos propostos e fundamentar a análise das hipóteses e questões apresentadas, foram adotados os seguintes limites e recortes à pesquisa:

- a) **Aspectos da passagem dos dirigíveis no Recife (PE) e no Rio de Janeiro (RJ), entre 1930 e 1937:** impressões, opiniões e expectativas publicadas pela imprensa; motivações, planos, perspectivas, acepções históricas e relatos governamentais.
- b) **Eventos e elementos à análise crítica do espetáculo:** abordagens pioneiras do Museu-Espetáculo; Exposições Universais; gênese espetacular dos museus; debates sobre o futuro dos museus; a noção de “sociedade do espetáculo”; a internacional situacionista; os museus na década de 1960; *Maio de 1968*; os espetáculos coercitivos; *Science Centers*; a criação dos “ecomuseus”; a Mesa-Redonda de Santiago do Chile – 1972; a Nova Museologia; espetacularização da natureza; teatro épico e teatro dramático.
- c) **Análise crítica da teoria museológica e sua relação com o espetáculo:** conhecimento e espetáculo; estatuto científico da Museologia; objeto de estudo da Museologia: fato ou fenômeno; a “relação específica” entre o homem e a realidade; movimentos e correntes de pensamento museológico; o ICOFOM e as interações disciplinares nos museus e na Museologia; o método transdisciplinar.
- d) **Aspectos de eventos associados aos territórios e museus analisados:** dados e impressões publicados na imprensa e em documentos governamentais sobre a chegada dos dirigíveis, acontecimentos aeronáuticos, tombamento e mecanismos de preservação e proteção cultural e ambiental, homenagens, reformulações urbanas, edificações monumentais, eventos internacionais, dentre outros.
- e) **Elementos históricos, sociais e culturais dos territórios analisados:** Campo do Jiquiá, Recife (PE); Bairro de Santa Cruz, Rio de Janeiro (RJ) e Praça Mauá (RJ).
- f) **Motivações à concepção e aspectos museográficos dos museus analisados:** projetos do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, ao qual se integrará o *Museu de Ciência e Tecnologia do Recife* (PE); *Ecomuseu do Quarteirão do Matadouro de Santa Cruz*, Rio de Janeiro (RJ); *Museu do Amanhã*, Rio de Janeiro (RJ).

Principais fontes de pesquisa

Para abordar os aspectos associados ao recorte definido, na execução dos procedimentos metodológicos de pesquisa, foram acessados os seguintes meios e fontes, dentre outros:

1) Pesquisa exploratória: pesquisa bibliográfica

- Obras, artigos e ensaios de autores da Museologia e de *Museum Studies*;
- Trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses;
- Sistematização e análise da coleção completa de publicações periódicas oficiais do ICOFOM: *Museological Working Papers* (MuWoP), em 1980 e 81; e *ICOFOM Study Series* (ISS), entre 1982 e 2019;
- Obras, artigos e ensaios de áreas afins à Museologia e Patrimônio;
- Obras de Ciências Sociais, Ciência da Informação, e Comunicação;
- Obras de Filosofia, História, Geografia e Ecologia;
- Obras sob o tema da interdisciplinaridade e transdisciplinaridade, espetáculo, espetacularização, cultura de massas e cibercultura;
- Acesso eletrônico a publicações: Repositórios institucionais de universidades; *Ecomuseu de Santa Cruz*, *Museu de Astronomia e Ciências Afins*, *Museu do Amanhã*, Fundação Roberto Marinho, Instituto Moreira Salles, Fundação Getúlio Vargas, Instituto Pereira Passos (Rio de Janeiro); Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM (Brasília); Instituto Brennand, Fundação Joaquim Nabuco (Recife); Conselho Internacional de Museus (ICOM, ICOFOM e ICOFOM LAM), UNESCO e OCDE (Paris);
- Acesso eletrônico a obras raras: Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional (Brasil); *Library of Congress*, *Archive.org*, *The New York Public Library*, *Digital Public Library of America (DPLA)*, *Smithsonian Institution* (EUA); e *E-rara* (Suíça);
- Fichamento e resenhas elaborados e sistematizados pelo pesquisador.

2) Pesquisa exploratória: pesquisa documental

- Arquivos eletrônicos: Processos administrativos do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (SEI/MCTI, Brasília), de acesso livre até 2018; Museu da Cidade do Recife (PE); Hemeroteca da Biblioteca Nacional, Arquivo Nacional, Instituto Memória Musical Brasileira (IMMuB), Museu da Cidade do Rio de Janeiro, Arquivo do Estado do Rio de Janeiro, Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH), Museu Aeroespacial, Departamento do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM), Instituto Pereira Passos (Rio de

Janeiro); *Library of Congress*, *The New York Public Library (DPLA)*, *Smithsonian Institution*, (EUA); *Zeppelin Museum* (Alemanha);

- Arquivos físicos: Arquivo do Museu da Cidade do Recife (PE), Arquivo Público Estadual de Pernambuco José Emerenciano (PE), Acervo Jobson Figueiredo (PE); Gerência de Museus da Prefeitura do Rio de Janeiro, *Museu do Amanhã* (Rio de Janeiro);

- Fichamentos elaborados e sistematizados pelo pesquisador.

3) Pesquisa exploratória: entrevistas e depoimentos individuais

- Três entrevistas (gravadas e transcritas) e um depoimento (escrito) de participantes dos processos de concepção dos projetos do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá* e do *Museu de Ciência e Tecnologia* do Recife (PE).

4) Pesquisa explicativa: método observacional

- Aproximações, compreensões, contradições, deduções e analogias observadas e registradas pelo pesquisador nas pesquisas bibliográfica e documental, sob a forma de fichamentos, anotações, ilustrações e fotografias autorizadas à reprodução na tese;

- Apreensões e deduções observadas pelo autor, sob a forma de anotações, fotografias e vídeos registrados pelo pesquisador, mediante prévia anuência e autorização das instituições pesquisadas.

ESTRUTURA DA TESE

Considerando os objetivos, pressupostos teóricos e conceituais, e as expectativas desta pesquisa, a tese foi edificada sob forma discursiva, não linear e metalinguística. Por sua opção ao processo analógico e à dialógica compreensão-explicação de Edgar Morin, propõe-se sua leitura como “um percurso de uma viagem de balão”, no qual o Museu-Espetáculo é o “cenário” ou “panorama” a percorrer. As partes da tese se estruturam sob a formalidade metodológica e acadêmica usual, porém, adotam recursos metafóricos em suas denominações, reflexões e distribuição “espacial”. Recorre-se à licença poética para identificação diferenciada de seus capítulos e itens, como se esses pudessem ser percebidos como “signos da arte”, ao encontro dos entendimentos de Gilles Deleuze acerca dos modos de percepção humana³³.

Os capítulos formais existem, mas são denominados metaforicamente como “portos”. Foram pensados como lugares mágicos por onde se passa, de onde se vem ou para onde se vai, por onde se entra e sai, não importa a direção, lugar ou tempo. Em substituição aos itens que integram capítulos, cada “porto” da “viagem” é composto por “cenas” do espetáculo. A noção de “cena” é emprestada da estruturação estética do espetáculo teatral, e na tese pretende se apresentar como “pista” à aproximação de linguagens, à complementaridade das contradições, às rupturas dos limites disciplinares, dos pares-binários sob a lógica do terceiro excluído.

Essas “cenas”, por sua vez, podem remeter ao Teatro Épico de Bertolt Brecht, de modo que na “viagem” não são anunciadas nem numeradas, mas tão somente identificadas por um título. Deseja-se, com esse desprendimento aos números internos, independência não necessariamente sequencial às “cenas”. Não há ordem de leitura nem das “cenas”, nem dos “portos”, nem da própria “tese-viagem”. Pode-se ler livremente, em qualquer sentido ou direção, ou somente por uma e qualquer parte. Entra-se e sai, percorre-se ou não, como se dá em uma exposição não linear e reflexiva nos museus.

Feliz e infelizmente, a natureza humana também impõe a conscientização da vida como uma viagem sem retorno, e dela resta o exercício da memória como uma forma de catarse à saudade vindoura. Por isso, a “viagem” também se faz como representação poética do desejo coletivo e patrimonial de eternidade, na *musealia* dos percalços e contradições. No meio da dureza de encarar a vida nessa “viagem”, aparecem discretamente os “faróis”, sequer demarcados, quando as artes tentam salvar o viajante das intempéries da consciência. Se

³³ Conforme abordado, trata-se de entendimento proposto por Gilles Deleuze em sua obra *Proust e os signos* (DELEUZE, 2003 [1964]). Segundo o filósofo, dentre diferentes mundos de signos associados à percepção humana, os *signos da arte* são capazes de permitir o entendimento mais profundo da vida.

“faróis” sinalizam, por que seriam sinalizados? Cabe tão somente desvelá-los, ou não. Assim, se viajar é ultraviver, não há vida sem percurso nem conhecimento que se possa socializar sem livre caminho. O paradigma inventado, como se sabe, só sobrevive até a próxima “viagem”, ou até a subsequente “revolução científica”, como diria Thomas Kuhn.

O percurso imaginário desta tese propõe também um exercício do espetáculo no espetáculo, uma atitude metaespetacular, autocrítica e assumidamente questionável, “refutável”, como Karl Popper imaginava que deveriam ser quaisquer pressupostos teóricos ou científicos, aí incluídos os que tratam dos museus e da Museologia. Conhecimentos e memórias são sempre percursos de olhares específicos, como também o são os livros, os espetáculos de teatro e as exposições de museu: nada mais do que paisagens que se contemplam à janela da nave espetacular que nos transporta a alguma direção.

Como uma das possibilidades – não obrigatória – para iniciar essa “viagem” sem destino, a **Introdução** apresenta a motivação inicial da pesquisa, a problemática proposta, sua justificativa e pressupostos teóricos-conceituais, seus objetivos, hipóteses e questões, a metodologia adotada, e um lampejo sobre os espaços e tempos que refletem os museus analisados nos dois últimos “portos”. Apesar de ser a entrada “óbvia” para chegar aos “portos”, tem a vantagem de prevenir sobre a duração da “viagem”. Quem lê decide se segue ou não.

O **Primeiro Porto – Contexto analógico**, apresenta impressões e informações acerca da chegada dos dirigíveis no Brasil da década de 1930, de modo a refletir sobre sua apreensão como um “espetáculo de civilização”. A narrativa sobre esse momento se associa aos territórios do Campo do Jiquiá, no Recife (PE), e de Santa Cruz, no Rio de Janeiro (RJ). Do ar ao mar, muda-se a “nave” e se apresentam aspectos da Praça Mauá e do porto do Rio, onde hoje repousa o terceiro museu analisado nesta pesquisa. Esse “contexto” se sugere “analógico” porque convida a “viajar” metaforicamente, a observar as analogias e similitudes que se podem “ancorar” entre tempos e espaços não tão distantes nem tão diferentes, no percurso de um veículo espetacular, real-imaginário e ambíguo: *Zeppelin-Transatlântico-Nave-Museu*.

Os três próximos “portos” refletem sobre a problematização teórica do fenômeno Museu-Espetáculo, a partir de revisão da literatura e análise crítica de aspectos ontológicos e epistemológicos do Museu e da teoria da Museologia, em suas relações com os entendimentos de “espetáculo” e “espetacularização”. O **Segundo Porto – A nave encantatória**, aborda questões teóricas da Museologia, em especial quanto a seus aspectos éticos e de comunicação. Tais questões são apresentadas entre abordagens de eventos não sequenciais, associados às concepções de “sociedade do espetáculo” e “Museu-Espetáculo”. Reflete-se sobre as concepções diferenciadas do Museu-Espetáculo de Jean Gabus e do museu não linear de Jacques Barzun. Considerando-se o momento e as circunstâncias de surgimento da concepção

“sociedade do espetáculo”, problematizam-se acontecimentos históricos da década de 1960 que culminaram em uma crise de questionamento de valores, marcando um ponto de inflexão à necessidade de renovadas reflexões à dignidade humana e à justiça social. Esses movimentos, que afetaram os museus tradicionais, são considerados em suas possíveis analogias diante de diferentes entendimentos sobre o movimento *Internacional Situacionista*, e pela passagem da “nave-museu” às “águas ferventes” e espetaculares do *Maião de 1968*.

O **Terceiro Porto – O mapa espetacular**, propõe reflexões sobre a atualidade das concepções de “ecomuseu” e “museu integral”, e suas relações e contradições com o espetáculo e com as expectativas e possibilidades dos museus de território, dos museus comunitários e demais museus. Destaca-se a possibilidade de aplicação do princípio ecosófico de Félix Guattari aos estudos da Museologia e às práticas dos museus, a interação Natureza-Sociedade-Humano, e discutem-se as noções de natureza, território e paisagem como construtos humanos. Reflete-se quanto à interdependência do Museu às três grandezas ecológicas (ambiental, social e de subjetividade humana); as convergências entre expectativas e procedimentos de patrimonialização e proteção da natureza; e, por fim, a espetacularização da paisagem, dos parques, sítios e territórios urbanos e rurais.

No **Quarto Porto – A c(h)ancela disciplinar**, reflete-se sobre a apreensão do fenômeno Museu-Espetáculo sob a ótica da construção e socialização do conhecimento. Ao problematizar que os aspectos formais e estéticos da espetacularização dos museus não são exclusivos, propõe-se uma viagem à teoria do conhecimento, às relações entre disciplina e espetáculo, a ambiguidade do conhecimento como caráter mítico e ontogenético do Museu, e se propõe as noções de “rito” e “ritual espetacular”. São problematizados os aspectos teórico-filosóficos da Museologia na “relação” entre o “humano” e a “realidade”, e a afirmação do objeto da Museologia entre as concepções de “fato” e “fenômeno”. Discutem-se aspectos de poder disciplinar sob seu caráter de coercitividade, e sugerem-se proximidades do espetáculo nos museus às reflexões de Michel Foucault. Sobre a apreensão das interações disciplinares, apresentam-se e discutem-se os entendimentos de autores da Museologia, perspectivas sobre a abordagem transdisciplinar nos museus, e a aproximação das linguagens museal e teatral.

Com base nas reflexões teóricas apresentadas nos “portos” anteriores, o **Quinto Porto – A torre monumento** propõe reflexões sobre os projetos que motivaram esta pesquisa: as expectativas e os processos de concepção do *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque Científico e Cultural do Jiquiá*. Na análise, levam-se em consideração aspectos históricos, sociais e ambientais daquela região da cidade do Recife (PE), contrapondo-os às expectativas associadas aos acontecimentos que tiveram a *Torre de Atracção dos Dirigíveis* ou eventos de mobilidade como motivadores das expectativas de desenvolvimento da região. Das observações e análises

dos projetos, elaboram-se associações com o caráter espetacular e de projeção tecnológica das Exposições Universais, quando também os balões tiveram participação destacada. Dessa abordagem, propõe-se a caracterização do “Elemento Giffard” como aspecto de afirmação do fenômeno Museu-Espetáculo e sua generalidade a todos os museus.

O **Sexto Porto – Um sonho, dois museus**, trata de aspectos associados aos processos de concepção do *Ecomuseu de Santa Cruz*, e do *Museu do Amanhã*, no Rio de Janeiro (RJ), considerados distantes em suas abordagens e estratégias de integração com os territórios em que se inserem. Em comum, os dois territórios apresentam aspectos históricos que podem ser refletidos sob a lógica do espetáculo, além de sua associação a expectativas de obras urbanas em diferentes épocas, e de sua vinculação a lugares de entrada e saída: o aeroporto de dirigíveis e o píer para transatlânticos. De Santa Cruz, o reconhecimento do primeiro ecomuseu carioca, comunitário, embalado pelas expectativas da Eco92. Da Praça Mauá, um museu divulgado como inovador e sustentável, sob iniciativa público-privada e nascido das expectativas de reurbanização da região portuária do Rio, às vésperas dos Jogos Olímpicos de 2016.

Por fim, na parada da “viagem” em que normalmente se apresentam as “amarrações”, as considerações finais são apresentadas em **Amarras soltas**. Não são “considerações finais” por duas razões. Primeiro, porque pode-se começar a leitura da tese por elas, se assim se desejar. Afinal, os sentidos de “origem” e “destino” de uma viagem são sempre dependentes da orientação ou direção do viajante. Segundo, porque se pretende enfatizar que, mesmo em se tratando de uma tese, adotou-se a premissa de que conclusões são sempre abertas ao questionamento, independentemente dos métodos científicos empregados para se chegar até elas. “Amarras soltas”, portanto, são a afirmação de que uma viagem terminada para uns, é tão somente a configuração de uma nova partida a outros percursos do saber e viver.

De Zepelin, só de Zepelin
 A gente brinca os quatro dias sem parar
 De Zepelin, só de Zepelin
 A gente passa o Carnaval em pleno ar
 Isabel me dê a mão, vamos subir nesse balão
 A vista lá de cima dá vontade de voar
 O Carnaval não tem começo nem tem fim
 Pra quem ataca no cordão do Zepelin!

Zé Rodrix, Luiz Carlos Sá e Guarabyra, *Cordão do Zepelin* ([link](#)). Interpretado por **Nara Leão**, no *long-play Carnaval chegou*, 1972.

Primeiro Porto

Contexto analógico

*A Era de Ouro dos Dirigíveis
ou Geni e o Zepelim?*

Figura 6 – O LZ 127 *Graf Zeppelin* em sua primeira viagem ao Rio de Janeiro.
Detalhe de foto aérea de Jorge Kfuri (1893-1965), 25 de maio de 1930.



Fonte: Arquivo da Marinha do Brasil, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). **Foto:** Jorge Kfuri, Escola de Aviação Naval, 11,5 x 16,5 cm, detalhe (KFURI, 1930a).

PRIMEIRO PORTO – Contexto analógico

Eu vou pra lua
 Eu vou morar lá
 Sair no meu Sputnik
 Do Campo do Jiquiá.
 Já estou enjoado aqui da terra
 Onde o povo a pulso faz regime
 A indústria, o roubo, a fome, o crime
 Onde os preços aumentam todo dia
 O progresso daqui, a carestia
 Não adianta mais se fazer crítica
 Ninguém acredita na política
 Onde o povo só vive em agonia.

Ary Lobo (1961)³⁴

Hora do embarque: O Museu e a analogia do “viajar”

Logo após a primeira visita do LZ 127 *Graf Zeppelin* ao Rio de Janeiro, em 25 de maio de 1930, o jornal matutino *A Batalha*, editado na então capital brasileira, destacou em manchete as palavras do primeiro brasileiro a atravessar o oceano a bordo do dirigível alemão, o engenheiro Vicente Licínio Cardoso (1889-1931): “Viajar no ‘Graf Zeppelin’ é, respeitando o passado, antecipar o futuro. A grandeza da realidade faz, então, pensar em sonho” (A VISITA..., 27 maio 1930, p. 1, grifo do autor). A afirmação de Cardoso parece ideal às analogias propostas à narrativa desta tese, e por meio dela, à análise do fenômeno Museu-Espetáculo.

Viajar em consideração ao passado é a chave para imaginar o futuro que se vislumbra em forma de sonho. Essa é uma das motivações de existência e permanência dos museus no século XXI, mesmo quando alguns parecem se esmerar na tentativa de “apagar o passado” ou ignorar suas tensões com o presente e o futuro. Ainda quando se instaura pela via da materialidade, o Museu será sempre consequência transitória de uma humanidade autoconcebida, à qual se atribui valor de “realidade”³⁵. No entender de Gaston Bachelard, o ser

³⁴ *Eu vou pra Lua*, forró ([link](#)) de autoria do cantor e compositor Ary Lobo (1930-1980), foi composta e gravada mais de três décadas após a chegada dos dirigíveis ao Recife. Morar “na Lua” parece denotar o reiterado desejo de vida livre da carestia da Terra. Esse ideal só parece ser possível em outro mundo, acessível por meio de uma viagem de um *Sputnik* (uma nave, como o *Zeppelin*, como o Museu). O Campo do Jiquiá, no imaginário do artista, seria esse lugar que permite o transporte a um amanhã mais digno.

³⁵ Teresa Scheiner considera que a viagem “[...] concilia a emoção e os sentidos com o movimento” e permite participar da “realidade” por sua transitoriedade e imaterialidade, ao estabelecer “elos entre dois

humano é motivado por “forças imaginantes”, no impulso pela novidade ou na busca do “primitivo” e do “eterno” no “fundo do ser” (BACHELARD, 1998 [1989]). Se assim se entende o Museu – como decorrência de “forças imaginantes” – aceita-se que sua existência também se associa à imaterialidade, já que este se decodifica por meio da percepção. Mais do que templo, fórum, catedral ou território, material ou imaterial, o Museu será sempre “nave imaginária”.

No caso específico dos eventos e territórios que se associam aos museus que motivaram esta pesquisa, também as viagens materializadas pelos dirigíveis e pelos navios, em seus portos e aeroportos, tensionam o exercício de percepção do passado em projeção ao futuro. A perspectiva do amanhã, especialmente nos museus, em comum carrega o sonho de uma vida digna e justa à sociedade. Ao tensionar as “forças imaginantes”, as analogias propostas carecem de prévia contextualização dos fenômenos associados às “realidades” dos museus. Seria incongruente desconsiderar os tempos e espaços que se relacionam a eles, ou deixar de refletir sobre suas motivações, intervenções e impactos sociais.

Conforme abordado anteriormente, a necessidade de apresentação de um contexto analógico decorre da proposta de construção de uma narrativa sob a metáfora do “percurso de uma viagem de balão”. Essa opção exige a afirmação de algumas premissas. Ao considerar que não é possível haver percepções iguais sobre uma mesma viagem, assume-se a necessidade de relativizar toda abordagem de quaisquer museus, escancarando-as às suas contradições³⁶. Na socialização das memórias e do conhecimento, não há concepção objetiva ou participativa capaz de evitar os múltiplos entendimentos e os desejáveis questionamentos da percepção humana. Esses atributos estimulam a mutabilidade e a transitoriedade das compreensões no espaço-tempo, e o aprofundamento às suas complexidades.

Mais do que revisão dos acontecimentos que marcaram uma época, assume-se os fenômenos sociais que se relacionam à *Era de Ouro dos Dirigíveis* no Brasil (1930-1937) como metáforas do espetáculo às noções de “inovação”, “modernidade” e “futuro”. Desse modo, acredita-se favorecer eventuais analogias às políticas públicas, às percepções humanas e às expectativas e discursos associados à implantação de museus na atualidade. Segundo o sociólogo Edgar Morin, esse modo de reflexão por “similitudes” procura identificar objetos ou fenômenos por sua complexidade e interdependência. As analogias se constituem por meio de proporções e relações, aspectos organizacionais e funcionais, ou por associações livres, como metáforas poéticas, afetivas ou de linguagem cotidiana (MORIN, 2012 [1986]).

mundos” (SCHEINER, 2004, p. 103). Citando Bachelard, Scheiner associa a viagem à “capacidade imaginante” no atravessar dos sentidos, quando as dimensões se apagam (SCHEINER, 2004, p. 106).

³⁶ Por esse aspecto, o exercício da Museologia crítica se aproxima dos entendimentos da Epistemologia Histórica de Gaston Bachelard, considerando-se que toda análise do conhecimento deve permitir a retificação dos saberes ao reconhecer seus erros históricos (BACHELARD, 2006 [1971], p. 125).

Ao adotar essas possibilidades, a “viagem” é aqui entendida como exercício de percepção imaginante das “realidades” do fenômeno Museu. “Viajar” é aceitar o convite para navegar sobre um conjunto de reflexões que pretende se distanciar da pretensão de estabelecer conceitos. Tem-se consciência da fertilidade do olhar de qualquer viajante, capaz de transpor horizontes. Tal premissa não significa perda de rigor acadêmico, mas opção pelos múltiplos caminhos à reflexão. Sob metáforas, vinculam-se a esta tese todas as categorias de analogias apontadas por Morin (2012 [1986]): na relação dos deslocamentos dos dirigíveis com os museus que atracam em tempos e espaços distintos; na forma material dos dirigíveis como “naves-museus” imateriais; na associação dos museus a eventos do passado projetados ao futuro; no tensionamento da teoria da Museologia e do Patrimônio ante a ética-estética ecosófica; na afirmação do espetáculo pelas sociedades; e, por fim, na poética que alimenta o imaginário por meio de poemas, músicas, obras de arte ou referenciais urbanos e afetivos.

As analogias são passaportes ao desprendimento de fronteiras, ultrapassadas quando se decide “viajar”. Por outro lado, permitir-se “levar” pelo fluxo encantatório é admitir que os “signos da arte” (DELEUZE, 2003 [1964]) também se manifestam no Museu-Espetáculo como discurso, com suas consequências e ambiguidades. Feitos os corriqueiros avisos de embarque, ressalta-se que essa “viagem” entre “forças imaginantes” pode ser percebida como um dos caminhos para a formação e manutenção do espírito científico, como bem considerava o “mestre dos devaneios”, Gaston Bachelard³⁷. Nada mais é do que o desejo do conhecer, na possibilidade do discorrer, pela expectativa do refletir, sob os assumidos riscos do sonhar.

Do Jiquiá aos Afonsos: O dirigível no Rio e os pioneiros da aviação

Em 1930, o *Graf Zeppelin* conquistou o Brasil como uma das mais fascinantes invenções daquela primeira metade do século, espetacular não apenas por suas grandes dimensões, forma e brilho próprios, mas também por tornar visível o papel “inovador” da ciência e da tecnologia. Diante de imensa curiosidade e doses de encantamento, tratava-se a chegada do *Zeppelin* como

³⁷ Faz-se referência à obra *A poética do devaneio*, em que o autor considera factíveis as associações e analogias entre fenômenos de tempos distintos, no intuito de discorrer sobre as “realidades”. Conforme Bachelard, o “ser” do devaneio poético é o que procura reimaginar todos os tempos, atravessando, “[...] sem envelhecer, todas as idades do homem, da infância à velhice. Eis por que, no outono da vida, experimentamos uma espécie de recrudescimento do devaneio quando tentamos fazer reviver os devaneios da infância” (BACHELARD, 1996 [1960], p. 98).

uma porta de entrada para o Brasil a uma nova era, como “um verdadeiro e soberbo espectáculo de civilização” (O “GRAF”..., 24 maio 1930, p. II).

Considerando-se que o dirigível alemão parecia encarnar as mais ousadas expectativas de modernidade tecnológica, era frequentemente percebido e comunicado como “[...] uma afirmação esplendida de progresso [...] rumo á perfeição” (O “GRAF”..., 24 maio 1930, p. I). Sobre tal entendimento, Vicente Licínio Cardoso, em artigo publicado na revista *O Cruzeiro*, em 7 de junho de 1930, destacou a relevância daquele momento. Na visão do professor, o *Graf Zeppelin* seria um “criador de caminhos”, e abriria as portas ao futuro do Planeta.

[...] Por isso viajar em dirigivel [...] é viver intensamente dias do seculo XX: é acreditar no evoluir da humanidade para alguma coisa mais alevantada do que até então foi registrado pela historia: é desejar em summa, respeitando o passado, ver no presente a possibilidade de um futuro fartamente alimentado de volitivos audaciosos e de ousadias criadoras (CARDOSO, 1930, p. 30).

Entusiasta dos avanços da ciência, o professor da Escola Politécnica do Rio de Janeiro também exaltava sua expectativa de que a tecnologia permitiria à humanidade o alcance de um futuro mais digno. Ao que parece, Cardoso reproduzia um entendimento restrito que ainda hoje reverbera na sociedade e em parte dos museus, de que a tecnologia, por si só, seria capaz de promover o desenvolvimento humano:

A machina redime de facto o homem: humaniza-o dispensando o contacto pouco asseiado dos animaes com que secularmente procurara auxilio para organização de suas industrias incipientes. Nivelava a nobreza ao povo e abre o caminho da vida á audacia dos “capazes”. Cria direitos novos, implanta liberdades ineditas. As grandes reformas sociaes dos povos do planeta dependem intrinsicamente da invenção e utilização de novos meios materiaes de acção desses mesmos povos (CARDOSO, 1930, p. 30).

As expectativas citadas pelo professor Cardoso eram comuns desde o século XIX, quando se procurava estabelecer uma correlação direta entre a máquina e a “civilização”. Além da associação entre os entendimentos de “inovação” e “projeção ao futuro”, sob percepção notadamente positivista e tecnocrática, a aeronave alemã foi recebida e alardeada no Brasil como decorrente da evolução dos estudos e experimentos desenvolvidos pelos pioneiros aeronautas brasileiros (GUARDA..., 25 maio 1930, p. 1), como Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), Augusto Severo de Albuquerque Maranhão (1864-1902) e Alberto Santos-Dumont (1873-1932). Não se trata de algo descabido, embora se perceba que tal associação, naquele momento, carregava um caráter laudatório e nacionalista³⁸. Um exemplo é a edição do jornal A

³⁸ Apesar de a concepção de “complexo de vira-latas” ter sido utilizada em 1958 por Nelson Rodrigues, é provável que a persistência em associar o fenômeno *Zeppelin* aos feitos dos aeronautas brasileiros tivesse a função de purgar o sentimento de inferioridade que se alternava a períodos de excessiva euforia. Esse

Batalha, do dia 17 de maio de 1930, véspera da saída do *Zeppelin* de Friedrichshafen (Alemanha) rumo ao Brasil, que detalhava um pedido da empresa de aviação *Syndicato Condor*³⁹ ao comandante do dirigível, Hugo Eckener (1868-1954):

E assim é que, ao passar por Natal, Eckener deixará cair sobre o monumento do pioneiro da aviação nacional uma grande corôa com a inscrição seguinte: “A ALLEMANHA AO BRASIL, NA PESSOA DO SEU Grande filho Augusto Severo.” Não podia ser mais expressiva essa bela e significativa homenagem (A MARAVILHOSA..., 17 maio 1930, p. 3).

A homenagem não foi possível no percurso de vinda do *Zeppelin*, mas foi efetivada quando o mesmo deixou o País, na tarde de 28 de maio de 1930, rumo aos Estados Unidos, e relatada com grande carga de emoção (NOTÍCIAS..., 12 jun. 1930, p. 5; O “GRAF”..., 29 maio 1930, p. 1). Ao que parece, tratava-se de um desejo de alguns brasileiros, prontamente encampado pelos jornais. Relatos emotivos, porém, foram comuns em todas as etapas da visita. Na edição do dia seguinte à chegada do *Zeppelin* no Rio, *A Batalha* tratou de enaltecer o momento, ao associá-lo ao passado de glória dos aeronautas brasileiros. Sob discurso de caráter ufanista⁴⁰, que abusava dos superlativos – e que se tornou comum anos depois com a popularização dos programas de rádio no Brasil – assim se resumiu o espetáculo:

Foi realmente, um acontecimento sensacional, empolgante, arrebatador, a chegada, na manhã de ante-hontem, da poderosa, imponente nave aérea do commandante Hugo Eckener. Para todos os brasileiros, teve esse feito glorioso uma significação particularíssima. É que nelle vemos, como nenhum outro poderá ver, o sonho maior de Bartholomeu de Gusmão, feito, agora, realidade da mais esplendida beleza. E não, apenas Bartholomeu, como também Augusto Severo, e o culto formidável de Santos-Dumont, a quem o mundo e a sciência devem os maiores prodígios, as mais sabias descobertas nos dominios da aviação. [...] Por tudo isso sentimos, como nenhum outro povo poderá sentir. De muito perto nos tocam as glórias, os feitos da aviação universal (A VISITA..., 27 maio 1930, p. 1).

Além de oferecer um espetáculo memorável, seu “Zé Pelim” reavivou um duplo sentimento no Brasil: o de valorização “da” memória nacional, pelo reconhecimento local aos aeronautas brasileiros⁴¹; e o de “modernidade”, que prometia um amanhã de mudanças, neste

sentimento, que Rodrigues (1993 [1958]) caracterizou como o de um “Narciso às avessas”, faria com que algumas reações se restringissem à abrangência local do evento.

³⁹ Empresa de aviação criada no Brasil em dezembro de 1927 por investidores alemães, para substituir a *Condor Syndikat*, que atuava em voos com hidroaviões sob concessão precária no Brasil. Na Alemanha, em julho de 1927 a *Condor Syndikat* havia sido absorvida pela recém-criada *Lufthansa* (AVIAÇÃO BRASIL, 2008). A partir de 1930, a *Syndicato Condor* passou a operacionalizar os voos dos dirigíveis no Brasil, inclusive nas conexões de seus passageiros para outras capitais do Brasil e da América Latina.

⁴⁰ A noção de “ufanismo” surge no Brasil em 1900, com a publicação da obra *Porque me ufano de meu país*, de Afonso Celso (1860-1938), dedicada a enaltecer o que considerava como “superioridades” do Brasil (CELSO, s/d.). É considerada uma obra repleta de exageros e ingenuidades.

⁴¹ Assim como a chegada do *Zeppelin* suscitou a necessidade de rememoração das conquistas dos aeronautas brasileiros como contraponto ao espetáculo, algo semelhante parece ter ocorrido após a

caso protagonizado pela Alemanha. Embora houvesse boa distância entre o episódio de chegada do *Zeppelin* ao Brasil e os feitos dos brasileiros pioneiros da aeronáutica, a expectativa de “menção honrosa” aos mesmos era compreensível.

Ante a ausência de continuidade dos esforços individuais dos pioneiros, de modo que suas conquistas tivessem contribuído com avanços tecnológicos e com o desenvolvimento industrial em solo brasileiro, pelo menos até aquele momento restava o culto aos heróis⁴². Desse modo, não se estranha que os esforços de vinculação à memória dos aeronautas brasileiros continuem a gerar atitudes simbólicas de reconhecimento a esse legado. Não é diferente do que fazem os meios de comunicação em outros países – aí incluídos os museus e as ações de preservação do patrimônio cultural – ao enaltecer seus próprios pioneiros⁴³.

Em 1709, o padre Bartolomeu de Gusmão, “primeiro cientista brasileiro”, teria demonstrado uma série de experiências à Corte Portuguesa, em Lisboa, utilizando pequenos globos que subiam quando inflados com ar quente. Gusmão deixou poucos manuscritos e uma licença outorgada por D. João V (1689-1750) naquele ano, para um “instrumento para se andar pelo ar”, nunca construído (SILVA, 2012; VISONI; CANALLE, 2009). Anos mais tarde, perseguido e acusado por suspeitas de “bruxaria”, Gusmão teria fugido para a Espanha, onde morreu em Toledo (BARROS, 2006; TAUNAY, 1934). As demonstrações do padre teriam sido noticiadas em toda a Europa e, somente décadas mais tarde os irmãos franceses Joseph-Michel Montgolfier (1740-1810) e Jacques-Étienne Montgolfier (1745-1799) inventariam o “aeróstato”.

Quase dois séculos mais tarde, Augusto Severo, ao realizar suas experiências com dirigíveis em Paris, tornou-se internacionalmente conhecido pela tragédia que tirou sua vida e do mecânico francês Georges Saché (1876-1902), durante o voo de seu dirigível *Pax*, em 1902 (BARROS, 2006). Quanto a Santos-Dumont (Figura 7), sua contribuição é reconhecida pelo desenvolvimento de aeronaves mais leves do que o ar – os dirigíveis ou aeróstatos – e mais pesadas do que o ar – os aeroplanos. Nos primeiros anos do século XX, ele iria encontrar soluções para a dirigibilidade dos balões, desafio que motivava os aeronautas desde a segunda metade do século XIX (BARROS, 2006; VAETH, 1958; WHALE, 1919).

inauguração do *Museu do Amanhã*, no Rio de Janeiro, no final de 2015. Durante os Jogos Olímpicos, em 2016, à frente do Museu havia a réplica do *14-Bis*, como parte de sua primeira exposição temporária.

⁴² A indústria aeronáutica brasileira passou a ter êxito a partir da década de 1960, com a criação da Embraer, em 1969. Inicialmente estatal, a empresa foi privatizada em 1994, e nas últimas décadas obteve grande relevância no mercado internacional de aeronaves (GOMES, 2012).

⁴³ O caráter laudatório afasta os aspectos humanos dos pioneiros, tratando-os como heróis. Em geral, ignoram-se aspectos que possam “macular” imagens idealizadas, assim como influências paralelas. Como consequência, o reconhecimento se restringe à nação de origem onde o mito se constrói.

Figura 7 – Retrato fotográfico de Alberto Santos-Dumont (190-).



Autor: Geraldo Fitz. **Fonte:** Acervo digital, custódia à Biblioteca Nacional Digital (Brasil) (FITZ, 190--).

Santos-Dumont⁴⁴ conhecia as experiências dos franceses Henri Giffard (1825-1882), em dirigível com motor a vapor; Charles Renard (1847-1905) e Arthur Krebs (1850-1935), com motor elétrico; além de Gaston Tissandier (1843-1899) e Albert Tissandier (1839-1906), com dirigível rígido e motor elétrico. Giffard havia sido o primeiro a demonstrar a dirigibilidade dos balões, em 1852. Mas o brasileiro só tomaria a decisão de segui-lo – como um dos aeronautas a quem declarava ter “[...] devotado um verdadeiro culto de admiração” – quando optou por experimentar os recentes motores a gasolina (SANTOS-DUMONT, 1904, 2007 [1904], p. 39).

A escolha pelos motores de combustão interna foi acertada, pois ofereceria potência e redução de peso. Em 1901, Santos-Dumont inauguraria novos tempos ao vencer o *Prêmio Deutsch* por sair com seu balão *Santos-Dumont N° 6* de Saint-Cloud, circundar a *Torre Eiffel* (Figura 8) e voltar para o mesmo lugar, em 30 minutos sem escalas (SANTOS-DUMONT, 1904, 2007 [1904]). Embora seja um momento marcante por cumprir o desafio acompanhado pelo Aeroclube da França, não foi a primeira vez que o brasileiro circundou a *Torre Eiffel*. Ele já havia feito isso outras vezes, desde 1899, com seus balões *Santos Dumont N° 3* e *5*.

⁴⁴ Não faltam obras sobre a vida de Santos Dumont, notadamente em seu louvor. Raras, porém, são as que procuram entender o mito como ser humano, não dissociado de suas dúvidas e contradições. De certo modo, a obra escrita por ele próprio, *Os meus balões*, apresenta alguns aspectos nesse sentido (SANTOS-DUMONT, 2007 [1904]). Vale também a leitura da obra *Asas da Loucura*, do jornalista norte-americano Paul Hoffman (HOFFMAN, 2004 [2003]).

Figura 8 – Santos-Dumont contorna a *Torre Eiffel* e retorna para Saint-Cloud, em Paris, em 19 de outubro de 1901.



Foto: Autor desconhecido. Sem restrições de direitos autorais conhecidas. Detalhe da foto publicada no livro *Dans l'air* (SANTOS-DUMONT, 1904, p. 215).

Fonte: Flickr /Nationaal Archief (Holanda). Disponível em: <https://www.flickr.com/search/?text=santos-dumont>.

As experiências de Santos-Dumont logo deixariam os balões de lado. Em 1906, o brasileiro realizou seu voo com o *14-Bis*, primeira aeronave “mais pesada do que o ar” a decolar do chão com propulsão própria. O feito foi acompanhado por grande público, além de render a Santos-Dumont o Prêmio *Archdeacon* do Aeroclub de França (BARROS, 2006). A divulgação dos prêmios amplificou a percepção de Santos-Dumont como uma celebridade internacional, festejada pelos jornais e revistas, por meio de charges, gravuras, fotografias e entrevistas. A partir dali, humano e espetáculo não mais se dissociariam, um preço alto e por vezes injusto aos que chegam à categoria de “estrelas”. Sua imagem nunca mais lhe pertenceria.

Os parisienses passaram a se referir carinhosamente ao brasileiro como *le petit Santos*. Suas camisas de gola alta e seu chapéu se transformaram em moda. Em 1904, Santos-Dumont solicitou a Louis Cartier (1875-1942) um relógio que não fosse necessário retirar do bolso ao manejar suas aeronaves. Desse pedido surgiu o relógio de pulso masculino (HOFFMAN, 2004 [2003]). Em 1911, o relógio “Santos” passou a ser fabricado em série, e se consagrou como

sucesso. Até hoje a *Cartier* comercializa relógios, canetas e acessórios inspirados nos princípios de Santos-Dumont: “Simplicidade, praticidade e inovação” (CARTIER, 2020).

Em 1913, logo após a homenagem do Aero clube da França, que havia inaugurado um monumento em um cruzamento de Saint-Cloud, em homenagem a Santos-Dumont, a revista francesa *Lecture pour tous* publicou uma entrevista com o brasileiro, em janeiro de 1914. Na apresentação, destacava-se o caráter simbólico do feito de 1901, dentre tantos que se seguiram nas experiências de Santos-Dumont:

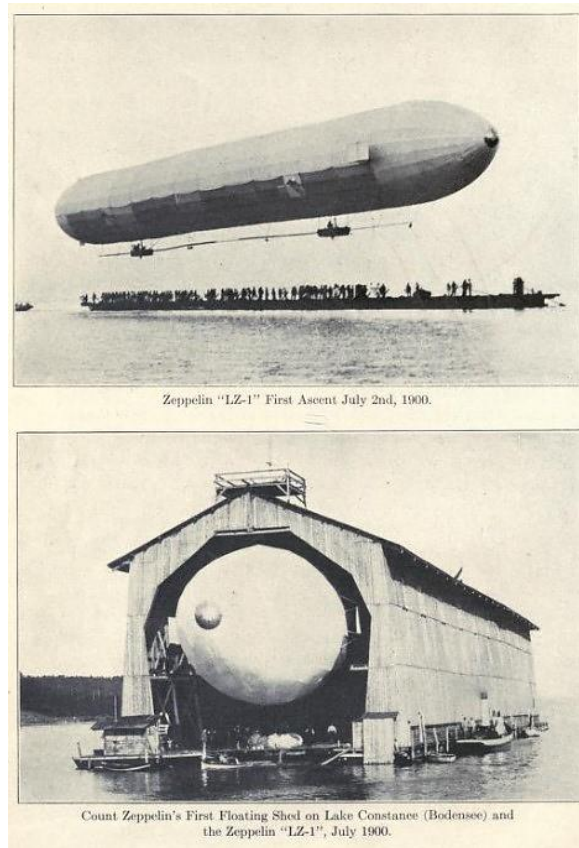
Ninguém esqueceu a emoção causada por esse feito extraordinário. Causou uma verdadeira alegria em todo o mundo. Dessa vez, o homem teve a impressão de que o sonho, ambicioso e orgulhoso, da conquista do ar, perseguido através dos séculos, foi por assim dizer realizado. [...] As pessoas, ante o espetáculo do dirigível dobrando a Torre Eiffel e tomando o seu caminho de retorno, correram, se aproximaram, apertaram as mãos, se abraçaram. Elas sentiam que, a partir daquele dia, abria-se uma época de novas vitórias, de proezas inéditas e de heroísmo. Santos-Dumont fez mais pela conquista do ar por sua fé, [...] pela bravura confiante de suas intrépidas tentativas, do que por suas próprias criações. Ele liderou o caminho, ele desencadeou o movimento, e com isso ele foi, ele é o verdadeiro e magnífico pioneiro da locomoção aérea (REICHEL, 1914, p. 590-591, tradução nossa).

Se voar e comandar o voo era algo fascinante, fazê-lo junto à *Torre Eiffel*, na cidade que inspirava o mundo, e ainda vencendo um desafio, seria a garantia do reconhecimento e popularidade de Santos-Dumont. Como se percebe, no Brasil de 1930 havia motivos para a exaltação da memória de seus pioneiros da aviação. Receber os dirigíveis alemães despertava sentimentos de autoestima e patriotismo. Mas esses sentimentos também eram comuns entre os alemães, e não sem razão. Não apenas o pioneiro dos dirigíveis rígidos quanto as próprias aeronaves eram percebidas por lá como símbolos nacionais (GANZ, 2010; ROBINSON, 1973). Na virada dos séculos XIX e XX, o conde alemão Ferdinand Adolf August Heinrich von Zeppelin (1838-1917) concluiu seu primeiro dirigível rígido, igualmente equipado com motor de combustão interna. O LZ 1 (*Luftschiff Zeppelin* N° 1) foi terminado em 1899 e testado pela primeira vez em julho de 1900, no Lago de Constança (*Bodensee*)⁴⁵, na Alemanha (Figura 9).

O voo de 18 minutos foi acompanhado por uma multidão e, apesar dos contratemplos, mais tarde seria reconhecido como um marco para a navegação aérea, por razões diversas (ROBINSON, 1973; TOLAND, 1972). Além de contribuir ao desenvolvimento da dirigibilidade, os projetos de Zeppelin foram pioneiros no uso de ligas de alumínio, nos múltiplos compartimentos para gás, e na estrutura interna rígida e treliçada, capaz de unir resistência e leveza (DOOLEY, 2004).

⁴⁵ Localizado no sul da Alemanha, o lago faz divisa com a Áustria e a Suíça. Dentre as cidades à beira do Lago, Friedrichshafen ainda hoje mantém a empresa de dirigíveis *Luftschiffbau Zeppelin* e o *Zeppelin Museum*. Ver mais em: <https://www.zeppelin-lz.com/> e www.zeppelin-museum.de.

Figura 9 – Ferdinand von Zeppelin realiza o primeiro voo do LZ 1 no Lago de Constança, Alemanha, em 2 de julho de 1900. Abaixo, o dirigível em seu hangar flutuante.



Fotos: Autor desconhecido.

Fonte: Imagens publicadas no livro *Zeppelin: The history of a great achievement*, de Harry Vissering (VISSERING, 1922, Plate 1).

Santos-Dumont e von Zeppelin tinham objetivos diferentes. Enquanto o primeiro optava por soluções simples que lhe garantissem agilidade e eficácia para o que se propunha (BARROS, 2006; SANTOS-DUMONT, 1904), o segundo tinha em mente vencer o desafio da dirigibilidade em grandes balões de estrutura rígida, que futuramente pudessem ser levados a grandes distâncias, com segurança (VISSERING, 1922). O LZ 1 era enorme quando comparado aos dirigíveis de Santos-Dumont: 128m de comprimento e 11.300 m³ de gás. O *Santos-Dumont N° 6* possuía 22m de comprimento e 622 m³ em seu invólucro.

Em outubro de 1900, von Zeppelin realizou o segundo voo do LZ 1, melhor sucedido, mas longe de comprovar sua capacidade para manobras e dirigibilidade em grandes distâncias, o que só veio a ocorrer em 1906 e 1907, com o LZ 3 e o LZ 4. Dentre os milhares que testemunharam as experiências em 1900, estava Hugo Eckener. Naquele ano e nos anos seguintes ele escreveria artigos críticos para o jornal *Frankfurter Zeitung* e outros (GROSSMAN, 2008; MULDER, 2010; ROBINSON, 1973). O historiador norte-americano Joseph Gordon

Vaeth⁴⁶, em seu livro *Graf Zeppelin: The adventures of an aerial globe-trotter*, relata que o Conde ficou impressionado com as críticas polidas e inteligentes de Eckener. Entre 1907 e 1908, com os avanços nos dirigíveis, Eckener teria sido fundamental em seus textos. Em 1909, von Zeppelin o convidou para trabalhar com ele, nas estratégias de divulgação de seus dirigíveis. Os avanços estavam se consolidando e faltava divulgá-los. Eckener fez isso, mas também se interessou por aspectos operacionais dos dirigíveis. Obteve sua licença de piloto e foi destacado como comandante em 1911 (VAETH, 1958).

Na primeira década do século XX, a evolução técnica dos dirigíveis foi lenta, porém sólida. Enquanto os irmãos Orville Wright (1871-1948) e Wilbur Wright (1867-1912) (Estados Unidos, 1903), e Santos-Dumont (França, 1906) venciam desafios para o voo em aeronaves mais pesadas do que o ar, von Zeppelin optava pelo aperfeiçoamento de seus dirigíveis, na Alemanha. O resultado veio logo. Apesar do sucesso e das perspectivas dos aeroplanos, o uso civil de aeronaves para transporte de passageiros foi protagonizado inicialmente pelos balões dirigíveis do Conde von Zeppelin, notadamente a partir da criação da *Deutsche Luftschiffahrts-Aktiengesellschaft* (DELAG), primeira companhia aérea do mundo, em 1909. A empresa contava com apoio financeiro do governo alemão e participação operacional da *Luftschiffbau Zeppelin GmbH*, criada por Ferdinand von Zeppelin em 1908, para a construção de dirigíveis.

Segundo o empresário Harry Vissering⁴⁷, em seu livro *Zeppelin: The history of a great achievement*, entre 1910 e o início da Primeira Guerra Mundial, em 1914, os dirigíveis da DELAG transportaram cerca de 34,2 mil pessoas na Alemanha. O grande objetivo desses voos era criar o “hábito de voar”. Até aquele ano, a empresa havia chegado ao LZ 25 (VISSERING, 1922). Durante a Primeira Guerra, tanto os aviões quanto os dirigíveis foram rapidamente desenvolvidos e utilizados. Nesse período, a DELAG deixou de operar. Apesar disso, 88 dirigíveis foram construídos pela *Luftschiffbau Zeppelin* sob encomenda das forças militares do império alemão (LEHMANN; MINGOS, 1927). Somados aos que já existiam, os dirigíveis foram utilizados em missões de reconhecimento e bombardeios, em vários países da Europa. Em Londres, se revelaram como uma arma potente, e por essa razão não geravam fascínio por lá. Segundo Vissering (1922), nenhum outro meio de transporte ou setor da engenharia apresentou avanços tecnológicos tão rápidos quanto os dirigíveis alemães na Primeira Guerra Mundial.

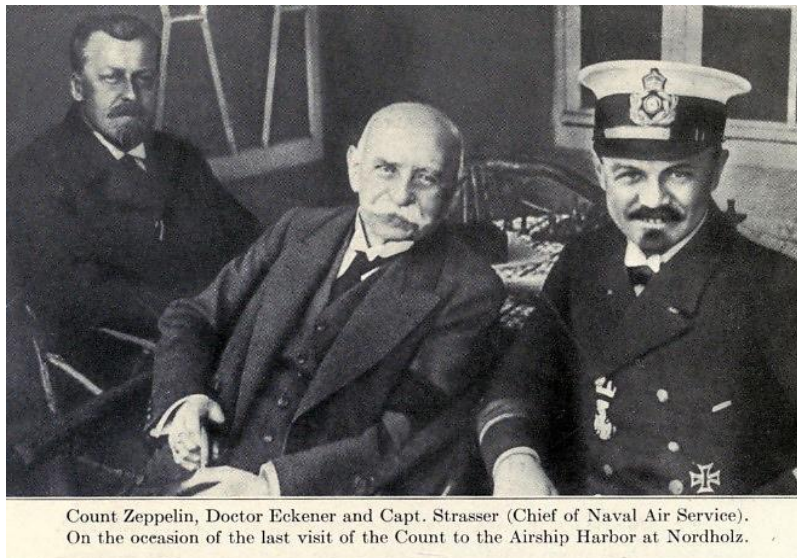
Nesse período, Eckener já possuía experiência no comando de dirigíveis, desde que assumiu essa função no LZ 8 *Deutschland II*. Durante os quatro anos de guerra, foi conselheiro

⁴⁶ Segundo informações obtidas no site do *Smithsonian National Air and Space Museum*, de Washington (EUA), J. Gordon Vaeth (1921--) é um autor e historiador consagrado no assunto de dirigíveis. O museu mantém um fundo com documentos legais, fotografias, publicações, relatórios e recortes reunidos e doados pelo autor (<https://airandspace.si.edu/collection-objects/j-gordon-vaeth-collection-1908-1992>).

⁴⁷ Vissering foi diretor da *Goodyear-Zeppelin Corporation*, nos Estados Unidos, a partir de 1923.

sênior do chefe do Serviço Aéreo Naval da Alemanha, Peter Strasser (1876-1918) (Figura 10), e orientou cerca de 50 tripulações de dirigíveis de guerra, com mais de mil militares treinados (GROSSMAN, 2008; VISSERING, 1922).

Figura 10 – Hugo Eckener (à esquerda), Ferdinand von Zeppelin (ao centro) e o capitão Peter Strasser, em visita à Base Aérea de Dirigíveis de Nordholz (Alemanha), sem data (entre 1914 e 1917).



Count Zeppelin, Doctor Eckener and Capt. Strasser (Chief of Naval Air Service). On the occasion of the last visit of the Count to the Airship Harbor at Nordholz.

Foto: Autor desconhecido.

Fonte: Imagem publicada no livro *Zeppelin: The history of a great achievement*, de Harry Vissering (VISSERING, 1922).

Após a morte do Conde von Zeppelin em 1917, a *Luftschiffbau Zeppelin* passou ao comando de Hugo Eckener. Terminada a Primeira Guerra Mundial em 1918, a DELAG voltou a suas operações, depois de encomendar dois novos dirigíveis para passageiros, com *design* revolucionário. O LZ 120 *Bodensee* permitiu à DELAG competir com ferrovias em 1919, por meio de um serviço diário entre Friedrichshafen e Berlim, com escala em Munique. Em 1920, o LZ 121 *Nordstern* foi adquirido pela DELAG para um serviço internacional de passageiros entre Friedrichshafen, Berlim e Estocolmo, que não chegou a ser implantado. As operações foram encerradas por determinação da Comissão Interaliada de Controle Aéreo do Tratado de Versalhes (1919). Como reparação aos danos de guerra, o LZ 120 *Bodensee* foi entregue à Itália e o LZ 121 *Nordstern* à França (GROSSMAN, 2009; VISSERING, 1922).

Com as restrições impostas, tanto a *Luftschiffbau Zeppelin* quanto a DELAG entraram em crise. Os projetos para os dirigíveis LZ 122 a LZ 125 nunca chegaram a ser implantados. Diante dessas limitações, Eckener encontrou uma solução articulada. Depois de propor uma oferta ao governo dos Estados Unidos, em 1922 ele convenceu os aliados a permitirem a construção do LZ 126, que seria montado com recursos da Alemanha e entregue aos norte-americanos como

ZR-3 USS *Los Angeles*, em cumprimento parcial das obrigações de reparação de guerra com aquele país. Como condição, a aeronave deveria ser utilizada somente para fins civis. O maior dirigível do mundo até aquele momento, com 200,7m de comprimento e 27,7m de diâmetro, foi entregue por Eckener e sua tripulação em outubro de 1924, em Lakehurst, próximo a Nova York. O voo transatlântico foi considerado um marco da aviação e um sinal de paz entre as nações (ROBINSON, 1973).

Após a flexibilização de parte das proibições do Tratado de Versalhes em 1926, o sonho de von Zeppelin para uso dos dirigíveis como meio de transporte foi retomado e ampliado (LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN, 2019). A construção e entrega do *Los Angeles* nos Estados Unidos ampliou o *know how* da *Luftschiffbau Zeppelin* e a confiança em sua capacidade de superação de limites. Criava-se o momento perfeito para apostar em um projeto ainda maior: a construção do LZ 127 *Graf Zeppelin*, com 236,6 m de comprimento e 30,5 m de diâmetro (LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN, c. 1928). Os recursos financeiros vieram de palestras de Eckener e de seus oficiais, doações de particulares e subsídios do governo alemão ao Fundo Eckener Zeppelin (*Zeppelin Eckener Spende*) (GROSSMAN, 2008; MULDER, 2010).

Em 18 de setembro de 1928, o *Graf Zeppelin* realizou seu primeiro teste de voo e, a seguir, sua primeira viagem aos Estados Unidos. Um ano depois, tornou-se mundialmente conhecido ao completar a primeira volta ao mundo realizada por uma aeronave (BOTTING, 1980 [1981]; LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN, 2019). Jornalistas participaram do voo e a conquista foi amplamente divulgada, com detalhes. Ao completar a viagem em Lakehurst, em setembro de 1929, Eckener foi recebido pelo povo de Nova York em desfile aberto e chuva de papéis na *Broadway*, uma *Ticker Tape Parade*, a mais espetacular manifestação de carinho aos visitantes ilustres ou heróis nacionais nos Estados Unidos. Hugo Eckener consta nas listas de celebridades ovacionadas pelos nova-iorquinos nessas manifestações, ao lado de membros da nobreza, atletas, líderes, astronautas e outros. Em Washington, Eckener e sua tripulação foram recebidos pelo presidente dos Estados Unidos, Calvin Coolidge (1872-1933). Seu retrato foi estampado na capa da revista *Time* (GROSSMAN, 2008). Na Itália, uma pesquisa realizada pelo jornal *Corriere della Sera* indicaria Eckener como a “personalidade mais conhecida na Terra” (VAETH, 1958, p. 156, tradução nossa).

Eckener era avesso à demagogia e não fazia questão de se tornar celebridade, mas foi inevitável que isso acontecesse, e se tornou útil para que mais portas se abrissem para ele (VAETH, 1958). Por sua persistência, habilidade, capacidade para estabelecer parcerias comerciais, e por seu avassalador reconhecimento midiático, Eckener havia se transformado em um fenômeno de imagem e sucesso. Não resta dúvida que Santos-Dumont, os irmãos Wright e Ferdinand von Zeppelin se tornaram conhecidos nas primeiras décadas do século. Mas a imagem

espetacular de Eckener superaria a dos pioneiros, porque naquele momento representava a materialização dos sonhos daqueles que o precederam. Eckener não havia inventado nada, nem precisava, porque havia feito o “impossível” acontecer. Entre as décadas de 1920 e 1930, Eckener seria para o mundo o exemplo de celebridade que décadas mais tarde Guy Debord (1931-1994) definiria como “vedete do espetáculo” (DEBORD, 2017 [1967]).

Muitos políticos e governantes não pensariam duas vezes ante a possibilidade de ser fotografados com Eckener. Nessa troca de imagens, e principalmente quando era de interesse aos planos do comandante, ambos ganhavam. Ele era pragmático. A esse respeito, J. Gordon Vaeth lembrava que a reputação de Eckener teria feito com que Jimmy Walker (1881-1946), prefeito de Nova York entre 1926 e 1932, dissesse: "Nenhum homem que entrou em nossa prefeitura ocupa um lugar mais firme no coração dos nova-iorquinos do que você, Dr. Eckener. Damos as boas-vindas e o honramos como uma das maiores personalidades do mundo da civilização!" (VAETH, 1958, p. 155-156, tradução nossa).

Diante da força da imagem do comandante, somada às dimensões colossais e às primeiras conquistas do LZ 127 *Graf Zeppelin*, criador e criatura garantiam sua percepção como espetáculo de “civilização” e “modernidade”. Na Alemanha, a imagem espetacular de Eckener logo seria um problema. No exterior, a imagem do comandante e de suas aeronaves iria oscilar entre a admiração e a desconfiança. Apesar disso, muitos governantes e jornalistas gostariam de tê-los em seus territórios. No Brasil não era diferente, porém, o país só seria contemplado como decorrência da visão estratégica de Eckener e, mais tarde, pelas facilidades oferecidas pelos governos e governantes locais. Logicamente, a localização também ajudou.

Recife foi escolhida para funcionar como ponto de atracação por possuir localização estratégica, mas também pela capacidade de articulação de seus governantes. Se Nova York “parou” para receber a estrela alemã, por que os pernambucanos não buscariam algo tão espetacular? Nos primeiros meses de 1930, a cidade foi preparada para receber uma torre de atracação e uma usina de beneficiamento de gás, concebidas e construídas por engenheiros alemães, no Campo do Jiquiá⁴⁸. Embora a intenção fosse estabelecer o Rio de Janeiro como destino principal para os voos que partiam de Friedrichshafen (Alemanha), tão cedo a capital do Brasil não contaria com estrutura semelhante⁴⁹.

⁴⁸ Sobre a usina de gás, que ficou a cargo da empresa *Carbid and Carbon Corporation*, o *Correio da Manhã* apresentou, no dia 26 de abril de 1930, a seguinte informação: “A usina expellirá residuos toxicos avaliados em cem metros cúbicos, os quaes serão canalizados para a lagoa existente proximo do campo, onde serão derramados com as prudencias necessarias, afim de não causarem maleficios aos moradores das vizinhanças” (A VIAGEM..., 26 abr. 1930, p. 1).

⁴⁹ Os detalhes quanto à preparação da cidade do Recife para a primeira viagem do *Graf Zeppelin* à América do Sul, bem como da repercussão e dos impactos desse momento, são apresentados no *Quinto Porto* desta tese, onde se analisam também os atuais projetos de musealização do Parque do Jiquiá.

No Rio, nos primeiros anos das viagens de dirigíveis ao Brasil, o *Graf Zeppelin* pousava no Campo dos Afonsos, mas sua permanência era de poucas horas, já que, não havendo uma torre, o “charuto voador” precisava ser segurado “no braço”⁵⁰ (A ANSIEDADE..., 10 maio 1930). Isso não significa que sua primeira passagem pela capital tenha causado menos *frisson*. Entre os dias 22 e 25 de maio de 1930, a cidade aguardou ansiosa a chegada do famoso balão. Milhares de pessoas passaram noites em claro, ante a falta de informações (A COBRANÇA..., 25 maio 1930), notícias espetaculosas dos jornais diários e muitas decepções.

Multidões de prontidão nas ruas foram relatadas por jornais de várias cidades do Brasil. Edições extras foram publicadas para dar conta do fervor dos leitores ante a expectativa de uma eventual visita do *Graf Zeppelin*. Notícias contraditórias e muitos boatos alimentaram falsas esperanças. Anunciava-se a possibilidade de se ver o dirigível em São Paulo e Santos (TAMBÉM..., 27 maio 1930, p. II), Belém e São Luiz (A PASSAGEM..., 30 maio 1930, p. II), Fortaleza (O ULTIMO..., 28 maio 1930, p. 9), e nas cidades do Sul do Brasil, associadas à colonização germânica (O “CONDE”..., 24 maio 1930, p. 1, 6).

No Rio, o turbilhão de informações desencontradas foi considerado pela imprensa local como “logro” ou “bluff” (blefe) da *Syndicato Condor*, responsável pela operacionalização técnica e comercial da passagem do dirigível pelo Brasil (O QUE DIZ..., 27 maio 1930, p. II). Diante da imensa expectativa quanto à aterrissagem do *Zeppelin* no Rio (entre notícias paralelas que confirmavam ou descartavam essa possibilidade), os trens entre São Paulo e a capital ficaram lotados (ESGOTADA..., 22 maio 1930, p. 3), assim como os hotéis e a moderna autoestrada que ligava as duas maiores cidades do País. Com a intensificação do interesse pelo deslocamento entre essas capitais, foi necessária a criação de um esquema especial para obtenção de vistos para o tráfego de “automobilistas” pela estrada (O “CONDE”..., 23 maio 1930, p. 1), quando tal intensidade ainda era incomum.

Finalmente, no amanhecer do domingo de 25 de maio de 1930, após muita expectativa e não menos nervosismo, o *Graf Zeppelin* chegou ao Rio de Janeiro (Figura 11), vindo do Recife, para o deleite de cariocas, paulistas, mineiros e de tantos outros brasileiros que se deslocaram à capital para prestigiar o evento. Os cariocas pularam de suas camas ainda em trajes de dormir, fato inusitado à época, a ponto de ser noticiado nos dias seguintes como um espetáculo à parte (OS ESPECTACULOS..., 27 maio 1930, p. II).

⁵⁰ As cordas para atracação do *Zeppelin*, em sua extremidade, se dividiam em muitas, o que permitia que vários homens pudessem ajudar a segurar a aeronave. Por essas características, no Brasil os que seguravam os dirigíveis por suas cordas foram apelidados de “aranhas” (ZEPELINS..., 23 out. 2017), já que era assim que os alemães se referiam às referidas cordas (A ANSIEDADE..., 10 maio 1930).

Figura 11 – Primeira aterragem do *Graf Zeppelin*, no Campo dos Afonsos. Rio de Janeiro, 25 de maio de 1930. Detalhe de foto aérea de Jorge Kfuri (1893-1965).



Foto: Jorge Kfuri, Escola de Aviação Naval, 11,5 x 16,5 cm, detalhe (KFURI, 1930b).
Fonte: Arquivo da Marinha do Brasil, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM).

Os jornais foram praticamente unânimes em não poupar elogios e superlativos à máquina alemã. Quanto à percepção pública do acontecimento, relataram manifestações de grande louvor dos brasileiros, que reagiram com entusiasmo à passagem do dirigível, por meio de aplausos, acenos, sirenes, buzinas, sinos e, principalmente, aclamações à tripulação alemã. Raros foram os questionamentos da imprensa quanto aos investimentos do Governo de Pernambuco e do Governo Federal na viabilização das necessidades para o pouso da aeronave nas duas cidades. Já naquela época, esse engajamento governamental seria questionável, principalmente quando se considera que se estava diante de uma atividade comercial experimental, privada, para transporte de passageiros e malas postais.

Se a viagem de 1930 foi experimental, todos os investimentos iniciais do Brasil naquele ano foram uma “aposta” diante do que se colocava como “perspectiva”. Uma nota estampada na primeira página do jornal *Crítica*, publicada em 27 de maio de 1930, foi uma das poucas a questionar tal situação. Segundo o jornal, o governo brasileiro bancava o “trouxa”, já que estaria pagando cerca de 100 contos de réis para que o *Zeppelin* viesse ao Rio, enquanto os Estados Unidos cobriam da empresa alemã pelo direito de pousar em seu território. “Nós somos um povo de eternos ingênuos e, no concernente a subvenções que se não justificam de nenhum modo”. Dada a diferença de percepção e importância à chegada dos dirigíveis nos dois países, concluiu a *Crítica*: “[...] sempre praticos os ‘yankees’. *Make money*. Nós é que largamos, mas com o dinheiro, bancando o eterno ‘trouxa’ internacional” (ENQUANTO..., 27 maio 1930, p. 1,

grifo nosso). Coincidência ou não quanto a facilidades e impedimentos, depois de 1930 o *Graf Zeppelin* só voltou aos Estados Unidos uma única vez, em 1933, via Brasil.

Alguns jornais também denunciaram o que teria sido “pouco caso” do comandante Eckener para com o Rio de Janeiro e seu povo na viagem de 1930. Este sequer teria desembarcado do dirigível, frustrando homenagens e ignorando as gentilezas que haviam sido especialmente preparadas para a ocasião (O CAPITÃO..., 27 maio 1930, p. 1). Tal “desprezo” teria sido motivado pelo fato de não terem sido cumpridas, por parte do governo local, todas as exigências para o pouso do dirigível em segurança, no Campo dos Afonsos (POR QUE..., 1º maio 1930, p. 1). Outros consideraram que o suposto comportamento “pouco amigável” do comandante e de sua tripulação se daria pelo fato de não ter sido autorizada a cobrança de ingressos (O INGRESSO..., 15 maio 1930, p. 3) para visita ao Campo dos Afonsos, por se tratar de uma área militar (A COBRANÇA..., 25 maio 1930), de forma diferente da que havia ocorrido no Recife⁵¹. Diante da percepção desse “pouco caso”, protestou o jornal *A Batalha*:

A oficialidade da Escola de Aviação havia preparado uma mesa de doces num dos “hangars” do campo, para ahi acolher o commandante Eckner e seus companheiros de vô, trocando-se brindes de saudação, pelo brilhante feito aviatório. [...] O commandante Eckner, que se negara a pôr os pés em terra, para saudar as autoridades brasileiras, recusou também mais essa gentileza, de modo que os doces e “champagne” serviram apenas, para um pequeno “lunch” matinal da oficialidade e suas famílias, logo que o “Zeppelin” se foi embora. Como se vê o comandante Eckner estava disposto mesmo a não nos dar atenção. Que bello diplomata nos mandou a Allemanha! (O CAPITÃO..., 27 maio 1930, p. 1).

Além da suposta desatenção do comandante Eckener, que comandava uma aeronave privada e não tinha qualquer relação com a diplomacia oficial alemã, poucos jornais deixaram transparecer que o primeiro pouso do *Zeppelin* no Rio, em 1930, foi repleto de contratempos. Para a maioria dos jornais diários da época, permaneceram “invisíveis” – sob o brilho do espetáculo⁵² – a intensa aglomeração de automóveis no acesso ao Campo dos Afonsos, os gritos

⁵¹ No Recife, a arrecadação com a venda de ingressos foi revertida à *Luftschiffbau Zeppelin*. Foram criadas modalidades com direito a arquibancadas ou não, a pé ou automóvel, em áreas distintas no Campo do Jiquiá (O “GRAF”..., 16 maio 1930, p. 3). Dias após a passagem do dirigível, o jornal *Diário da Manhã* criticou a cobrança, afirmando se tratar de “[...] uma exploração absurda e injustificável” e que “[...] a companhia Zeppelin explora clamorosamente o povo” (O ÚLTIMO..., 28 maio 1930, p. 9). No Rio, a empresa *Syndicato Condor* informou que o objetivo não seria “auferir lucros”, mas evitar que o local fosse “invadido pela multidão” (A PROXIMA..., 16 maio 1930, p. 2).

⁵² Parte dos contratempos decorreram da expectativa gerada pelo ineditismo da chegada do dirigível ao Rio de Janeiro. Nas matérias dos jornais, observa-se a preocupação constante com a manutenção de uma imagem positiva do País no exterior, especialmente pelo fato de que a viagem despertava grande atenção internacional. A britânica Lady Grace Drummond Hay (1895-1946), única mulher a bordo, era jornalista e relatava suas impressões para jornais dos Estados Unidos e da Europa. As reações de euforia na comunicação do evento *Zeppelin* são análogas às que ocorreram recentemente no Brasil, nos eventos da Copa do Mundo (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016), o que parece caracterizar, por suas similitudes, um fenômeno social comum em tempos e contextos distintos.

do comando do dirigível às tropas militares no chão, o coquetel ignorado pelos alemães (O CAPITÃO..., 27 maio 1930, p. 1), ou as denúncias de violência da Cavalaria do Exército contra espectadores e autoridades (A VISITA..., 27 maio 1930, p. 1).

O jornal *A Noite*, um dos que apresentaram críticas à passagem do *Zeppelin* pelo Rio de Janeiro, denunciou que o comandante Hugo Eckener pretendia “burlar o governo, o povo e a colônia alemã”, e que não viria à capital do País. Segundo o jornal, sua denúncia apresentada ao governo brasileiro teria feito com que o mesmo buscasse apoio junto ao governo alemão, que interveio por telégrafo em comunicação com Eckener. Para embasar sua denúncia, *A Noite* apresentou “provas” de como havia se certificado de que o *Zeppelin* não pousaria no Rio (COMO..., 26 maio 1930, p. 1). Impossível afirmar o quanto essas percepções foram reais, mas elas demonstram que a primeira passagem do dirigível pelo Rio foi repleta de contradições.

Mesmo diante de toda tensão no Campo dos Afonsos, o astuto comandante da aeronave, sem sair do dirigível, teria atendido a alguns jornalistas que conseguiram furar as barreiras de proteção e se aproximar brevemente. Em poucas palavras, o comandante teria reafirmado o sentido experimental daquele voo, e no que condiz ao Brasil, teria apresentado “[...] palavras de elogio para Santos-Dumont e Augusto Severo, os genios precursores da dirigibilidade do mais leve que o ar” (O QUE..., 27 maio 1930, p. 1). “É um dever que estou cumprindo, vir á pátria de Santos-Dumont em dirigível [...] pois ao Brasil, esta grande e maravilhosa terra, berço de verdadeiros gênios, a aviação deve tudo” (A VIAGEM..., 27 maio 1930, p. 4). Exagero dos jornais ou habilidade diplomática de Eckener? Não há como saber.

Muitas vezes citado como “engenheiro e construtor”, talvez poucos soubessem que Hugo Eckener entendia não apenas de dirigíveis, de marketing ou de economia mundial. Dentre várias formações, títulos acadêmicos e experiências profissionais, o comandante possuía um doutorado em Filosofia voltado à Psicologia Experimental (VAETH, 1958, REIMER, 1959, GROSSMAN, 2009). Como habilidoso lobista, Eckener sabia que o reconhecimento aos aeronautas seria fundamental e estratégico no Brasil, já que um grupo de brasileiros, residentes em Berlim, havia previamente entregue a ele um memorial a esse respeito. O documento havia sido elaborado no Brasil pelo Aero Club Brasileiro, em português. Antes de chegar ao comandante, foi especialmente traduzido para o idioma alemão por brasileiros residentes em Berlim, por sugestão e iniciativa do então Ministro das Relações Exteriores, o chanceler Otávio Mangabeira (1886-1960) (A VIAGEM..., 1º maio 1930, p. 1).

Para Eckener, oferecer “afagos” à autoestima brasileira não era nada comparado à abertura do tráfego aéreo internacional, garantido pelo Brasil à empresa alemã, notadamente com investimentos locais. Talvez, a habilidade e a formação abrangente tenham sido fundamentais para que o comandante percebesse que, com ele, voavam os sonhos patrióticos

e de afirmação da autoestima de uma parte dos brasileiros. Logicamente, dos que não precisavam se preocupar se teriam o que comer no fim do dia. Aos primeiros, o desejo de prestígio do Brasil entre as nações ditas “desenvolvidas” parecia motivá-los. Os jornais e revistas multiplicavam esse discurso, de modo que os dirigíveis foram enunciados como se fossem um pouco “nossos”. Assim, na véspera da primeira viagem do *Graf Zeppelin* ao Rio de Janeiro, a imprensa local exigia que o sucesso e protagonismo espetacular da engenharia alemã fossem divididos com o Brasil:

O Graf Zeppelin representa uma das grandes realizações humanas, amassadas através da experiência de três decênios, e o Brasil espera-o com a alma em ansia, transbordante de emoção, porque se habituou a sentir, com razões infinitas, que tudo que se tem feito e que se fizer em aviação decorre das descobertas maravilhosas de Bartholomeu de Gusmão e de Santos Dumont, aquele primeiro que voou, este o primeiro que conseguiu a dirigibilidade das aeronaves. A aviação é brasileira, é genuinamente brasileira; d’ahi o grande entusiasmo que vae na nossa alma o sentirmos que vem até nós, do outro lado do Atlântico, um dos mais notáveis expoentes da aviação mundial (O QUE..., 24 maio 1930, n.p.).

Exageros à parte, sabe-se que o padre Bartolomeu de Gusmão nunca voou, o que não minimiza a relevância de suas demonstrações à Corte Portuguesa, no século XVIII. Tão pouco pode-se deixar de considerar os feitos e contribuições de Santos-Dumont à engenharia aeronáutica, embora seja possível perceber que seu pioneirismo pouco influenciou a indústria brasileira naquele momento (GOMES, 2012). Foi notadamente na Europa que a indústria aeronáutica se desenvolveu nas primeiras décadas do início do século XX, por várias razões.

O “afago” à “genialidade” dos inventores brasileiros se repetiu por várias ocasiões nas entrevistas com o comandante alemão. Entretanto, por mais que seu conteúdo cumprisse um papel diplomático e apaziguador, parece não ter estimulado reflexões que permitissem superar o mero sentimento de orgulho nacional. Se é inegável que os pioneiros brasileiros tinham contribuído ao desenvolvimento da navegação aérea, por que não teriam tido continuidade, por que não teriam gerado programas de pesquisa e desenvolvimento, com investimentos públicos e privados, dependendo unicamente de iniciativas individuais?

Sob inquietações semelhantes, chama a atenção o artigo da revista *Fon-Fon*, publicada no Rio de Janeiro na véspera da chegada do *Graf Zeppelin*, em 24 de maio de 1930. O semanário símbolo de modernidade, que naquele momento havia perdido parte de sua personalidade repleta de crônicas sociais e sátiras políticas, provocava uma rara reflexão sobre o espetáculo alemão e a memória dos ilustres aviadores brasileiros:

Mas, é preciso que, em meio ao cômico de aplausos, não fique esquecido o nome de Augusto Severo, a vítima do sonho idêntico ao de Eckener, que teve morte trágica, em Paris, quando tentava as primeiras experiências do dirigível de sua invenção. Augusto Severo, porque era brasileiro, teve apenas de contar com recursos parcos e próprios para construir a sua aeronave, e,

porque tivesse de construir o seu aparelho servindo-se de material económico e improprio, encontrou na morte a gloria que sonhava para o seu paiz (A SEMANA..., 24 maio 1930, p. 28).

Esses e outros pioneiros, nem sempre lembrados e de muitas nacionalidades, obtiveram avanços consideráveis e contribuíram para o desenvolvimento da aviação. Como reflexão para os museus, vale a percepção de que, por mais que exista o desejo “patriótico” ou “identitário” de atribuir uma “descoberta” ou “invenção” a um ou outro cidadão de um país, as grandes “invenções” e “conquistas” decorrem de erros e acertos, das múltiplas tentativas protagonizadas por diferentes personagens. Nada é tão objetivo quando se pretende idealizar as glórias de “pioneiros” e “conquistadores”. Tratá-los somente como “gênios”, isolados de suas influências, não contribui à percepção crítica das “realidades”, e à compreensão equilibrada sobre o que se atribui como “história”, “ciência”, “tecnologia” ou “inovação”.

O espetáculo acrítico e a espetacularização das “realidades” surgem também quando excessos cometidos em nome do comportamento “racional” humano se associam às memórias e ao saber. No anseio pelo reconhecimento “universal” e pela “eternidade”, combate-se a invisibilidade pelas tentativas de apagamento do “outro”, como um jogo de ação e reação. No conjunto de jornais e revistas acessados nesta pesquisa, observa-se que as perguntas direcionadas a Hugo Eckener foram frequentemente associadas a expectativas de afirmação da importância do Brasil, de seus atributos naturais e de seu povo, aí incluída a contribuição dos pioneiros da aviação. Mais do que procurar entender a motivação e as possíveis consequências económicas e sociais de tantos avanços, as reportagens “viralizavam” o suposto desejo de reafirmação da autoestima coletiva da nação brasileira, atribuindo-se ao espetáculo *Graf Zeppelin* a dupla função laudatória de “prótese da memória” e de “ingresso ao futuro”. Não é exatamente isso que, muitas vezes, se faz espetacularmente nos museus?

No Campo dos Afonsos, o *Graf Zeppelin* permaneceu menos de duas horas em sua primeira viagem ao Rio (Figura 12), frustrando todas as expectativas geradas pela imprensa. Poucos consideraram que não havia como amarrar o dirigível com segurança, nem como reabastecê-lo caso fosse necessário. Eckener havia solicitado uma tonelada de água potável para o retorno a Recife. Uma das “carroças” com água atolou e a outra só teria abastecido cem litros. Mal terminou de abastecer de água, Eckener teria dado início à decolagem, sem qualquer aviso (A VIAGEM... 26 maio 1930, p. 3). Talvez a espontaneidade dos presentes ou o despreparo das equipes em solo – em contraste com a recepção organizada e previamente treinada no Recife – tenham assustado o comandante.

Figura 12 – Detalhe da primeira descida do LZ-127 *Graf Zeppelin* no Campo dos Afonsos. Rio de Janeiro, 25 de maio de 1930.

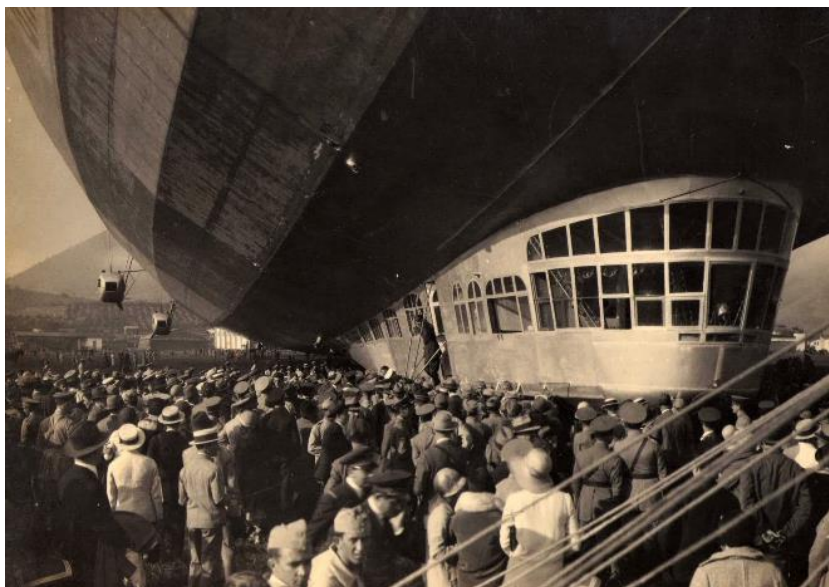


Foto: Ferreira Junior (informação obtida na internet). Imagem publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, em 26 de maio de 1930 (O “CONDE”..., 26 maio 1930, p. 1). No canto inferior direito, os responsáveis por segurar o dirigível.

Fonte: *Cultura Aeronáutica* (LIASCH, 2011).

Nos dias seguintes à primeira viagem ao Rio, alguns jornais ainda lamentavam os contratempos ocorridos. O jornal *Crítica* destacava seu desgosto na primeira página: “O Capitão Flemming, do ‘Graf Zeppelin’, Incitava a Cavallaria Contra o Povo!”. Hans Kurt Flemming (1886-1935) era um dos pilotos do *Graf Zeppelin*, subordinados a Eckener. O jornal não deixava de reconhecer o louvor e a gratidão a Eckener, mas lamentava o que chamou de “praça de guerra” travada por membros da tripulação da aeronave e alguns oficiais da Cavalaria do Exército:

Causou pessima impressão a brutalidade com que alguns tripulantes do “Graf Zeppelin” trataram os que desejavam vêr a gigantesca aeronave. Da porta de acesso a bordo do possante dirigível, o capitão Flemming exclamava apoplético, concitando os cavalarianos: - Metta pata de cavalo!... E houve até ocasiões em que esse violento official germanico foi para a pista esmurrar a multidão!... (O CAPITÃO..., 27 maio 1930, p. 1).

Não é possível saber se as críticas dos jornais ao comandante Eckener e sua tripulação, na primeira passagem do *Graf Zeppelin* pelo Campo dos Afonsos (Figura 13), surtiram efeito ou chegaram à Alemanha. Nos jornais do Recife, sobravam elogios aos alemães, assim como destes para todos os brasileiros que trabalharam no Jiquiá. Pela análise das matérias de jornais associadas às viagens nos anos seguintes, observa-se que o comando dos dirigíveis passou a oferecer maior atenção ao “povo brasileiro”, supostamente ansioso por tais reverências.

Figura 13 – O LZ-127 *Graf Zeppelin* em sua primeira visita ao Rio de Janeiro, no Campo dos Afonsos, 25 de maio de 1930.



Foto: Ferreira Junior (informação obtida na internet). Imagem publicada pelo jornal *Correio da Manhã*, em 26 de maio de 1930 (O “CONDE”..., 26 maio 1930, p. 1). **Fonte:** *Foi um Rio que passou* (O POUSO..., 7 maio 2010).

Na continuidade dos voos ao Brasil, a partir de 1931 os comandantes continuaram a enviar mensagens por rádio, quando chegavam ao território brasileiro. Informavam a localização exata para evitar os problemas gerados por desinformação que haviam marcado a viagem de 1930. As mensagens, sempre divulgadas pelos jornais, enalteciam as belezas do Brasil e o “espírito amigável” de seu povo. A delicadeza diplomática parece ter sido eficaz, já que críticas semelhantes às de 1930 se tornaram raras. O afago à autoestima da elite que em nome do Brasil emitia opiniões nos jornais, parece ter sido eficiente para neutralizar novos questionamentos. Aos novos “bons selvagens”, bastou contentá-los com espelhos.

Tal como ocorrera no século XVI com Hans Staden (1525-1576), os viajantes dos dirigíveis saíam vivos de suas aventuras “exóticas” no Brasil⁵³. Quatro séculos após o relato sobre uma terra de “selvagens comedores de homens”, novos olhares repetiam os velhos estereótipos do olhar colonialista sobre o “outro”. Nas memórias de Carl Bruer, um viajante que visitou Recife por ocasião de um dos voos do *Graf Zeppelin* em 1931, ele relatava que as pessoas da cidade eram felizes com o sol brilhante, as árvores frondosas, a brisa generosa e as frutas tropicais ao alcance das mãos. Desse lugar encantador, relatou passagens “curiosas”, como a ocasião em que “[...] um mulato subiu num coqueiro alto, com a rapidez de um macaco”, e outra

⁵³ Uma reflexão sobre as impressões dos viajantes europeus em seus relatos espetaculares sobre os territórios ditos “exóticos” da América do Sul é apresentada no *Terceiro Porto* desta tese. No *Quinto Porto*, discutem-se problemas que se associaram à representação das “colônias” nas exposições universais, entre os séculos XIX e XX.

em que crianças “mestiças” e “engraçadas” se aproximavam dos visitantes “[...] conquistadas com alguns bombons” (BRUER, 2017 [1931], p. 24).

Dentre os “elogios” aos pernambucanos, Bruer não escondia sua surpresa: “Apesar da população mestiça por toda parte, impera a ordem e segurança” (BRUER, 2017 [1931], p. 24). Registrava-se assim, no relato do viajante do *Graf Zeppelin*, o mesmo caminho de percepção sobre o “outro” que poucos anos depois iria gerar as consequências mais drásticas do ideário eugenista adotado pelos nazistas. Bruer apresentava somente um presságio do que “por meio da ciência” (SCHWARCZ, 2005 [1993]) o nazismo faria uso para justificar e executar o massacre de judeus, ciganos, testemunhas de Jeová, homossexuais, pessoas com deficiências e opositores políticos em seus campos de concentração.

Embora o movimento eugenista internacional tenha chegado aos seus extremos na Segunda Guerra Mundial, sua origem é anterior. Partiria do darwinismo social, uma tentativa de aplicação (reducionista) dos conceitos do naturalista britânico Charles Darwin (1809-1882) às características e dinâmicas da sociedade. O termo “eugenia” (do latim *eu*, boa; e *genus*: geração) foi proposto em 1883 pelo primo de Darwin, o antropólogo britânico Francis Galton (1822-1911). Seus entendimentos visavam notadamente “[...] intervir na reprodução das populações” sob justificativa de seu desenvolvimento (SCHWARCZ, 2005 [1993]).

Carl Bruer não era uma voz isolada nas percepções que opunham a “mestiçagem” aos ideais de “ordem”, “progresso”, “higiene” e “civilização”. Especialmente entre o fim do século XIX e a década de 1930, acepções eugenistas alimentaram exposições, discursos políticos, programas de governo, ensaios científicos, artigos em jornais, charges e anedotas, em muitos países, inclusive no Brasil. Inicialmente, os alvos eram os “mestiços” gerados pela miscigenação entre “brancos”, “negros”, “índios” e “asiáticos”, que supostamente levaria à “degeneração”. Paralelamente, a eugenia deixaria de ser entendida como um ideal contrário à miscigenação, para adotar a perspectiva de “melhoramento” de uma “raça pura e forte” não mais restrita a aspectos étnicos. Na década de 1930, médicos no Brasil (ainda hoje homenageados) defenderiam a esterilização dos “loucos”, dos “indigentes”, dos “criminosos” e dos “incapazes” (SCHWARZ, 2005 [1993]).

A grande matriz do corolário espetacular que passou a ser associada a esse conjunto de perspectivas, por vezes reproduzido pelos museus, parece ter sido o fenômeno das grandes exposições nacionais e internacionais. Elas pautaram as linhas do desenvolvimento científico e tecnológico e estabeleceram uma competição dita “civilizatória” entre seus participantes, que

para isso recorreriam às técnicas expositivas (logo, associadas à museografia)⁵⁴. No Brasil, um dos primeiros a refletir sobre essa percepção, associando-a ao fenômeno do espetáculo nos museus (não restrito aos problemas, mas também por suas possibilidades), foi o antropólogo Luiz de Castro Faria (1913-2004). Em 1982, em uma conferência proferida no Museu Nacional, no Rio de Janeiro, Faria lembrou de acertos e polêmicas que se associaram ao poder espetacular das grandes exposições nacionais e internacionais (FARIA, 1993 [1982]).

Uma das polêmicas citadas pelo antropólogo se relacionava à participação brasileira na *Louisiana Purchase Exposition*, em Saint Louis (Estados Unidos), em 1904. Para a exposição, o médico teuto-brasileiro Hermann von Ihering (1850-1930), à época diretor do Museu Paulista, teria escrito o trabalho *A antropologia do Estado de São Paulo*, onde afirmou que os índios daquele Estado não representavam “[...] um elemento de trabalho e de progresso”, sugerindo que aos Caingang não haveria “[...] outro meio de que se possa lançar mão, senão o seu extermínio”. Por mais que posteriormente tenha tentado justificar suas palavras, Ihering nunca mais se livraria do estigma gerado por sua afirmação (FARIA, 1993 [1982], p. 64-65).

Como se vê, os ideais segregacionistas justificados “cientificamente” marcaram aquele período. Na década de 1930, porém, o discurso da “raça pura” no Brasil perderia sua força entre parte dos intelectuais, adotando-se então a imagem idealizada de um país pacificamente miscigenado. Nesse período, cada vez mais o espetáculo no cinema, nos museus e exposições se associaria aos ideais hegemônicos que pregavam a homogeneização identitária do Brasil e do povo brasileiro associada à noção de miscigenação, porém fortemente associada ao conservadorismo, ao nacionalismo autoritário (STEPAN, 2005 [1991]) e ao cientificismo (SCHWARCZ, 2005 [1993]). Em seu livro *O espetáculo das raças*, a historiadora Lilia Moritz Schwarcz parece sintetizar o que viria a seguir:

[...] em sua representação exterior, o Brasil é ainda reconhecido como um país *interessante*, como previa Nina Rodrigues em finais do século. Interessante porque diferente, interessante porque composto por uma população mista. É ainda a imagem da convivência racial pacífica, cunhada por Freyre, que aparece desenhada no Zé Carioca de Disney, no Carnaval exportado pelas grandes agências de turismo, na imagem do malandro que cada vez mais se distancia da realidade. É essa representação mestiça do país que de negativa se transforma em exótica, de científica se modifica em espetáculo (SCHWARCZ, 2005 [1993], p. 182).

Apesar da mudança de percepção “científica” no Brasil, foi na década de 1930 que a eugenia, tratada como uma “nova ciência”, seria amplamente defendida por profissionais e pesquisadores de diferentes áreas, como médicos, engenheiros, antropólogos, juristas e

⁵⁴ O impacto das Exposições Internacionais e sua associação ao fenômeno Museu-Espetáculo são abordados nas reflexões do *Quinto Porto* desta tese.

historiadores. Esses profissionais se expressavam por meio de associações, congressos, exposições e artigos científicos. Suas ideias ecoavam entre positivistas defensores da tese de “Ordem e Progresso”, e entre seus opositores. As duas pontas de percepção espetacular da imagem do “brasileiro comum” se apresentavam sob a forma do “mestiço” sujeito às perspectivas de “melhoria racial”, ou do ser “miscigenado” por natureza, carente de ações “higienistas” (SCHWARCZ, 2005 [1993]). Essas duas “lógicas”, eugenistas sob perspectivas diversas, inspiraram intelectuais brasileiros considerados controversos, como Gustavo Barroso (1888-1959), primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, o escritor Monteiro Lobato (1882-1948), e o escritor Plínio Salgado (1895-1975), articulador do movimento de extrema-direita que viria a se constituir como Ação Integralista Brasileira, em 1932.

Quando o *Graf Zeppelin* chegou ao Brasil em maio de 1930, a aeronave vagou no céu de um país instável em relação à sua própria imagem espetacular, e desta constatação se compreende o comportamento exagerado da imprensa e dos governantes. Por um lado, havia a imagem sujeita às intempéries do ideário eugenista, pautado por entendimentos defendidos em nome da ciência. Por outro, se defendia a imagem do país miscigenado, rotulado sob o mito da convivência “pacífica” e “ordeira” entre todas as “raças”. Foi esta a percepção de Carl Bruer. O viajante captou a mensagem que a imprensa e os governantes insistiram em reproduzir naquele evento que despertava a atenção do mundo: O Brasil seria um país que “apesar de” miscigenado e carente, era também “seguro”, “competitivo”, “belo” e “feliz”.

Se não é possível estabelecer generalizações a partir destes e de outros relatos hoje considerados equivocados, igualmente não há qualquer razão para ignorá-los. A *Era de Ouro dos Dirigíveis* no Brasil, assim como tantos outros acontecimentos históricos que os museus e as políticas de patrimônio propõem preservar, não será suficientemente humana se for socializada somente como um tempo de glórias e progressos inequívocos. Embora não se desconsidere o fascínio do espetáculo dos dirigíveis sobre a emoção, a riqueza de sua memória também reside em seus equívocos e contradições.

Entre a emoção e o pragmatismo: Turbulências políticas e um mercado promissor

A traumática parada do *Graf Zeppelin* no Campo dos Afonsos em 1930 não ficaria sem consequências. Em 1931, o dirigível voltou três vezes ao Brasil. Em todas, pousou somente no Campo do Jiquiá, no Recife. Na última delas, o Rio de Janeiro foi contemplado com um sobrevoo noturno, um *tour* iluminado. Não se tratava de um “castigo” à capital do Brasil, mas prudência

e estratégia. Os jornais “morderam a isca” e lamentaram a ausência de uma torre de atracação, o que aumentaria a pressão da imprensa junto ao governo, a partir do ano seguinte (O RIO..., 17 set. 1932).

Apesar disso, Eckener jamais desistiu do Rio, mas sabia que seus ideais dependiam da persistência de suas próprias articulações. Ele também pretendia que Sevilha, na Espanha, e Buenos Aires, na Argentina, tivessem suas bases completas para receber os dirigíveis. Os planos de uma ligação entre Sevilha e Buenos Aires existiam desde a década de 1920, mas nunca se concretizaram (VAETH, 1958). Quando o *Zeppelin* pousava em Sevilha, fazia isso na ligação entre a Alemanha e o Brasil. No Recife, diante do sucesso da primeira viagem, o governo do Estado teria oferecido mais do que já havia organizado, na expectativa de se firmar como principal ligação da Europa com a América do Sul. Eckener reconhecia os esforços dos pernambucanos, mas teria desencorajado qualquer perspectiva nessa direção:

Intimamente, ele sabia que Recife era um expediente temporário, e que nunca seria um terminal principal. Seus olhos estavam fixos no Rio. Foi para os arredores da cidade mágica de palmeiras e calçadas de mosaico que ele planejou estabelecer o centro de suas operações na América do Sul. "Algum dia", ele pensou, "vamos construir um hangar do Zeppelin lá" (VAETH, 1958, p. 148, tradução nossa).

Isso não quer dizer que Recife e Sevilha tenham sido menos relevantes, pelo contrário, as duas cidades foram estratégicas na consolidação da *Era de Ouro dos Dirigíveis*, por sua localização e eficiência em atender as necessidades da *Luftschiffbau Zeppelin*. Em agosto de 1931, iniciaram-se as operações da linha comercial entre Friedrichshafen e o Rio de Janeiro⁵⁵, tendo Recife como parada final do dirigível (ROBINSON, 1973). Trata-se do primeiro serviço aéreo regular entre a Europa e a América do Sul, para transporte de passageiros, cargas e malas postais (BOTTING, 1981 [1980]; LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN, 2019, 2021). O primeiro voo comercial chegou ao Recife em 1º de setembro de 1931. De forma diferente do voo experimental de 1930, as viagens entre 1931 e 1932 não contaram com escala em Sevilha, na Espanha, nem seguiram para os Estados Unidos. Até 1932, os passageiros e malas postais embarcavam ou desembarcavam no Recife. A ligação com o Rio de Janeiro e com outras capitais do Brasil e da América Latina era realizada por conexões pelos hidroaviões da *Syndicato Condor*.

Além desse fato marcante na história da aviação comercial, em 1931 houve um *tour* para a Palestina e uma expedição científica do *Graf Zeppelin* ao Polo Norte. O dirigível foi especialmente adaptado como um laboratório aéreo, com equipamentos topográficos,

⁵⁵ Em 2021, a empresa *Luftschiffbau Zeppelin* e o *Zeppelin Museum* celebram os 90 anos dessa conquista para a aviação comercial. Um calendário impresso, à venda na internet, reproduz doze fotografias marcantes das viagens do LZ 127 ao Brasil. Com título em português *Bem-vindo a bordo* e demais textos em alemão, o calendário rememora o início desse sonho (LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN, 2021).

cartográficos, meteorológicos, e para captação de imagens e de outros aspectos estudados por pesquisadores de diversas áreas das ciências, de diferentes países. Naquele ano, o LZ 127 demonstraria seu potencial para a investigação científica, em trabalho cooperado. Apesar de se tratar de uma experiência de curta duração, pode-se considerar que a Expedição ao Polo Norte inaugurou esforços internacionais de cooperação científica e tecnológica no ar. Por alguns dias, o *Graf Zeppelin* foi uma “estação aérea internacional” de pesquisa⁵⁶.

Até 1936, somente Recife possuía uma fábrica de gás para abastecer os dirigíveis, instalada no Campo do Jiquiá, junto à torre de atracação. Essa foi também uma situação geograficamente estratégica, já que a *Luftschiffbau Zeppelin* pretendia estabelecer no futuro uma ligação regular com Nova York (Lakehurst). Enquanto não houve a autorização para voos diretos comerciais entre a Alemanha e os Estados Unidos, os “voos triangulares”⁵⁷ ocorreram apenas duas vezes. Uma linha regular com a América do Norte só seria implantada em 1936, com o LZ 129 *Hindenburg*, que também atendeu regularmente os voos para o Brasil.

Embora os dirigíveis tenham sido inegavelmente espetaculares, suas passagens por aqui não se deram por motivos “românticos” ou “amigáveis”⁵⁸. O Brasil estava diante de interesses econômicos e comerciais, como um “trampolim” para alavancar a empresa alemã para mercados promissores, onde estavam os grandes investidores necessários para o desenvolvimento da aviação comercial privada. Os Estados Unidos, que já eram uma potência, estavam no alvo das estratégias alemãs, principalmente pela expectativa de se ampliarem por lá as parcerias para a viabilização de voos em escala global (O “GRAF” ..., 4 maio 1930, p. 3).

Por outro lado, o mercado latino-americano era promissor. Aos olhos de Eckener estavam os mercados da Argentina, do Chile, do Uruguai e de outros países. As dimensões continentais do Brasil também se configuravam como mercado em expansão. Desse modo, quando houve a viagem “experimental” em maio de 1930, os objetivos de Eckener estavam mais do que traçados. Não seria por acaso que o primeiro voo teria uma escala em Sevilha, na Espanha (ROBINSON, 1973). Se mais bases de atracação fossem construídas na América e na Europa, o transporte entre a Espanha e suas ex-colônias seria muito mais fácil e eficiente:

Eckener decidiu fazer esse [primeiro] voo para o Brasil por várias razões: na época, o transporte entre a Europa Central e a América do Sul deixava muito a desejar. Os navios a vapor mais velozes no Atlântico ficavam no Norte, não

⁵⁶ Trata-se de informação relevante, notadamente para os projetos de musealização do Parque Científico e Cultural do Jiquiá e de museografia do Museu de Ciência e Tecnologia do Recife, analisados no *Quinto Porto* desta tese.

⁵⁷ Maneira pela qual se referia aos voos dos dirigíveis que partiam da Europa em direção à América do Sul e, na sequência, seguiam para a América do Norte.

⁵⁸ Sobre aspectos associados às aeronaves e notadamente sobre o “rastro gráfico” dos dirigíveis na imprensa brasileira, recomenda-se a leitura da tese de Doutorado em Design de Nadia Miranda Leschko, apresentada junto à Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (LESCHKO, 2016).

no Sul. Cruzar ao Hemisfério Sul significava disponibilidades inconvenientes, navios lentos e poucos confortos ou conveniências. [...] Além disso, havia uma grande colônia alemã no Brasil, e isso criou uma demanda por uma conexão de transporte mais rápida e confortável com o Reich (VAETH, 1958, p. 139, tradução nossa).

Se o voo de 1930 tivesse como objetivo somente a observação e o estudo de rotas aéreas, a *Luftschiffbau Zeppelin* não teria construído uma torre de atracação no Recife, mediante investimentos do Governo de Pernambuco no Campo do Jiquiá. Sua função principal era comprovar a viabilidade econômica e comercial dos dirigíveis, e garantir presença diante das perspectivas de avanço da aviação comercial internacional, por meio daquela modalidade de transporte (A PROXIMA..., 30 abr. 1930, p. 1). Ou seja, sob o espetáculo do “charuto prateado” se edificavam inicialmente as expectativas do capital.

Na visão estratégica da empresa alemã, caberia à América do Sul a utilização comercial do serviço de transporte de passageiros, mercadorias e malas postais, em nome da manutenção das boas relações diplomáticas. À América do Norte e à Europa caberiam não apenas esses serviços, mas a possibilidade de protagonizar sua exploração comercial, por meio de investidores privados (PROJECTO..., 2 fev. 1930, p. 22). Essa estratégia se confirma quando se conhece a história da *joint venture Goodyear-Zeppelin Corporation*, criada em 1923 em Akron, nos Estados Unidos, com a participação da *Goodyear* e da *Luftschiffbau Zeppelin*⁵⁹. Durante a década de 1930, a associação fabricaria dirigíveis para a Marinha dos Estados Unidos. Note-se que apesar dos momentos de crise econômica ou de guerra, até hoje as duas empresas fabricam dirigíveis civis com novas tecnologias, e desde 2014 voltaram a trabalhar em parceria (GROSSMAN, 2011). No Brasil, nada semelhante restou das parcerias comerciais com o Governo Federal, a não ser os vestígios materiais que hoje se constituem como Patrimônio Cultural: a *Torre de Atracação* no Recife e o *Hangar dos Dirigíveis* no Rio.

Apesar da parceria da década de 1920, não seria fácil estabelecer uma linha regular de passageiros entre a Alemanha e os Estados Unidos. Entre a Espanha e a Argentina, quase nada havia avançado. Diante disso, o Brasil seria perfeito. Um país aberto aos investimentos alemães, desejoso de “modernidade”, “interessante”, que despertava a atenção e curiosidade de turistas europeus e norte-americanos. Sob a lógica comercial de caráter colonialista, na sobreposição hegemônica que se desloca no sentido Norte-Sul, são curiosos os relatos sobre o que traziam ou

⁵⁹ Aqui cabem algumas análises por analogia: 1) a dependência do Brasil para o uso de tecnologias em cuja concepção houve a participação de brasileiros, sem que essas experiências tenham sido incorporadas às cadeias produtivas locais; 2) o sentimento de hipervalorização do produto importado e das capacidades externas; e 3) no caso dos museus e da Museologia, a repetição local de modelos ou experiências não apropriados às expectativas e realidades locais, como consequência de um “imperialismo museológico” associado a concepções eurocêntricas (SCHEINER, 2016).

levavam os balões na década de 1930. No Brasil, os jornais locais destacavam a vinda de empresários, duques, marqueses ou milionários excêntricos, que daqui levavam as lembranças das indiscutíveis belezas do litoral, da inigualável paisagem do Rio de Janeiro ou da amistosa acolhida do povo brasileiro (EM DEMANDA..., 29 maio 1930, p. 8).

Materialmente, além de empresários e magnatas, o *Graf Zeppelin* trouxe rolos de filmes inéditos de cinema (CINELANDIA, 21 maio 1930, p. 6), plantas para o *Jardim Botânico* do Rio (REVISTA RODRIGUÉSIA, n. 2, 1935, p. 116), e uma inovadora máquina de costura com tecnologia alemã (“O RAID”..., 1º set. 1931, p. 15). Com o *Hindenburg* veio um automóvel de fabricação alemã, para ser exposto e divulgado por aqui (VOANDO..., 3 abr. 1936, p. 3), e um planador também alemão, de propriedade do aviador argentino Hans Ott, que seguiu para Buenos Aires após demonstrações no Rio de Janeiro (ACROBACIAS..., 20 dez. 1936, p. 6).

Daqui os dirigíveis levaram cestas de frutas para o chanceler Adolf Hitler (1889-1945) e integrantes de seu governo (O GOVERNO..., 19 maio 1933, p. 8), plantas exóticas e até colibris para os zoológicos alemães (OS PASSAGEIROS..., 12 maio 1932, p. 2). Para além das cargas “exóticas” para a Alemanha, a imprensa divulgava o embarque de passageiros brasileiros de famílias “tradicionais” e abastadas, governantes ou empresários. Mais raros, eram divulgados os embarques de profissionais brasileiros a caminho de eventos ou congressos internacionais. Esse foi o caso da cronista e feminista Anna Amélia Carneiro de Mendonça (1896-1971), vice-presidente da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino⁶⁰, que em 1935 viajou no *Graf Zeppelin* para participar do Congresso Feminista de Istambul (PARA O..., 10 abr. 1935, p. 3). Em 1936, embarcou no *Hindenburg* o maestro e compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959), rumo a um congresso de educação musical em Praga (OS QUE..., 5 abr. 1936, p. 6).

À parte das trocas de valores questionáveis e do transporte de notáveis, na década de 1930 havia uma corrida tecnológica que visava a ampliação da aviação comercial global. A Alemanha não era o único país com condições de construir e manter dirigíveis, embora nenhum outro contasse com iniciativas e tecnologias mais avançadas. Estabelecia-se também uma disputa de viabilidades entre os hidroaviões comerciais e os dirigíveis para a aviação civil transcontinental (EM TORNO..., 1º mar. 1930, p. 13; ROBINSON, 1973; VAETH, 1958). A Alemanha dominava as duas tecnologias, e comercialmente se fazia presente com ambas, no Brasil. Paralelamente, entre 1930 e 1937 as conjunturas políticas mudaram no Brasil e na Alemanha (HOBSBAWN, 2019 [1994]; SCHAWRCZ; STARLING, 2015) e afetaram o serviço de dirigíveis e o modo como o espetáculo seria utilizado pelos governantes dos dois países.

⁶⁰ Anna Amélia foi também a primeira presidente eleita da União Nacional de Estudantes (UNE). Em sua despedida antes do embarque, foi saudada pela presidente da Federação, Bertha Lutz (1894-1976), bióloga e pesquisadora do Museu Nacional.

Superando as expectativas econômicas e as disputas comerciais, logo os dirigíveis se estabeleceriam como uma ferramenta midiática extremamente poderosa, no início do período mais crítico da história do século XX.

Em janeiro de 1933, Hitler seria alçado ao poder como chanceler da Alemanha. Nessa nova conjuntura política, os dirigíveis alemães voltariam a ser as “armas” que haviam sido na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), mas agora para navegar sob o território sensível do simbólico. Entre 1933 e 1937, nas vésperas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), a arma “secreta” dos dirigíveis seria sua própria imagem espetacular. A estratégia de imagem associada ao nazismo seria imposta à *Luftschiffbau Zeppelin* e à DELAG, como parte das ações definidas pelo ministro de propaganda de Hitler, Joseph Goebbels (1897-1945).

Do lado brasileiro, o poder “bélico-espetacular” dos dirigíveis alemães igualmente se mostraria útil para o avanço do regime político imposto pela “Revolução de 1930”. Poucos meses após a primeira visita do *Graf Zeppelin* ao Brasil, o movimento liderado por Getúlio Dornelles Vargas (1882-1954) derrubaria o Presidente da República Washington Luís Pereira de Souza (1869-1957) e impediria a posse do presidente constitucionalmente eleito, Júlio Prestes de Albuquerque (1882-1946). Vargas assume a função de “chefe do governo provisório” em 3 de novembro de 1930. Em 1934, é eleito Presidente pela Assembleia Nacional Constituinte. Em 1937, a pretexto de evitar o avanço do comunismo e após tentativas de derrubada de seu governo em 1932 e 1935, Getúlio Vargas implanta a ditadura do Estado Novo, que vigorou até 1945. A relação de Vargas com as aeronaves alemãs, ainda pouco estudada no Brasil, se destaca no período de 1933 a 1937, quando a *Era de Ouro dos Dirigíveis* chegou ao fim.

Como enfeitiçar o “chefe” de uma nação: As manobras espetaculares de Hugo Eckener

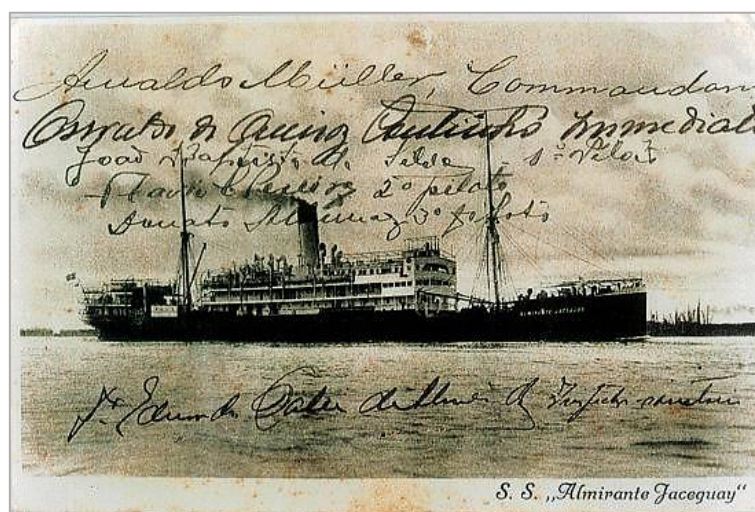
Há muitos detalhes por vezes ignorados nos estudos da *Era de Ouro dos Dirigíveis* no Brasil, notadamente quando se dá conta que não foi um período livre de turbulências, do começo ao fim. Enquanto nos meses de abril e maio de 1930 as atenções se voltavam às expectativas da primeira visita do *Graf Zeppelin*, aguardava-se o resultado da eleição presidencial, que havia ocorrido em 1º de março. Caberia ao Congresso Nacional finalizar as eleições, o que ocorreu em 20 de maio, dois dias antes da chegada do dirigível ao Recife. Embora edições extras dos jornais tenham sido motivadas pela expectativa da chegada da aeronave, a imprensa também dedicou espaço às tensões políticas daquele momento.

O paulista Júlio Prestes foi declarado eleito ao derrotar o gaúcho Getúlio Vargas. No ano anterior, Prestes havia obtido apoio da maioria dos governadores – à época presidentes dos Estados – para sua candidatura. Mandatários e políticos do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais formaram a *Aliança Liberal* para concorrer contra o governador de São Paulo. O resultado das eleições não agradou aos políticos da *Aliança*, e os ânimos continuaram acirrados, com acusações de fraude. Durante a campanha presidencial, em dezembro de 1929, um deputado situacionista de Pernambuco foi assassinado por um colega, um aliancista do Rio Grande do Sul, no interior da Câmara dos Deputados (BRASIL, 2020).

Contando com a posse prevista para novembro, Júlio Prestes embarcou para os Estados Unidos em 24 de maio de 1930, onde foi recebido como presidente eleito em Washington. No percurso a bordo do confortável navio *Almirante Jaceguay* (Figura 14), Prestes foi saudado pelo comandante Hugo Eckener com uma manobra de aproximação do dirigível (A VIAGEM..., 25 maio 1930, p. 1). O encontro foi possível porque naquele momento o *Zeppelin* seguia em percurso contrário, para sua primeira visita ao Rio de Janeiro. Desse gesto, nada restaria de concreto, a não ser uma mensagem de agradecimento de Prestes a Eckener.

Com a deposição de Washington Luís em 24 de outubro de 1930, e a tomada de poder por Vargas por meio de golpe militar, a princípio nada mudaria nas relações do Brasil com a *Luftschiffbau Zeppelin*. A linha regular foi autorizada e passou a operar com voos comerciais em 1931, até o Recife. Apesar da previsão de ligação entre Friedrichshafen e o Rio de Janeiro, ainda faltavam alguns detalhes para que os dirigíveis viessem à Capital do Brasil com regularidade. O principal deles era o grande aeroporto sonhado por Eckener (VAETH, 1958).

Figura 14 – O vapor S.S *Almirante Jaceguay*, c. 1926-1930.



Fonte: Acervo Laire Giraud. **Foto:** Cartão postal, n.d. Disponível em: [Perfil do Facebook](#). Acesso em: 31 mar. 2020.

Inicialmente, o “governo provisório” de Vargas parecia pouco interessado em resolver a situação. Eckener, no entanto, sabia como agir. Seu doutorado em Psicologia Experimental mais uma vez seria útil no Brasil (VAETH, 1958). Do que se pôde observar, uma estratégia de *lobby* partiu de quatro frentes simultâneas: – aproximação aos governantes para demonstrar expectativas vantajosas ante os custos elevados para a construção do aeroporto; – atenção à imprensa de modo a mantê-la informada de seus contatos governamentais e propostas; – intensificação de voos simbólicos, associados a questões de memória do Brasil; e, por fim, – demonstrações de “cortesia” a personalidades estratégicas, oferecendo-lhes visibilidade.

As ações se iniciaram na segunda metade de 1932. A temporada havia começado em abril, com voos até Recife. Em agosto, divulgou-se que o serviço seria suspenso, o que gerou boatos e apreensão (“O GRAF”..., 7 ago. 1932, p. 2). Em seguida, estrategicamente os voos para o Rio foram retomados em três ocasiões. A aterragem de 17 de setembro no Rio foi melhor organizada do que havia sido em 1930, apesar da permanência breve, já que novamente o dirigível seria segurado por braços humanos (O “GRAF”..., 17 set. 1932, p. 1, 18 set. 1932, p. 3). Apesar das dificuldades, os comandantes e a tripulação demonstraram atenção e paciência. Tudo havia sido planejado por Eckener, que permaneceria no Rio. Nesta viagem, o comando esteve sob responsabilidade do capitão Ernst August Lehmann (1886-1937), que assumiu essa função em vários voos ao Brasil⁶¹.

Voltar a ver o *Graf Zeppelin* no céu do Rio e novamente perceber sua aterragem precária no Campo dos Afonsos, gerava na imprensa os sentimentos dúbios que Eckener precisava: encantamento para uns, constrangimento para outros. Como parte das estratégias, alguns jornalistas indicados pela Associação Brasileira de Imprensa (ABI) embarcaram no *Zeppelin* rumo à Alemanha, a convite da empresa *Syndicato Condor* (O “GRAF”..., 18 set. 1932, p. 3). Paralelamente à atenção à imprensa, Eckener iniciou suas visitas a autoridades do Governo Federal, contando com o apoio fundamental da Embaixada da Alemanha e da *Condor*.

Em sua estadia no Rio, Eckener não mediria esforços para convencer o governo brasileiro quanto às vantagens de um grande aeroporto com hangar e demais necessidades para operação do serviço regular de dirigíveis até o Rio, com conforto e segurança. Precisaria convencer disso porque dependia de área adequada, investimento público considerável e garantias de concessão exclusiva para aquele serviço. Em 1º de outubro de 1932, o comandante foi recebido pelo Ministro das Relações Exteriores, Afrânio de Mello Franco (1870-1943) no

⁶¹ Capitão e comandante de dirigíveis alemães, foi um dos fundadores da *Goodyear Zeppelin Company*, nos Estados Unidos. Era o comandante do LZ 129 *Hindenburg* quando o dirigível explodiu nos Estados Unidos, e morreu no acidente, em 7 de maio de 1937.

Palácio Itamaraty, quando foi acompanhado pelo embaixador da Alemanha no Brasil, Hubert Knipping (1868-1955) (A FUTURA..., 2 out. 1932, p. 6; PARA..., 2 out. 1932, p. 2).

Poucos dias depois, Eckener foi recebido na Prefeitura do Distrito Federal pelo interventor Pedro Ernesto do Rego Baptista (1884-1942) (VAMOS..., 13 out. 1932, p. 2). Em seguida, esteve com o Chefe do Serviço de Aeronáutica do Ministério da Viação, engenheiro Cezar Grillo. Como resultado dos encontros, a imprensa divulgou os planos para “O MAIS BELLO AEROPORTO – DO MUNDO –” (O MAIS..., 14 out. 1932, p. 5). Grillo compactuou com a ideia de Eckener e opinou sobre onde as obras seriam realizadas. O “poste de amarração” e o terminal de passageiros seriam construídos na Ponta do Calabouço, onde anos mais tarde foi inaugurado o Aeroporto Santos Dumont. A ideia era aproveitar a área e construir um aeroporto para hidroaviões, aeronaves de pouso no solo e para os dirigíveis. O hangar, por sua vez, seria construído no Recreio dos Bandeirantes (O MAIS..., 14 out. 1932, p. 5).

No mesmo ano, na Alemanha, a fama de Hugo Eckener fez com que ele fosse cogitado para concorrer nas eleições presidenciais. Ou seja, pelos gabinetes do governo brasileiro perambulava um provável opositor de Adolf Hitler. Antes daquele ano, Eckener teria negado todos os convites do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP) e, em uma manifestação pelo rádio, fez afirmações que enfureceram os nazistas: “[...] a falta de esperança levou as famílias ao desespero. O perigo surge da nossa agitação. [...] Estamos preparando, por nossa falta de unidade e por nossas amargas diferenças políticas, um campo fértil para o crescimento de todo tipo de demagogia” (VAETH, 1958, p. 156, tradução nossa).

Eckener desistiu de se candidatar quando soube que Paul Ludwig von Hindenburg (1847-1934), a quem apoiava, concorreria novamente (VAETH, 1958). Hindenburg venceu as eleições, mas em janeiro de 1933 o Partido Nacional-Socialista elegeu a maioria de parlamentares para o *Reichstag*. Sem opções, Hindenburg nomeou Hitler como chanceler. Em seguida o parlamento alterou a legislação, conferindo plenos poderes ao chanceler.

A partir desse momento, a pressão sobre Eckener aumentaria na Alemanha. Em 1933, os voos do *Graf Zeppelin* para o Recife e o Rio foram mantidos, e se estabeleceu a regularidade dos voos para a capital brasileira, apesar da precariedade das condições para as aterragens provisórias no Campo dos Afonsos. Tudo caminhava para a construção do aeroporto, mas diante das turbulências políticas, Eckener tinha pressa. Foi então que uma mudança significativa ocorreu, antes do primeiro voo ao Brasil. Na comemoração do 1º de maio de 1933, organizada pelo Partido Nacional-Socialista em Berlim, a DELAG foi convocada para realizar um sobrevoos do *Graf Zeppelin*. Poucos dias depois, o dirigível veio ao Brasil, inaugurando sua regularidade “em viagem normal” para o Rio, sem conexões com hidroaviões (O “ZEPPELIN”..., 11 maio 1933,

p. 3). Nessa viagem, o dirigível sobrevoou pela primeira vez a cidade de São Paulo, sem aviso prévio (O “GRAF” ..., 12 maio 1933, p. 3).

As ambiguidades sobre a relação conflituosa de Hugo Eckener com os nazistas começariam a partir daquele mês⁶². Apesar de ser considerado um inimigo político do regime de Hitler, o comandante jamais seria preso e, com isso, mais tarde teria sido poupado dos campos de concentração (BOTTING, 1981 [1980]; VAETH, 1958). Em julho, após determinação do governo de Hitler, todas as aeronaves passaram a ostentar o símbolo dos nazistas, no lado esquerdo do leme (Figura 15). Assim, na primeira viagem de agosto de 1933 para o Brasil, os jornais anunciaram a “novidade” (O “GRAF” ..., 11 ago. 1933, p. 1) que seria visível aos olhos dos brasileiros até 1937: “O Zeppelin ostentando pela primeira vez a cruz swastika”, “[...] erigida por Hitler como symbolo do fascio germanico” (O “ZEPPELIN” ..., 11 ago. 1933, p. 3).

Figura 15 – Emblemas “nacionais” no leme do LZ-127 *Graf Zeppelin*, a partir de julho de 1933.



Fonte: Álbum de fotografias *Zeppelin-Weltfahrten*, v. II, 1933. Acervo Jobson Figueiredo, Recife (PE). **Foto:** Reprodução do autor, ago. 2019.

Não se pode afirmar que o símbolo nazista foi recebido de modo ingênuo no Brasil. Até aquele ano, os jornais haviam divulgado preceitos defendidos pelo partido de Hitler, dentre eles o antissemitismo e a intolerância com expressões culturais e artísticas modernas, às quais se referiam como “arte degenerada” (*Entartete Kunst*). As queimas de livros, a partir do mês de

⁶² A maioria dos historiadores considera que a utilização dos dirigíveis como propaganda nazista se deu contra a vontade de Hugo Eckener (BOTTING, 1981 [1980]; VAETH, 1958). Quando Eckener foi cogitado para se candidatar às eleições contra Hitler, um dos comunicados do *Sozialdemokratischer Pressedienst*, serviço de imprensa do Partido Nacional Socialista, se referiu ironicamente ao comandante como “diretor da linguiça branca voadora” (*Direktor der fliegenden Weisswurst*) (ESSER..., 18 fev. 1932, n.p.).

maio de 1933, também foram noticiadas no Brasil. Ademais, não foi “apenas” a suástica no leme do *Zeppelin* que inaugurou “novos tempos”. Em julho de 1933, o *Diário de Pernambuco* noticiou a chegada pelo *Zeppelin* de “Uma oferta dos ‘nazis’ de Friedrichshafen aos ‘nazis’ de Pernambuco”. Tratava-se de uma bandeira do Partido Nacional-Socialista. O “presente” foi celebrado em um jantar no *Paulista European Club* do Recife, entre discursos inflamados e a repetição do gesto “*Sieg Heil*” por “[...] todos os nazis de pé, com a mão aberta e alongada, suspensa num gesto rápido” (UMA OFERTA..., 8 jul. 1933, p. 1)⁶³.

À parte dos novos referenciais simbólicos associados ao *Graf Zeppelin* e assimilados no Brasil a partir de agosto de 1933, passaram-se alguns meses desde que foi anunciada a intenção de construção do aeroporto no Rio. Mas a definição do lugar e especialmente o andamento dos contratos seguia muito lentamente para os planos de Eckener. Na Alemanha, a construção do LZ 129 *Hindenburg* seguia em frente. Na expectativa de receber o novo gigante dos ares, o governo brasileiro voltou a sinalizar que estava disposto a investir, com recursos próprios, na construção do moderno aeroporto de dirigíveis no Rio de Janeiro.

As especulações e a disputa de interesses continuavam, protagonizadas pelos jornais, quanto aos possíveis locais destinados ao empreendimento. No centro das disputas, estava uma área particular no Recreio dos Bandeirantes, que ganhava a simpatia de muitos, por ser considerada mais atrativa aos turistas; e outra, de propriedade do Governo Federal, junto à Fazenda Nacional de Santa Cruz (A QUESTÃO..., 23 jul. 1933, p. 8; O AEROPORTO..., 29 jul. 1933, p. 8). Nos intensos debates entre os jornais, sobravam ataques sobre supostos interesses comerciais, que estariam envolvidos especialmente nas expectativas de valorização dos terrenos particulares próximos às duas áreas (TERRENOS..., 10 set. 1933, p. 14)⁶⁴.

O “sinal verde” que partiu do governo brasileiro não foi tão simples quanto parece. Diante de grandes instabilidades políticas no Brasil e na Alemanha, Eckener teve que mais uma vez fazer uso de sua criatividade para se aproximar das pessoas certas, de modo a cativá-las ou convencê-las a investir em seus projetos e dar andamento célere a eles. Ele era habilidoso e tinha a ferramenta espetacular em suas mãos: o *Graf Zeppelin*. Embora Eckener tenha manifestado sua preocupação com a demagogia crescente na Alemanha, ele provavelmente percebeu que a demagogia e a centralização do poder no Brasil, em curso no governo “provisório” de Vargas, poderiam favorecer seus planos comerciais na América Latina.

⁶³ A respeito da organização de grupos políticos apoiadores do regime de Hitler no Brasil, sugere-se a leitura da tese de doutorado intitulada *Nazismo Tropical?*, de Ana Maria Dietrich (DIETRICH, 2007).

⁶⁴ Percebem-se analogias entre os fenômenos sociais deflagrados pela chegada dos dirigíveis e pelas obras associadas à realização de eventos internacionais como a Rio92, as Copas do Mundo (1950 e 2014), os Jogos Olímpicos (2016) e, associadas a estas, as iniciativas de implantação de novos museus.

Na tarde de 25 de agosto de 1933, Eckener usaria seu mais certo “feitiço” espetacular no Brasil. O *Graf Zeppelin*, com sua enorme suástica nazista no leme esquerdo, seguia pelo litoral brasileiro em uma de suas muitas viagens entre o Rio e o Recife. Naquela mesma tarde, Getúlio Vargas se encontrava em situação pouco comum. O chefe do “governo provisório” aproveitava a brisa do mar, sentado em uma confortável cadeira no convés superior do navio *Almirante Jaceguay*, o mesmo que anos antes havia levado o presidente Júlio Prestes – que não chegou a ser empossado – aos Estados Unidos.

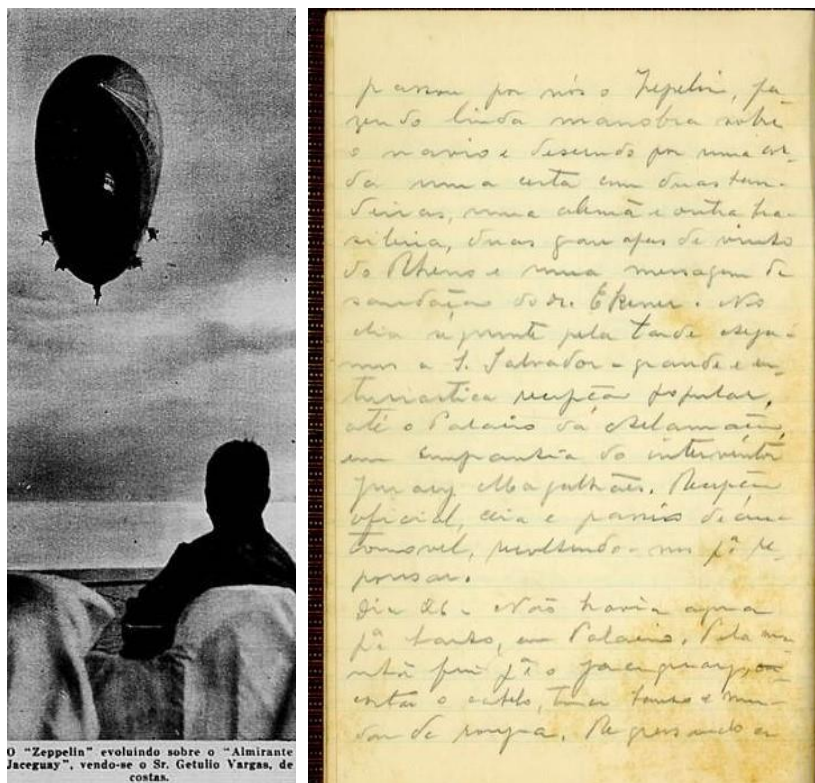
O vapor seguia rumo a Salvador, levando Getúlio, sua comitiva e jornalistas convidados. Pela manhã, o navio havia partido de Vitória, no Espírito Santo, primeira cidade visitada na viagem estratégica de Vargas às capitais do “Norte” do Brasil, e que chegaria até Belém. O objetivo da viagem era político: sabia-se que os ânimos não andavam os melhores por lá. Os Estados contavam com interventores nomeados por Vargas, no lugar dos governadores eleitos. “De repente”, quando o *Almirante Jaceguay* estava próximo ao arquipélago de Abrolhos, surgiu o enorme *Zeppelin* (Figura 16). Eckener havia preparado um espetáculo particular para o chefe do “governo provisório” do Brasil, em nome das “relações de amizade entre os dois países”.

O comando do navio e a comitiva foram comunicados antecipadamente da “surpresa”, afinal, seria inconcebível uma manobra “suspeita” sem que ninguém soubesse. Ademais, por mais seguro que demonstrasse ser, o dirigível alemão utilizava hidrogênio para voar, um gás inflamável. Por meio de manobra arriscada, porém magistralmente controlada, Eckener baixou ao máximo a altitude da aeronave colossal e se aproximou do navio presidencial, que ali se tornou pequeno. O ruído dos poderosos motores, como sempre, ampliou a dramaticidade do espetáculo. A empolgação gerada pela cena apoteótica tomou conta dos jornalistas e da comitiva presidencial, no outro lado do *deck*. Apesar de algumas dificuldades geradas pelo vento, por meio de uma corda desceu uma cesta com um presente para Getúlio, apanhado pelos jornalistas com algum esforço (PRATES, 29 ago. 1933, p. 5). Ele aceitou, e enviou mensagem agradecendo e parabenizando o comandante do *Zeppelin* pela manobra.

Existem poucos relatos sobre a “homenagem” de Hugo Eckener a Getúlio Vargas, e alguns são interessantes por omitir detalhes. Talvez isso tenha sido motivado porque desde 1930, alguns jornais que geraram “problemas” para o governo foram “empastelados” violentamente (LIRA NETO, 2013). O *Correio da Manhã*, por exemplo, qualificou a “homenagem” como um “espetaculo empolgante que emocionou a todos” e relatou que o dirigível “[...] arremessou de seu bordo saccos de correspondência” ou “uma mala postal” (A VIAGEM..., 25 ago. 1933, p. 1-2). Vargas, no entanto, foi mais direto em seu diário pessoal: “[...] passou por nós o Zepelin [sic], fazendo linda manobra sobre o navio e descendo por meio de uma cesta com

duas bandeiras, uma alemã e outra brasileira, duas garrafas de vinho do Reno e uma mensagem de saudação do Dr. Eckner” (VARGAS, 1933).

Figura 16 – O espetáculo particular do *Zeppelin* para Getúlio Vargas, e o registro do acontecimento no diário pessoal do “chefe do governo provisório”. Arquipélago de Abrolhos (BA), 24 de agosto de 1933.



À esquerda: Foto publicada pelo jornal *A Noite Ilustrada* (EXCURSÃO..., 6 set. 1933). Autor desconhecido. **Fonte:** Acervo da Biblioteca Nacional Digital (Brasil).
À direita: Reprodução de página do diário pessoal de Getúlio Vargas, 23 e 24 de agosto de 1933 (Detalhe). (VARGAS, 24 ago. 1933, n.p.). **Fonte:** Acervo da Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro (RJ).

O espetáculo do *Graf Zeppelin* sobre o *Almirante Jaceguay* não foi uma “homenagem” a Vargas, tão pouco uma demonstração de “laços de amizade”, como considerou a imprensa embarcada no vapor de luxo. Nada mais do que aplicação do velho e eficaz *lobby*, baseado na estratégia de adulação de um político com pretensões que naquele momento flutuavam entre o autoritarismo e o populismo. Eckener sabia muito bem o que essa mistura significava. Segundo o historiador J. Gordon Vaeth, o afago a Getúlio teria sido barato diante da obra que se concretizaria em Santa Cruz, no Rio de Janeiro:

O encontro do Zeppelin com a embarcação não havia sido por acaso. Eckener sabia exatamente onde o encontraria: no caminho entre Vitória e a Bahia. Ele tinha um propósito especial para querer se encontrar com o navio a vapor. Negociações estavam em andamento para que o governo brasileiro construísse um hangar de dirigíveis em Santa Cruz, em uma região ampla, aberta, plana e meteorologicamente ideal, a 40 quilômetros ao sul do Rio. O

custo de montagem do galpão chegaria a um milhão de dólares, quantia que estava fazendo com que os brasileiros se movessem com cautela, e que teria levado a transação a ficar estagnada. Eckener queria que o contrato voltasse a caminhar. Ele queria ter certeza de que o presidente Vargas apoiaria e depois assinaria. Foi por essa razão que o Graf Zeppelin fez uma curva em torno do Almirante Jaceguay em 21 de setembro [24 de agosto]. Depois, fez descer uma cesta por uma corda, que foi apanhada pelos homens no convés. Dentro havia uma mensagem para Vargas e duas garrafas de vinho alemão do Reno. A mensagem desejava ao presidente uma navegação tranquila. Vargas, impressionado com a demonstração de versatilidade do dirigível e boa vontade [de seu comandante], rapidamente aceitou seus presentes, segundo a imprensa, para seu próprio uso. E não demorou muito para assinar o documento autorizando o hangar de Santa Cruz. O uso da psicologia, por Eckener, havia funcionado novamente. Corria o boato de que havia algo mais naquele pacote, além do vinho e da mensagem – o contrato em si (VAETH, 1958, p. 159-160, tradução e inclusão nossa).

É provável que o boato não tenha passado de fantasia. Naquele episódio, Vargas foi menos centralizador do que Vaeth (1958) parece sugerir. Ele ficou com uma garrafa de vinho e ofereceu a outra para os jornalistas (O SENHOR..., 30 ago. 1933, p. 3). Mas a demonstração de “boa vontade” impressionou Vargas, a ponto de querer mais. Sabendo que a viagem ao Norte duraria algumas semanas, o chefe do “governo provisório” tinha outros planos. No retorno de Belém, ele pretendia voltar a Recife para embarcar no *Graf Zeppelin* rumo ao Rio de Janeiro (ROBINSON, 1973), o que ocorreu em 4 de outubro de 1933. Na véspera do embarque, Eckener repetiu o espetáculo a Getúlio: o *Almirante Jaceguay* e o *Zeppelin* chegaram juntos no Recife. Enquanto o navio atracava no porto, o dirigível evoluiu sobre o mesmo, arrancando aplausos de todos (A EXCURSÃO..., 4 out. 1933, p. 3).

Naquela época, a bandeira do Brasil e a suástica de Hitler dividiam o mesmo espaço em eventos políticos ou comerciais. O símbolo nazista ainda não possuía a carga simbólica que hoje possui, associada aos crimes cometidos por Hitler e seus seguidores, mas já gerava desconfiança em outros países. No Brasil, a propaganda espetacular do dirigível e de “bellonaves” alemãs, pactuada entre os governos de Vargas e de Hitler, parece ter sido conveniente para os interesses de ambos. Nas pesquisas realizadas nesta tese, não se chegou a imagens claras dessa associação simbólica nas evoluções do *Zeppelin* com Getúlio, mas a busca continua. Porém, as notícias e fotos dos jornais, e o relato de J. Gordon Vaeth (1958) são suficientes para afirmar que o símbolo nazista estava presente nos eventos com Vargas, considerando a data em que os mesmos ocorreram, citadas no diário do presidente⁶⁵.

⁶⁵ Nos acervos iconográficos digitalizados, embora existam imagens com a suástica, predominam as imagens sem o símbolo nazista, referentes ao período de 1928 a julho de 1933. Esse “apagamento” por vezes gera afirmações equivocadas no Brasil, como se somente o LZ 129 *Hindenburg* tivesse sido utilizado pela propaganda nazista, quando ambos os dirigíveis foram utilizados para esse fim.

Difícil saber se há registro de *lobby* a um presidente do Brasil mais espetacular do que o caso do *Zeppelin* com Getúlio. Conhecido por resistir a pedidos dos nazistas nos anos anteriores, Eckener parecia se preparar psicologicamente para as estratégias espetaculares do dirigível em solenidades cívicas na Alemanha, que seriam cada vez mais frequentes. No Brasil, Eckener e sua tripulação haviam se acostumado à resposta favorável da imprensa brasileira aos espetáculos simbólicos. Em 1933, enquanto Vargas viajava de navio para o Norte, no Rio ocorreram os desfiles militares de 7 de setembro. Ao deixar a Capital naquela manhã, o *Graf Zeppelin* fez evoluções no Centro da cidade, especialmente sobre a Praça Tiradentes, onde circundou o monumento a D. Pedro I (EVOLUÇÕES..., 7 set. 1933, p. 2).

Poucas semanas após a viagem de Getúlio Vargas, a presença da suástica no *Graf Zeppelin* geraria desconforto em sua segunda e última “viagem triangular”. Depois de passar pelo Brasil e cumprir seu voo comercial, em 20 de outubro de 1933 o dirigível seguiu rumo aos Estados Unidos, para uma rápida passagem e atracação na Exposição Universal de Chicago. Antes, o dirigível atracou em Miami e Akron. Após gerar desconfiança entre os norte-americanos pela “novidade” em seu leme, Eckener optou por sobrevoar Chicago em sentido horário, de modo que somente o lado direito fosse percebido, com a bandeira tricolor da Alemanha (ROBINSON, 1973; VAETH, 1958). Mais tarde, uma manobra como essa não seria possível no LZ 129 *Hindenburg*, que ostentaria a suástica em ambos os lados do leme.

Dentre as discussões na Capital do Brasil sobre a localização do “maior” e “mais bello” aeroporto do mundo, o fato de a propriedade pertencer ao Governo Federal pesou pela escolha de Santa Cruz. Os contratos foram assinados em abril de 1934 e, após diversos entraves, iniciaram-se as obras em outubro (A “SEMANA”..., 27 out. 1935, p. 12; INAUGURANDO..., 26 dez. 1936, p. 1). A empresa *Luftschiffbau Zeppelin* foi contratada para a elaboração do projeto, coordenação e supervisão. A execução das obras ficou sob responsabilidade da *Companhia Constructora Nacional S.A.*⁶⁶. (COMPANHIA..., 20 abr. 1937, p. 110). Imediatamente iniciaram-se os anúncios de venda de chácaras na região de Santa Cruz (VENDA..., 24 maio 1934, p. 15), valorizadas pelas expectativas de desenvolvimento local.

O ano de 1934 foi também marcante para o crescimento da *Luftschiffbau Zeppelin*. Sob orientação do ministro Joseph Goebbels, houve investimento do governo alemão destinado à finalização do *Hindenburg* (BOTTING, 1981 [1980]). Na América Latina, seguiam as tentativas de negociação para que Buenos Aires construísse seu aeroporto de dirigíveis (ROBINSON, 1973; VAETH, 1958). Por outro lado, desde 1930 havia a expectativa de que o dirigível sobrevoasse as

⁶⁶ Denominação adotada no Brasil pela empresa de engenharia alemã *Wayss & Freitag*, em 1924 (COMPANHIA..., 20 abr. 1937, p. 110).

idades do Sul do Brasil com colonização germânica. Associado às perspectivas de propaganda nazista, o momento era adequado para o uso de imagem do *Graf Zeppelin*. O dirigível partiu do Rio de Janeiro rumo à capital argentina, onde pousou no dia 30 de junho, no *Campo de Mayo*. Os planos não se concretizaram e o dirigível nunca voltou à Argentina, apesar da utilização do serviço por cidadãos daquele país, durante todo o período.

Na viagem de ida a Buenos Aires, o *Zeppelin* sobrevoou Porto Alegre e outras cidades do Rio Grande do Sul, como São Leopoldo, Pelotas e Rio Grande. Na volta, evoluiu sobre Blumenau (SC), Joinville (SC), São Francisco do Sul (SC), Paranaguá (PR) e Santos (SP) (O ZEPPELIN..., 2 jul. 1934, p. 1). Nessas viagens, a suástica marcou sua presença. A população das cidades visitadas no Brasil, assim como ocorrera em Buenos Aires, festejou a “demonstração de apreço” da Alemanha por seus descendentes. Tal como no Recife ou no Rio de Janeiro, as memórias⁶⁷ e o imaginário associados aos dirigíveis até hoje são presentes nessas cidades, e seguem sob formas de expressão artística, registros e preservação patrimonial (Figura 17).

Em novembro de 1935 ocorreria um fato inusitado no Recife. O dirigível teve que aguardar por 118 horas e 40 minutos no ar, antes de pousar no Campo do Jiquiá (BOTTING, 1981 [1980]). Militares vinculados à *Aliança Nacional Libertadora* se insurgiram em Natal, no Recife e no Rio de Janeiro, no movimento que posteriormente foi tratado pelos apoiadores de Vargas como *Intentona Comunista*. Com o avanço das obras do aeroporto no Rio de Janeiro (Figura 18), durante aquele ano a atracação do *Graf Zeppelin* passou a ser realizada em Santa Cruz, enquanto na capital pernambucana os pousos seguiram normalmente no Jiquiá.

Em 1935 houve a extinção da DELAG, à qual os serviços dos dirigíveis se vinculavam. Por determinação do governo de Hitler, criou-se a *Deutsche Zeppelin-Reederei* (DZR), com participação da *Luftschiffbau Zeppelin*, do Ministério da Aviação da Alemanha e da estatal *Deutsche Lufthansa* (DLH). O comando da nova empresa passou para o capitão Ernst Lehmann, em quem os nazistas depositavam confiança e que não ofereceria qualquer resistência ao uso das aeronaves para propaganda política (BOTTING, 1981 [1980]; ROBINSON, 1973). A partir desse momento, as tratativas com o governo brasileiro seguiram com a nazista DZR. O contato de Eckener foi mantido, mas sua influência era restrita. Mais do que nunca, valeriam agora as perspectivas e expectativas do governo de Hitler para a América Latina.

⁶⁷ O livro de Fernando Chaves Lins, *Por céus nunca d'antes navegados*, reúne impressões e memórias de diversos brasileiros que vivenciaram a *Era de Ouro dos Dirigíveis* (LINS, 2006).

Figura 17 – O *Graf Zeppelin* sobrevoa Joinville (SC) – 1º de julho de 1934.



Legenda: O dirigível cruza a Rua do Príncipe, próximo à Rua das Palmeiras.
Foto: autor desconhecido. **Fonte:** Arquivo Histórico de Joinville (SC).

Figura 18 – Vista aérea do Hangar de Santa Cruz, em construção – 1935.



Foto: Escola de Aviação Militar, 20 dez. 1935.
Fonte: Museu Aeroespacial, Rio de Janeiro (RJ). Brasiliana Fotográfica Digital. Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br>. Acesso em: 4 ago. 2020.

O hangar de Santa Cruz era semelhante ao que seguia em construção em Frankfurt. Foram construídos usina de gás, tanques de combustível, restaurante, loja, alojamentos, casas para administradores (Figura 19) e uma bifurcação da estrada de ferro até a Estação Central do Brasil. O hangar seria capaz de receber os dirigíveis (OS ULTIMOS..., 9 fev. 1936, p. 11) durante os trinta anos previstos em contrato (A "SEMANA"..., 27 out. 1935, p. 12 VINTE..., 20 abr. 1934, p. 2). Finalmente haveria uma torre de atracação, instalada sobre trilhos, para deslocar o dirigível até o hangar (Figura 20). Em 4 de abril de 1936 chegou a Santa Cruz o LZ 129 *Hindenburg*, em sua viagem inaugural transoceânica, sob o comando de Ernst Lehmann. Era maior que o *Graf Zeppelin* e até hoje considerado como a maior aeronave já construída: 245m de comprimento e 41,2m de diâmetro, o equivalente a um edifício de 15 andares (Figura 21).

Figura 19 – Gravura publicada no jornal *A Noite* apresentava a perspectiva das instalações planejadas para o Aeroporto de Santa Cruz – 1935.



Gravura: Autor desconhecido, 1935. **Fonte:** *A Noite*, Rio de Janeiro (RJ). Biblioteca Nacional Digital (Brasil) (O AEROPORTO..., 3 jul. 1935, p. 1).

O *Hindenburg* foi previsto para igualmente atender à linha regular para o Rio de Janeiro, e não apenas para Nova York. Entre 1936 e 1937, foram 7 viagens de ida e volta ao Brasil, e 10 para os Estados Unidos (LUFFTSCHIFFBAU ZEPPELIN, 2019). Naquele momento, no Brasil a *Condor* oferecia passagens para Frankfurt, em viagens aos Jogos Olímpicos, a bordo do *Hindenburg* e do *Graf Zeppelin* (Figura 22). O *Hindenburg* sobrevoou o estádio de abertura dos Jogos Olímpicos, em Berlim, naquela edição que, para a Alemanha, foi organizada como estratégia de afirmação dos entendimentos de Hitler.

Figura 20 – *Os invisíveis* (chamados “aranhas”): Equipe inicia manobra de amarração do dirigível no Hangar de Santa Cruz, em finalização – 1935.



Foto: Autor desconhecido, c. 1935-1936.
Fonte: Museu Aeroespacial, Rio de Janeiro (RJ).
Acervo Jobson Figueiredo, Recife (PE).

Figura 21 – O LZ 129 *Hindenburg* em sua primeira viagem aos Estados Unidos, em Lakehurst (Nova Jersey), em maio de 1936.



Fonte: *Wide World Photos, Minneapolis Sunday Tribune*. Domínio público.
Disponível em: <https://www.thoughtco.com/the-hindenburg-airship-1779283>. Acesso: 11 jul. 2020.

Figura 22 – Vitrine do *Serviço Aéreo Condor* no Comitê de Organização para a Olimpíada de Berlim, no Brasil, em 1936.



Fonte: San Diego Air and Space Museum, San Diego, California (USA). Henry Cord Meyer Collection. Sem restrições de direitos autorais conhecidas. SDASM Archives, Flickr. Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/sdasmarchives/>. Acesso: 11 jul. 2020.

O *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão* foi finalizado e inaugurado em 26 de dezembro de 1936, por Getúlio Vargas. Em seu diário, o agora presidente do Brasil – eleito em 1934 pela Assembleia Nacional Constituinte – fez poucos comentários sobre o ato ou sobre as autoridades presentes, dedicando-se a destacar a obra (VARGAS, 1936). Muitos se perguntam se havia autoridades nazistas na inauguração, e os indícios indicam que havia. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, a cerimônia foi acompanhada por diversas autoridades e, no momento da execução do *Hino Nacional Brasileiro*, os alemães presentes “[...] ouviram-no fazendo a saudação nazista” (INAUGURADO..., 27 de dez. 1936, p. 3).

Enquanto o uso dos dirigíveis para a propaganda de Hitler começava a gerar desconfiança no Brasil, o espetáculo nazista foi intensificado nas semanas que antecederam a inauguração do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*. Em 1º de dezembro, o *Hindenburg* partiu do Rio com sua lotação completa (CONSTITUIU..., 1º dez 1936, p. 1), rumo a uma breve “viagem turística” ao Sul do Brasil, levando ministros e outros representantes do governo de Getúlio Vargas. Sobrevoou cidades de São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Naquelas semanas, o Rio também havia recebido oficiais e aspirantes da Marinha Alemã. Em seu diário, Vargas (1936) conta que no dia anterior à inauguração do aeroporto visitou o encouraçado *Schlesien*, um “navio-escola” que se encontrava ancorado há alguns dias no porto da capital.

Veterano da Marinha de Guerra Germânica, o *Schlesien* participou da Primeira Guerra Mundial e havia sido reformado recentemente, quando recebeu reforço de armas antiaéreas adicionais⁶⁸. Nos dias que antecederam a visita, os aspirantes e oficiais alemães tiveram uma agenda repleta de compromissos oficiais no Rio. Jantares oferecidos para ministros, um baile a bordo, visita a Petrópolis para homenagem aos imperadores e, por fim, a visita do presidente Getúlio Vargas. Um desfile no centro do Rio foi realizado pelos aspirantes, oficiais e pela banda de música do *Schlesien*, com a presença da bandeira de guerra do *III Reich* (*Reichskriegsflagge*) com sua marcante suástica, destacada nas fotos da homenagem a Almirante Barroso, divulgadas pela imprensa (EM HOMENAGEM..., 16 dez. 1936). Homenagens dos brasileiros aos oficiais alemães também não faltaram nos dias que antecederam a inauguração do aeroporto de Santa Cruz. No *Club Gymnastico Allemão*, as crianças e os adultos saudaram os oficiais com as bandeiras brasileira e nazista, mantendo seus braços direitos erguidos durante a execução do Hino Nacional (HOMENAGEM..., 21 dez. 1936, p. 1).

O *Schlesien* e sua tripulação de marinheiros, aspirantes e oficiais faziam parte do “espetáculo” de propaganda e demonstração de força do governo de Hitler. Fez o mesmo em diversos países, inclusive na Argentina, no ano seguinte⁶⁹. Se parece ficar claro que a visita do *Schlesien* às vésperas da inauguração do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão* não foi coincidência (A VISITA..., 25 dez. 1936, p. 11), essa percepção é ampliada quando se lê a matéria do jornal *A Noite*, publicada no dia da inauguração do Aeroporto. Na visita ao *Schlesien*, segundo o jornal *A Noite*, Getúlio teria exaltado o quanto prezava a relação entre os dois governos, e como o *III Reich* já contava com um relevante meio de propaganda no Brasil:

O Sr. Getulio Vargas, por sua vez, disse que os brasileiros apreciavam a Alemanha pelas iniciativas desse paiz em reforçar o seu intercambio com o nosso, utilizando tratados e conceções de interesse reciproco. Acrescentou ainda que o Reich tinha no “Zeppelin” um dos mais valiosos elementos em prol da sua propaganda no Brasil (O PRESIDENTE, 26 dez. 1936, p. 3).

Getúlio sabia o quanto a “propaganda” e o “Zeppelin” eram fundamentais para a imagem de seu governo e para as boas relações com o governo da Alemanha, à época sob o comando de Hitler. Ele conhecia as técnicas de propaganda da Alemanha, porque fora bem informado. Em julho de 1934, Vargas criou o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC) e, anos mais tarde, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), um órgão centralizador de controle da comunicação. Em setembro daquele ano, Getúlio recebeu

⁶⁸ Em 1º de setembro de 1939, o navio-escola *Schlesien* participou das ofensivas da Alemanha contra a Polônia, que marcaram o início da Segunda Guerra Mundial (GARDINER, 1984).

⁶⁹ A passagem por Mar del Plata, em 1937, mais tarde foi considerada como parte das estratégias de avanço político dos nazistas na Argentina (NEWTON, 1992).

informações adicionais sobre a experiência do Ministério de Propaganda de Hitler. Uma carta no acervo do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), atribuída ao engenheiro agrônomo Luís Simões Lopes (1903-1994), à época Oficial de Gabinete da Presidência da República, relata sua experiência na Alemanha:

Prezado Dr. Getulio,
Depois de uma admirável viagem no Zeppelin, [...] segui para Berlim [...] tomando informações sobre o Ministério da Propaganda, tão interessante me pareceu a sua organização, que fiquei 8 dias [...]. O que mais me impressionou em Berlim, foi a propaganda sistemática, methodizada do governo e do sistema de governo nacional socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do “nazismo” ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, através toda a imprensa alemã, pelos líderes nazis, pelas organizações do partido ou, seja, no mínimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos S.A. (tropas de assalto) ou S.S. (tropas de proteção pessoal de Hitler). As eleições últimas demonstraram que o povo foi realmente “nazificado”, mas calcula-se que ainda existem na Alemanha 12 a 13 milhões de cidadãos simpáticos ao comunismo, que os alemães consideram obra exclusiva dos judeus [...]. [...] no interior são usados amplamente todos os meios conhecidos, como rádio, cinema, imprensa, que são totalmente controlados pelo governo. [...] A organização do M. da Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. [...] A Alemanha, além das outras todas, leva-nos a vantagem de ter um governo praticamente ditatorial, com jurisdição sobre todas as circunstâncias do país, que joga com as quantias necessárias, verbas secretas, livre admissão e demissão dos funcionários etc., etc. [...] O Ministro Goebels [sic] é uma grande figura de homem dinâmico e talvez o cerebro do nacional-socialismo [...] (LOPES, 22 set. 1934, p. 1-3, grifo do autor)⁷⁰.

A percepção de que o espetáculo dos dirigíveis no Brasil esteve a serviço da projeção de imagem dos dois governos é factível. Porém, a propaganda que Vargas considerou para os dirigíveis logo demonstraria ser uma escolha fracassada como estratégia de desenvolvimento. Talvez tenha funcionado como estratégia política. Foram 69 viagens de ida e volta dos dois dirigíveis alemães ao Brasil entre 1930 e a dramática explosão do *Hindenburg*, em Lakehurst, em 6 de maio de 1937⁷¹. No acidente morreram 35 pessoas que estavam no dirigível e uma que atuava em solo (O “HINDENBURG”..., 7 maio 1937, p. 1; VAETH, 1958). Foi a primeira catástrofe narrada para o rádio e filmada para o cinema. A narração do radialista Herbert Morrison (1905-1989), com todos os sons captados na “cena”, é considerada um marco na história do rádio ([link](#)). Poucos dias após a tragédia, os cinemas do Brasil e de todo o mundo lotaram de

⁷⁰ Um dos criadores da Fundação Getúlio Vargas, em 1944. Em 26 de dezembro de 1929, Simões Lopes se envolveu no incidente do assassinato do deputado pernambucano Manuel Francisco de Sousa Filho, morto com dois tiros na Câmara dos Deputados, por seu pai, o deputado Ildefonso Simões Lopes. Segundo seu relato redigido em 1935, seu pai agiu para defendê-los de um ataque com “punhal nordestino”, que teria partido do pernambucano, um “[...] homem violento, de má reputação” (LOPES, 2006 [1935], p. 65-66). Pai e filho foram absolvidos por legítima defesa (MARIANI, 2020).

⁷¹ O número total de viagens de ida e volta para o Brasil precisa ser melhor apurado. Há diferentes entendimentos entre historiadores, que apresentam dados entre 60 e 75 voos.

espectadores ávidos por assistir à catástrofe do *Hindenburg* (A CATASTROPHE..., 15 maio 1937, p. 16) ([link](#)). Dois meses depois, começava-se a perceber a dimensão da tragédia no Brasil: “Lá longe, como um ninho abandonado, majestoso na sua alvura, o hangar do Zeppelin, saudoso e triste, perdido no campo de São José” (DINIZ, 11 jul. 1937, p. 11).

Por ocasião do acidente, outro “gigante dos ares” estava em finalização na Alemanha. O LZ 130 *Graf Zeppelin II* chegou a ser construído e tinha sua viagem inaugural prevista para o Rio de Janeiro, em outubro de 1937. Apesar de ter realizado voos experimentais, o novo dirigível não chegou a operar em viagens transoceânicas. O acidente com o *Hindenburg* teria sido causado por um vazamento de hidrogênio, associado a uma faísca atribuída à eletricidade estática. A solução seria a utilização do gás hélio, que só os Estados Unidos dispunham de tecnologia para explorar economicamente, em seu próprio território. Dadas as circunstâncias políticas da época, os Estados Unidos impediram a exportação do gás à Alemanha.

No Brasil, por algum tempo se alimentou a esperança de que o “maior” e “mais bello” aeroporto do mundo pudesse justificar e recuperar o investimento financeiro do governo Vargas. Isso nunca foi possível. O *Hangar dos Zeppelins* foi preservado porque lá se instalou uma Base da Força Aérea Brasileira. Mas o uso civil permanente, aberto a todos, planejado para o desenvolvimento da região e do País, não se concretizou. Assim terminava a breve *Era de Ouro dos Dirigíveis*, alterando os rumos e expectativas da aviação comercial, de Santa Cruz, do Campo do Jiquiá e do Brasil.

Naquele mesmo ano, Vargas divulgou a “descoberta” de um programa “ameaçador” para o Brasil, supostamente planejado por Moscou. O chamado *Plano Cohen* seria o mote para que se desse início ao período mais autoritário do regime ditatorial de Getúlio Vargas: o Estado Novo. Mais tarde, se percebeu que o “álibi” para o novo golpe à democracia foi uma farsa (SCHAWRCZ; STARLING, 2015). Como ficaria o Brasil nesta “nova” fase, sem o sonho do *Zeppelin Prateado*? A resposta veio pelo mar. Em 1938, chegaria uma nova ponte para o “progresso” e para o “desenvolvimento” do Brasil: o encantador SS *Normandie* (Figura 23).

Mais seguro e inacessível do que o *Titanic*, o luxuoso transatlântico francês havia feito sua viagem inaugural para Nova York, em 1935. Rapidamente, foi reconhecido como o maior e mais rápido navio de cruzeiro do mundo. Mas o mundo estava em crise, e corria-se o risco de fracasso econômico do empreendimento. Era preciso “inovar”, criar rotas “interessantes”, capazes de atrair o público endinheirado, especialmente o norte-americano. O tamanho do navio, porém, era um problema. Poucos portos estavam adequadamente preparados para recebê-lo. O Brasil era um destino atraente para os turistas europeus e norte-americanos, e o Rio de Janeiro, a *Cidade Maravilhosa*, era um destino conhecido e desejado. Mas o calado do porto do Rio era um pouco menor do que o necessário. Mais uma vez, entendeu-se que era

preciso unir esforços para manter a posição de destaque ao olhar do estrangeiro. Diante do charme do *Normandie*, quem lembraria do “desastroso” *Hindenburg* e dos investimentos do governo federal para construir o “maior” aeroporto do mundo?

Figura 23 – O transatlântico francês S.S. *Normandie* em sua primeira viagem ao Rio de Janeiro – 1938.

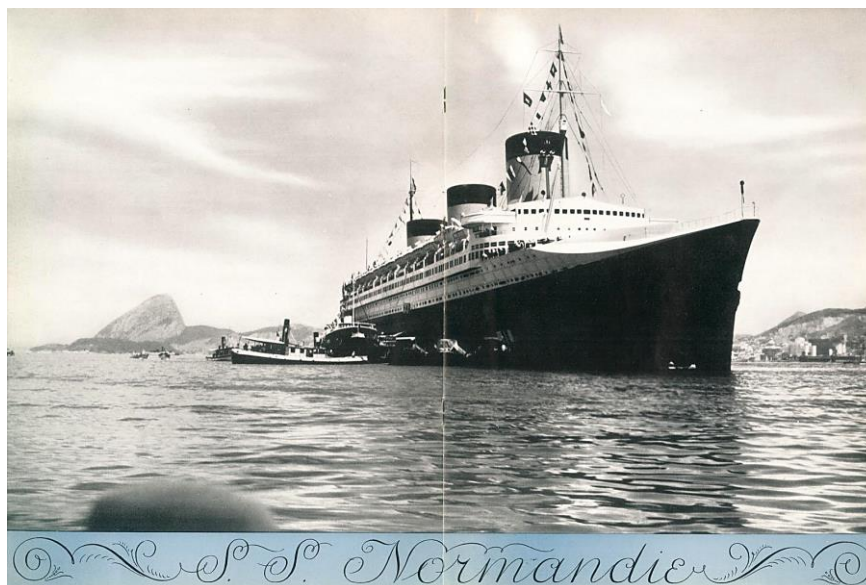


Foto: Raymond-Whitcomb Cruise, 1938-1939.

Fonte: Maritime Timetables Images, Collection of Björn Larsson.

Disponível em: <http://www.timetableimages.com/maritime/index.htm>.

Tal como ocorreu nas aterragens dos dirigíveis no Campo dos Afonsos, apesar da precariedade para atender a nova demanda criada no exterior, uma primeira viagem turística do *Normandie* para o Rio, partindo de Nova York, foi considerada um sucesso em 1938. Atracar na Praça Mauá com pouco calado, entre navios de carga, trouxe de volta o velho sentimento dúbio entre o orgulho e o constrangimento. Novamente, o Rio ocupava as primeiras páginas dos jornais de todo o mundo pelo olhar crítico dos viajantes. Prometeu-se repetir a dose nos anos seguintes, e mais uma edição do cruzeiro de celebridades abastadas ocorreu em 1939.

Em janeiro de 1938, antecipando-se a prováveis críticas que poderiam surgir com a primeira visita do “gigante dos mares” ao Brasil, o governo Vargas rapidamente anunciou a conclusão dos primeiros estudos para a construção de um moderno “píer” na Praça Mauá, a ser construído especificamente “[...] para dar atracação aos transatlânticos gigantes” tal como os que existiam “[...] no porto de Nova York”, de modo a incentivar e garantir a vinda de “[...] grandes paquetes como o *Normandie*” (A ATRACAÇÃO..., 26 jan. 1938, p. 1). Depois da viagem de 1939, logo começaria a Segunda Guerra Mundial. Os planos para o píer foram adiados, mas

não abandonados, ou seja, foi também sob a expectativa de futuro associada a idas e vindas que na década de 1930 nasceu a ideia do píer onde hoje “atraca” o *Museu do Amanhã*.

Em 1942, o *SS Normandie* foi tomado pela Marinha dos Estados Unidos. No processo de reforma para converter o navio para o transporte de tropas, um incêndio destruiu o navio, no porto de Nova York. A água utilizada pelos bombeiros levou o enorme navio a emborcar. Era mais um gigante dos sonhos de alguns brasileiros a sucumbir em uma tragédia, filmada para que o mundo assistisse ao “espetáculo” no cinemas ([link](#)). E uma mesma pergunta unia as histórias do navio e do dirigível que padeceram em Nova York: acidente ou sabotagem?

Durante a Segunda Guerra Mundial, os planos de construção do píer continuaram, mas as restrições às viagens tornaram inviável essa intenção. Tal como no caso do *Aeródromo do Jiquiá* e do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, acreditava-se que o investimento público no *Pier Mauá*, como infraestrutura para os navios de passageiros, era um caminho certo para o progresso. Terminada a Guerra, as obras do píer foram iniciadas em 1948, durante o mandato do presidente Eurico Gaspar Dutra (1883-1974). Logo a imprensa vincularia à obra as expectativas exacerbadas e os superlativos sempre comuns nas notícias da época: “a maior obra portuária do Brasil”, “a sala de visitas de nosso porto” (ENTRE..., 28 abr. 1950, p. 3), o “único da América do Sul” apto para receber o transatlântico inglês *RMS Queen Mary* (O ÚNICO..., 19 maio 1949, p. 1). Tão logo começaram as obras do píer, em janeiro de 1949 o *Diário Carioca* apresentaria denúncias que caracterizariam um “escândalo de corrupção” decorrente da assinatura de um “contrato escandaloso” (NOVOS..., 6 jan. 1949, p. 3).

O escândalo foi esclarecido e as obras continuaram lentamente. A expectativa de atender os turistas que viriam de navio para acompanhar a Copa do Mundo de Futebol, em 1950, não se concretizou. Somente em 1953 as obras seriam consideradas “finalizadas”. No entanto, dois anos após a inauguração do *Molhe Oscar Weinschenck*⁷², lamentava-se que a obra não havia sido concluída para os fins a que fora construída, especialmente pela ausência do terminal de passageiros, previsto nos projetos e na maquete apresentada à imprensa. Na época, o píer se encontrava entulhado de materiais a céu aberto “[...] causando impressão péssima a quem desembarca” (“PIERS...”, 14 jan. 1955, p. 6). A mesma situação seria reclamada pela imprensa nas décadas seguintes (DESDE..., 10 abr. 1962, p. 14; PROMESSAS..., 21 nov. 1963). Porém, tão cedo o estigma e a fantasmagoria do *Pier Mauá* não seriam superados.

Na década de 2000, durante a gestão do prefeito Cesar Maia, surgiram novas propostas de reurbanização da área portuária. Com ela, abriu-se a possibilidade de trazer para o Rio uma

⁷² Denominação adotada por decreto do Congresso Nacional, promulgado em setembro de 1953 pelo vice-presidente do Brasil, João Fernandes Café Filho (1899-1970), em homenagem ao engenheiro e político Oscar Weinschenck (1880-1949) (“MOLHE”..., 9 set. 1953, p. 8)

unidade do *Museu Guggenheim*, por meio de intermediação inicial do empresário Edemar Cid Ferreira (BEM-VINDO..., 5 nov. 2000, p. 3). O caso do *Guggenheim Bilbao*, com projeto arquitetônico de Frank Ghery, era o modelo inspirador para a iniciativa do Rio. Buscava-se o fenômeno Museu-Espetáculo em sua manifestação mais conhecida: a capacidade de gerar uma marca de atratividade, independentemente – ou não – de qualquer conteúdo. A imprensa, a princípio, vibrou com a notícia. Uma nova nave espetacular, mais uma vez, chegaria à cidade para agregar “modernidade” e “inovação”.

O lugar escolhido para o *Guggenheim Rio*? Aquele mesmo que em 1938 havia motivado o governo Vargas a planejar um lugar “adequado” para receber os maiores transatlânticos do mundo, na “sala de visitas” da cidade: a Praça Mauá. *Zeppelin, Hindenburg, Normandie, Queen Mary e Guggenheim*, todos igualmente motivados por expectativas externas de mercado somadas à percepção interna exagerada quanto ao seu impacto em solo brasileiro. Difícil distinguir qual deles é museu ou nave, porque todos podem ser ambos.

Filhos de um mesmo fenômeno, em todos o encantamento embeveceu o poder público, e parece ter reatualizado o velho conto de Hans Christian Andersen (1805-1875), *A roupa nova do rei* (1837). O rei – mesmo quando está nu – sempre segue coberto por sua própria certeza e os que lhe são próximos oferecem a chancela ao traje especial. A justificativa de retorno em “imagem”, sob tal expectativa, sempre compensaria qualquer investimento. Um estudo de viabilidade foi encomendado e surgiu o primeiro esboço para o *Guggenheim do Píer Mauá*, criado pelo arquiteto francês Jean Nouvel. O projeto contava com salas abaixo da água, um enorme painel à frente, uma floresta *indoor* com cascata sobre o píer, e outros atributos pensados para criar, segundo o que teria afirmado o arquiteto, “um símbolo da cidade” (COMO..., 3 fev. 2002, p. 4-5). As polêmicas se acirraram, os contratos se questionaram, a justiça foi acionada e o *Guggenheim Rio* – mais um *Titanic* ou *Hindenburg* – ruiu antes de consagrar seu sucesso.

Museus, imaginário e memória do espetáculo: Um percurso de “similitudes” e contradições

O mundo já possui o sonho de um tempo.
Para vivê-lo de fato, deve agora possuir consciência dele.

Guy Debord (2017 [1967]), p. 134).

A Era de Ouro dos Dirigíveis no Brasil permite análises sobre aspectos sociais, culturais, antropológicos, políticos, éticos e comunicacionais, dentre outras possibilidades. Não por acaso,

os dirigíveis, transatlânticos, monumentos e museus que se apresentam no percurso dessa “viagem de balão”, parecem ser frutos de um mesmo sonho. Atualmente, são também os museus, os arquivos, as coleções e expressões espontâneas que guardam reminiscências daqueles tempos “mágicos”, porém frequentemente restritas ao saudosismo e ao *glamour*. Assim, as sombras do passado idealizado, sob as mais diversas leituras ou discursos, são frutos do filtro das memórias desejadas, eficientes em negligenciar equívocos e contradições.

Poucos países viveram a experiência dos dirigíveis de forma tão intensa quanto o Brasil. O uso espetacular das aeronaves para propaganda nazista e afirmação do governo brasileiro foi autorizado, naturalizado e experimentado por Getúlio Vargas, seus ministros e dirigentes, em nome dos “laços de amizade” entre o Brasil e a Alemanha. Sabe-se que os acontecimentos posteriores levaram o Brasil a assumir sua parte nas forças aliadas que lutaram contra os nazistas na Segunda Guerra Mundial. Mas essa mudança de rumo não apaga as contradições que hoje se percebem como fundamentais para pensar o futuro.

De certa maneira, observa-se nos casos aqui relatados a repetição sistemática de alguns elementos do fenômeno que o filósofo e sociólogo francês Jean Baudrillard (1929-2007) considerou em sua obra *A sociedade do consumo*. Pelo menos duas reflexões parecem ser aplicáveis: o “mito do cargueiro” e a “vertigem consumida da catástrofe”. No primeiro caso, naturaliza-se a noção equivocada de uma “ajuda” que parte dos países ditos desenvolvidos, e que chega como um “benefício do céu”. O “cargueiro” atraca como a “medicina mágica” que se propõe vincular à “técnica”, ao “progresso” e ao “crescimento” representados pela imagem do viajante. Na terra visitada, o “benefício” cria uma nova “ordem de consumo” por meio da “manipulação de signos”, quase sempre dissociados das “realidades” locais. Por outro lado, segundo Baudrillard, a “vertigem consumida da catástrofe” se manifesta nesses casos como a própria “vertigem da realidade” que, no caso do *Hindenburg*, chegaria às vias de fato:

Vivemos desta maneira ao abrigo dos signos e na recusa do real. [...] A imagem, o signo, a mensagem, tudo o que “consumimos”, é a própria tranquilidade selada pela distância ao mundo e que ilude, mais do que compromete, a alusão violenta ao real. Os conteúdos das mensagens, os significados dos signos, em grande parte, são indiferentes. O nosso empenhamento não os acompanha e os meios de comunicação não nos orientam para o mundo, oferecem-nos para consumo signos atestados, contudo, pela caução do real (BAUDRILLARD, 2017 [1970], p. 26).

Por mais que as políticas de patrimônio e de museus preservem a integridade dos monumentos *Torre*, *Hangar* ou *Pier*, estes não deixarão de carregar as ambiguidades da idealização humana que a eles se agregam. É por essa razão que as contradições associadas aos territórios das naves e navios elevados à categoria de signos da Era Vargas, se apresentam como grande oportunidade à reflexão. Isso também os faz encantadores, e não apenas a materialidade

em si. Em comum, as três regiões – Jiquiá no Recife, Santa Cruz e Região Portuária no Rio de Janeiro – vêm sendo alteradas por perspectivas de desenvolvimento, desde o século XVI. A história dos três territórios se confunde com as expectativas exacerbadas do Brasil, geradas não apenas pelos balões e navios, mas igualmente por intervenções ou propostas recentes, entre projetos de “requalificação urbana” e implantação de museus que defendem a “inovação”, a “participação comunitária” ou a “sustentabilidade”. Em todos, são possíveis expectativas e frustrações.

No caso do Jiquiá, no Recife, região que no século XVI esteve associada ao desenvolvimento e posterior abandono das atividades de fabricação do açúcar, não há qualquer exagero na percepção do impacto à sociedade recifense na década de 1930. As expectativas criadas pela passagem dos dirigíveis, seguidas pela percepção de seu posterior abandono, carregaram tanto o “mito do cargueiro” quanto a “vertigem da catástrofe” considerados por Baudrillard. Em 1961, por exemplo, quando o músico Ary Lobo gravou a composição *Eu vou pra lua* – citada no início deste *Primeiro Porto* – fez menção ao Jiquiá como porto de partida para uma viagem dos sonhos, capaz de levar a um lugar digno e justo para todos: a Lua. Mais recentemente, o músico recifense Graxa (Angelo Souza), nascido no bairro do Jiquiá, fez comentários que ressaltam a atualidade das esperanças geradas pela *Era de Ouro dos Dirigíveis*, ainda vivas na permanência fantasmagórica da *Torre de Atracção*:

[...] Quando montaram a estrutura aqui, trouxe uma grande ideia em relação ao futuro do bairro do Jiquiá, tá entendendo? Tanto é pela forma do veículo e tal, que o pessoal da época chamava como se fosse um charuto voador, e tinha gente que pensava que era um disco voador e tal. E tem essa coisa, da construção dessa torre [...] de que aqui seria um grande lugar de futuro do mundo, e acabou não rolando, né. Aqui nessa região do agito, que se chama, tipo assim, a Zona Oeste, é meio esquecida, na verdade. Pra não dizer que é super esquecida. E aí tem essa super imagem aí [Graxa aponta para a torre do Jiquiá] que acabou não acontecendo, mas é uma super torre (PORAQUI, 2018, inserção nossa).

No Rio de Janeiro, as expectativas de desenvolvimento em diferentes períodos históricos também foram marcantes e recorrentes nas áreas próximas ao antigo *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, em Santa Cruz, e na região portuária onde hoje se localizam a Praça Mauá e o *Pier Oscar Weinschenck*. Assim como o Campo do Jiquiá, a região de Santa Cruz, localizada na Zona Oeste da cidade, está historicamente associada às atividades agrícolas, desde o Brasil Colônia, quando no local havia uma grande fazenda-modelo, administrada por jesuítas. No século XVIII, os jesuítas foram expulsos da região e a fazenda foi incorporada aos bens da Coroa. Com a chegada da família real ao Brasil em 1808, partes da fazenda foram desmembradas e vendidas a particulares (RIO DE JANEIRO, 2012a), mantendo-se o seu núcleo principal, que

mais tarde se transformaria em lugar de veraneio da Corte. O antigo convento foi adaptado e se transformou em Palácio Imperial da Fazenda de Santa Cruz (Figura 24).

Figura 24 – Edificações da Imperial Fazenda de Santa Cruz.
Planta Corographica de Jacob Niemeyer, 1848.



Fonte: *Planta corographica de huma parte da provincia do Rio de Janeiro na qual se inclue a Imperial Fazenda de Santa Cruz* (detalhe). Biblioteca Nacional Digital (NIEMEYER, 1848).

A presença ocasional dos membros da Corte gerou expectativas nos novos moradores e escravos que viviam na região. Na segunda metade do século XIX, diversas obras de infraestrutura foram implantadas, como um ramal da estrada de ferro, um novo arruamento e o Colégio Imperial; mas pouco a pouco as preferências da família real foram transferidas para Petrópolis, na região serrana. Em 1881, D. Pedro II inaugurou o *Matadouro Municipal*, à época considerado “um dos mais modernos do mundo” (RIO DE JANEIRO, 2012a, p. 4). A instalação do matadouro teria incentivado investimentos particulares e o desenvolvimento da região:

O Matadouro [...] influenciou na redefinição do perfil de Santa Cruz. Atraiu a instalação de lojas, pensões, restaurantes etc. Foram construídas muitas casas, chalés, palacetes e sobrados, para abrigar as pessoas que traziam o gado de outros estados e ficavam de quarentena nos currais próximos ao Matadouro (RIO DE JANEIRO, 2012a, p. 4).

Com a Proclamação da República em 1889, as questões relacionadas à posse da Fazenda permaneceram controversas por muitos anos. Nessa época, a percepção da região como um território associado ao Império já havia perdido força. Na década de 1930, quando parte da área

da *Fazenda Nacional de Santa Cruz* foi destinada à implantação do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, novas expectativas foram geradas na região. Em 1946, a sede da antiga fazenda – o *Palácio Imperial* – foi ocupada pelo Batalhão Villagran Cabrita, do Exército Brasileiro (RIO DE JANEIRO, 2012a, p. 4). O matadouro funcionou regularmente até o início da segunda metade do século XX. O *Palacete Princesa Isabel*, antiga sede administrativa do Matadouro, abriga hoje um Centro Cultural e a sede do *Ecomuseu de Santa Cruz*.

A região da Praça Mauá, assim como o bairro de Santa Cruz, no Rio, ou o Campo do Jiquiá, no Recife, também foi associada ao imaginário e às expectativas de futuro, ante as “realidades” que por vezes se tentou “esconder”. Por vários aspectos, o porto teve grande impacto na construção social da cidade do Rio de Janeiro e do Brasil. No século XVIII, instalou-se na região a prisão do Aljube (no Morro da Conceição) e uma forca, assim como se encontrava em funcionamento o *Cais do Valongo*⁷³, principal porto de entrada de escravos no Brasil. Com o fim legal das relações escravistas e expansão das relações internacionais, no final do século XIX o porto do Rio passou por modificações que visavam “sanear” a região “para melhor receber os estrangeiros”. No início do século XX, implantaram-se “[...] reformas urbanas que romperam com o processo anterior de urbanização da cidade [...] consolidando a capital federal como cidade burguesa” (RIO DE JANEIRO, 2012a, p. 4, inclusão nossa).

Durante grande parte do século XX, a região da Praça Mauá (Figura 25) foi a porta de entrada do Rio de Janeiro e, muitas vezes, do Brasil. Sua denominação como Praça Mauá ocorreu em 1910, “[...] quando ainda era apenas uma articulação entre a Avenida Central (atual Rio Branco) e a Avenida do Cais (atual Rodrigues Alves)” no local onde antes havia o Largo da Prainha. Além da Praça, toda a região portuária foi ampliada à época, para receber navios mercantes e de passageiros. Desde então, a região se caracteriza por grande dinamismo social, que se manteve durante toda a primeira metade do século.

Na década de 1930, a região da Praça Mauá foi reconhecida como a “mais espetacular da cidade”. Por sua localização, era também conhecida como “janela do mundo” (RIO DE JANEIRO, 2012b, p. 5). A movimentação portuária fez com que o comércio se desenvolvesse, assim como as casas noturnas e os cabarés de prostituição. Em 1929, junto à Praça foi inaugurado o Edifício *A Noite*, à época considerado “o mais alto da América Latina” (A NOITE..., 7 set. 1929), até ser superado pelo *Edifício Martinelli*, em 1934, em São Paulo. Inicialmente sede do jornal *A Noite*, o edifício – tombado pelo IPHAN – foi projetado pelo arquiteto francês Joseph Gire (1872-1933) e pelo arquiteto brasileiro Elisário Bahiana (1981-1980). Anos antes, Gire havia

⁷³ O Cais do Valongo foi reconhecido como Patrimônio da Humanidade, pela Unesco, em 2018.

projetado o *Hotel Copacabana Palace*, motivado pela Exposição Internacional do Centenário da Independência⁷⁴, em 1922, mas inaugurado somente em 1923.

Figura 25 – Praça Mauá e arredores na década de 1920, Rio de Janeiro (RJ).



Foto: Escola de Aviação Naval (1916-1941), 18 nov. 1922. 11 x 16,5cm, detalhe.

Fonte: Arquivo da Marinha do Brasil, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM).

Assim como outros eventos aqui citados, a inauguração do *Edifício Joseph Gire (A Noite)*, integrado às obras de reurbanização e intensa movimentação da região, nas primeiras décadas do século XX, foi associada aos entendimentos de modernidade e progresso (RIO DE JANEIRO, 2012b, p. 5). A partir de 1937, o *Edifício Joseph Gire* passou a sediar a *Rádio Nacional*, que também viveu uma “era de ouro”, “[...] com seus programas de auditório e novelas de rádio”, quando “por lá passaram cantores como Sílvio Caldas, Francisco Alves e Orlando Silva” (LUCENA, 4 maio 2015). Nas décadas seguintes, e especialmente a partir da década de 1950, a região portuária entrou em decadência, acarretada pela rápida diminuição do movimento do porto, tanto para cargas quanto para passageiros.

Com a expansão de outros portos, o porto do Rio foi perdendo sua hegemonia de porto exportador. Aos poucos, com a mudança da tecnologia portuária, tornou-se obsoleto. A popularização das viagens aéreas também teve papel importante na diminuição do número de passageiros marítimos. Reforça ainda, este movimento, a tendência dos portos contemporâneos de não mais se instalarem nas regiões centrais das cidades. [...] Desde então, a região que surgiu como fruto dos consecutivos aterros foi sendo esvaziada, mas na área de influência dos morros, essencialmente residencial, sempre houve vida intensa (RIO DE JANEIRO, 2012b, p. 5).

⁷⁴ Note-se a relação espetacular entre um evento internacional e a construção de obras marcantes projetadas por grandes arquitetos, algo frequente desde o século XIX, com as Exposições Internacionais.

No início da década de 1950, a Praça Mauá já havia perdido seu *status* de “lugar mais espetacular da cidade” e então passou a ser “mal falada”, e não mais desejada como lugar de lazer e contemplação da elite da cidade. No local, instalou-se um estacionamento e, em seguida, começou-se a construção do elevador da Perimetral, obra que só foi concluída duas décadas mais tarde. Sobre esses tempos de “decadência”, é curiosa a composição *Praça Mauá* (1951), de Billy Blanco (1924-2011)⁷⁵, que deixa transparecer uma relação dúbia – de paixão, saudade e amores “proibidos” – com esse pedaço do território urbano do Rio:

Praça Mauá
Praça feia, mal falada
Mulheres na madrugada
Onde bobo não tem vez.

Praça Mauá
Dos lotações de subúrbio
Lugar comum do distúrbio
Nos trinta dias do mês.

Se algum dia
Eu mandar nessa cidade
Serás praça da saudade
Do adeus, da emoção.

Billy Blanco (1951) ([link](#))

Apesar da fama de lugar não recomendado aos padrões “da moral e dos bons costumes”, e longe do apogeu de seu movimento portuário, a região sempre manteve seus moradores, que ali mantiveram intensa atividade cultural (RIO DE JANEIRO, 2012b). O viaduto da Perimetral, como se sabe, se consolidou como um “muro de isolamento” entre o centro do Rio e o mar. Em 2005, Ary do Cavaco compôs um samba em memória aos tempos em que a Praça Mauá era um lugar de encontro do mundo:

É uma essência de perfume
Que se espalha pelo ar
É uma prostituta com cúme
Querendo a face da outra marcar.
É o louco marinheiro
É o grosso muambeiro
É um cafetão na esquina
Esperando a mina com a grana voltar
É do Rio de Janeiro, a Chicago dos brasileiros
É você Praça Mauá.
Eh, Praça Mauá!

Ary do Cavaco (2005) ([link](#))

Quanto às memórias poéticas sobre o *Zeppelin* no Rio, da mesma forma que no Recife, sua passagem alimentou o imaginário dos cariocas e atravessou gerações. Uma síntese de

⁷⁵ Billy Blanco (1924-2011) é o nome artístico de William Blanco Abrunhosa Trindade, arquiteto, músico, compositor e escritor brasileiro.

percepção da relação entre o “homem” e a “realidade” brasileira do século XX é a música *Geni e o Zepelim*, composta por Chico Buarque⁷⁶ em 1978, para integrar a *Ópera do Malandro*. A peça baseia-se na estrutura da *Ópera do Mendigo* (1728), de autoria do inglês John Gay (1695-1732), e em sua adaptação crítica para o teatro: a *Ópera de Três Vinténs* (1928), de autoria dos alemães Bertolt Brecht (1898-1956) e Kurt Weill (1900-2012) (BUARQUE DE HOLLANDA, 1978, p. 17).

A *Ópera do Malandro* trata do Rio de Janeiro de meados da década de 1940, época em que o Brasil se aproximava do fim do Estado Novo. Dentre as características controversas daquele período, estão o nacionalismo⁷⁷, o populismo, a centralização do poder, o fechamento do Congresso Nacional, a extinção dos partidos políticos, a censura, a propaganda institucional e o combate incisivo ao seu “maior inimigo”: o comunismo. É também neste período que, apesar da ênfase nacionalista, há forte entrada do capital internacional no mercado brasileiro, com o fortalecimento de um processo de “americanização” das relações de produção, comunicação e informação (iniciado na década anterior), com impactos à cultura dos brasileiros.

A peça de Chico procura retratar especialmente “os submundos da Lapa” sob a decadência do capitalismo industrial do Estado Novo. A Praça Mauá é citada no Primeiro Ato. Conta-se que a personagem Fichinha é uma mulher que veio do norte do Brasil e acabou detida naquela região do Rio de Janeiro⁷⁸, por estar “[...] rodando a bolsa por causa dos mosquitos”. Entretanto, Fichinha trata de desfazer o mal-entendido e diz que, na verdade, foi fichada no distrito policial como comunista “[...] porque tava muito mal vestida pra ser puta” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1978, p. 29). Somente depois de solta é que Fichinha acaba por se prostituir no Rio, após o compromisso de se sujeitar a uma comissão mais alta do que a que seria cobrada a uma “[...] catarina, loura e de olhos azuis” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1978, p. 35).

Há de se considerar que a *Ópera do Malandro* foi escrita e composta no período de vigência e certa flexibilização da ditadura militar no Brasil, razão pela qual o sentido crítico e analógico da obra é subliminar, mas não por isso menos incisivo. Assim, tratar do período do Estado Novo era uma maneira metafórica de abordar criticamente a realidade que se vivia em 1978. Por ocasião da estreia da peça, em entrevista à Revista *Isto É*, Chico Buarque afirmou que havia uma série de motivos para situá-la na década de 1940:

Achamos que há uma coincidência entre o momento em que a gente está vivendo e aquela época. Entre 43, quando se vislumbrava o fim do Estado Novo, e 78 há muitas semelhanças. Um outro motivo foram os problemas que

⁷⁶ Cabe ressaltar que o pai de Chico Buarque, o jornalista Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), foi o primeiro brasileiro a entrevistar o comandante alemão Hugo Eckener, na Alemanha, em 1930.

⁷⁷ Note-se que também no ano de 1937 ocorre a implantação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN).

⁷⁸ Na década de 1940, os ônibus interestaduais paravam na Praça Mauá sem que houvesse um terminal rodoviário naquela região. Somente em 1950 foi implantada a Estação Rodoviária Mariano Procópio, que funcionou na região até 2015.

a gente ia ter de enfrentar com a censura se nos fixássemos nos dias de hoje (MELLO, 1978).

Em *Geni e o Zepelim*, uma das passagens da *Ópera do Malandro*, o dirigível surge na cidade como uma impactante inovação – de inspiração moderna e colonialista. Vinda de fora, a aeronave é comandada por um homem poderoso, que detém o poder de punir ou redimir.

Um dia surgiu, brilhante
Entre as nuvens, flutuante
Um enorme Zepelim
Pairou sobre os edifícios
Abriu dois mil orifícios
Com dois mil canhões assim.

A cidade apavorada
Se quedou paralisada
Pronta pra virar geleia
Mas do Zepelim gigante
Desceu o seu comandante
Dizendo: "Mudei de ideia!"

Quando vi nesta cidade
Tanto horror e iniquidade
Resolvi tudo explodir
Mas posso evitar o drama
Se aquela formosa dama
Esta noite me servir.

Essa dama era Geni!
Mas não pode ser Geni!
Ela é feita pra apanhar
Ela é boa de cuspir
Ela dá pra qualquer um
Maldita Geni!

Chico Buarque (BUARQUE DE HOLLANDA, 1978, p. 161-162) ([link](#))

Geni ou Genivaldo é uma travesti e profissional do sexo, hostilizada e mal falada pelo povo da cidade: “De tudo que é nego torto / Do mangue e do cais do porto / Ela já foi namorada / O seu corpo é dos errantes / Dos cegos, dos retirantes / É de quem não tem mais nada”. Diante da perplexidade do povo, o comandante se encanta por Geni, que ironicamente pode redimir a cidade de sua destruição, caso aceite “entregar-se” ao estrangeiro. Quando o povo se dá conta, vai “em romaria” suplicar pelos favores de Geni, com direito a pedidos do prefeito, do bispo e do banqueiro “com um milhão”: “Vai com ele, vai, Geni! / Você pode nos salvar / Você vai nos redimir / Você dá pra qualquer um / Bendita Geni!”.

Geni acaba cedendo e atende os pedidos do povo e do estrangeiro, salvando finalmente a cidade, que ainda dorme. Satisfeito, o comandante zarpa em seu “zepelim prateado” e a cidade, quando acorda liberta de seu trágico fim, volta a destratar sua redentora: “Joga pedra na Geni! / Joga bosta na Geni! / Ela é feita pra apanhar! / Ela é boa de cuspir! / Ela dá pra qualquer um! / Maldita Geni!” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1978, p. 161-162).

Geni e o Zepelim é um tesouro para esta tese, o mais perfeito “signo da arte” que permite uma “amarração” à analogia do “percurso de uma viagem de balão”. A composição, como a viagem imaginária capaz de estabelecer “um elo entre dois mundos” – permite a ligação poética entre histórias paralelas à passagem dos dirigíveis e navios por Recife e pelo Rio. A *Ópera do Malandro* parece tratar da hipocrisia humana que reina nas cidades ante suas contradições, mas também da persistente tentativa de negação, por parte da sociedade brasileira, de suas fragilidades e vulnerabilidades sociais ante o olhar do “outro”. Geni é a representação do que hipocritamente se deseja sublimar, apagar da sociedade, como opção consciente de alheamento às desigualdades sociais e seus sujeitos, que se materializam sob a forma de indesejáveis oprimidos: os “miseráveis”, os “mendigos”, os “drogados”, as “putas”, os “viados”, os “vagabundos”, os “bandidos”.

Esse desejo de sublimação pela inovação *Zeppelin*, que na *Ópera do Malandro* bem representa o conflito entre o “humano” e a “realidade”, por vezes é atribuído, no mundo “real”, ao poder das “naves-museus”, dos “museus-âncoras” que atracam em lugares ditos “decadentes”, prometendo sua “renovação”. Como na nave comandada pelo estrangeiro, comunica-se que os museus detêm o poder de redimir da incômoda miséria visível. Entretanto, diante dessa miséria visível, varrida “para baixo dos tapetes”, resta a miséria humana, ignorante às questões profundas dos fenômenos de desenvolvimento humano.

Em 2000, em uma entrevista publicada no *Jornal do Brasil*, perguntou-se ao filósofo e sociólogo Henri-Pierre Jeudy o que deveria se levar em conta para se pensar o futuro das cidades. Jeudy não teve dúvidas em apontar a necessidade de se considerar a urgência do pensamento coletivo sobre o território, na contramão das iniciativas que decidem o futuro ou a representação da sociedade sem considerá-la:

É deplorável a ausência de um pensamento sobre a cidade. Esse pensamento foi substituído por um totalitarismo da gestão urbana. Os políticos estão cada vez mais preocupados em produzir sua imagem, sua grife. E não se pode duvidar que estes políticos saibam usar como ninguém os arquitetos para figurar sua própria monumentalidade (JEUDY, 12 set. 2000, p, 1).

O raciocínio de Jeudy também se aplica ao Museu-Espetáculo, fenômeno que não reside na forma ou nos meios que utiliza para comunicar, mas nas articulações voltadas à construção de uma imagem capaz de refletir sua própria “monumentalidade” autoproclamada. Se a espetacularização dos museus pode estar associada ao comportamento humano que se referenda na “sociedade de consumo”, o espetáculo em si não se restringe mais à alienação e à percepção sempre rasa das “realidades”. Mais do que mera associação a um conjunto de ferramentas cenográficas superdimensionadas, o Museu-Espetáculo do século XXI não parece se restringir ao excesso gerado por quaisquer ferramentas de linguagem. Sua expressão se

manifesta como intenção discursiva, pelo privilégio do Museu em atuar como instância de mediação das representações das memórias, dos saberes, das ciências, das artes, das sensibilidades e dos devires da sociedade.

O espetáculo não pode ser compreendido como o abuso de um mundo de visão, o produto das técnicas de difusão maciça das imagens. Ele é uma *Weltanschauung* [Cosmovisão] que se tornou efetiva, materialmente traduzida. É uma visão de mundo que se objetivou.

Guy Debord (2017 [1967], p. 38, inclusão nossa).

Segundo Porto

A nave encantatória

Comunicação, crise e contradição
no Museu-Espetáculo

Figura 26 – O *Graf Zeppelin* amarrado à *Torre de Atracação*
Campo do Jiquiá, Recife (PE), 1934.

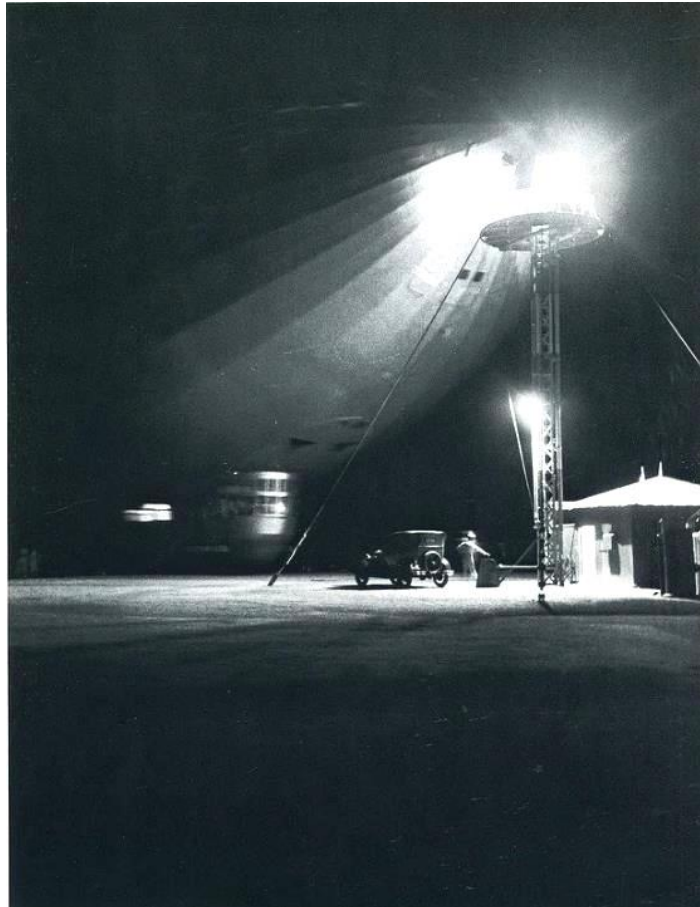


Foto: Alfred Eisenstaedt (1998-1995).
Fonte: *Semioticapocalypse*, 2012 ([link](#)).

SEGUNDO PORTO - A nave encantatória

A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência e seu próprio desejo. Em relação ao homem que age, a exterioridade do espetáculo aparece no fato de seus próprios gestos já não serem seus, mas de um outro que os representa por ele. É por isso que o espectador não se sente em casa em lugar algum, pois o espetáculo está em toda parte.

Guy Debord (2017 [1967], p. 48).

Encanto.

Não há espetáculo sem encantamento.

Esse é o poder maior, a característica primeira do Museu-Espetáculo.

O *Graf Zeppelin*, como a trucagem que desafia o impossível na mágica moderna dos filmes mudos de Georges Méliès (1861-1938) ([link](#)), é a nave que surgia reluzente, prateada, garbosamente iluminada no céu. Tímidas ante o magnífico espetáculo, as nuvens pareciam recolher-se às pressas para dar passagem ao encantamento: que se abram as cortinas!

Não há como ignorar a nave encantatória, assim como parece impossível resistir ao Museu-Espetáculo. Eles simplesmente atraem e embevecem. Muitos se dispõem a conhecê-los, vivenciá-los, “namorá-los” à distância ou fotografá-los “pagando para ver”. Os donos da nave-museu, ou os que a fazem “voar”, sabem muito bem disso. A nave encantatória, tão gigante quanto delicada, desliza sobre a “realidade”. Como *A Floresta do Amazonas* de Heitor Villalobos (1887-1959), nos leva a viajar sobre um rio de acordes. Não é difícil imaginar que do Amazonas chegavam e partiam os sonhos que inspiraram o compositor que um dia também navegou no *Hindenburg*. Um rio de poesia, muito mais do que de águas ou de nuvens. Ao ouvir *A Floresta do Amazonas* ([link](#)), tem-se a sensação de navegar ao ritmo das marolas e dos que seguem por esse rio gigante. Essa associação humana entre sentidos, sensações e memórias é o lugar de existência e o reinado do espetáculo.

Esse poder que o som e a imagem oferecem à percepção encantatória parece ser semelhante ao que ocorria nas viagens do *Graf Zeppelin* e do *Hindenburg* ao Brasil, não apenas por seu impacto visual, mas também pelo ruído e vibração de seus potentes motores, nos sobrevoos da aeronave a baixa altitude. Mudam-se os rios, as naves e seus modos de encantamento e percepção aos sentidos, permanece o deleite à viagem fantástica rumo ao inacessível, ao destino que mantém vivo o desejo de sonhar.

Rios aéreos, até então imaginários, pareciam ser surpreendentes na década de 1930, porque agora riscavam um céu real, finalmente “conquistado” pela humanidade. Voar, assim, não era mais um sonho impossível, mas uma possibilidade concreta, acessível a poucos. Por essa razão, quem observava da superfície os percursos dos dirigíveis, talvez os percebesse tão visíveis quanto os rastros oníricos de um perfume macio em tons hipnóticos. O jornalista argentino Matias Bauso, ao considerar a passagem do dirigível por Buenos Aires em 1934, foi certo em sua percepção sobre a aeronave: “O *Graf Zeppelin*, mais do que um meio de transporte aéreo, foi um gesto teatral. Um gesto teatral exagerado” (BAUSO, 30 jun. 2019, tradução nossa).

O problema é que naves assim, encantatórias, são sempre polêmicas quando surgem e provam ser capazes de voar, como bem ilustrou Méliès em seu filme *Viagem à Lua* (1902). O espetáculo, assim como as naves, tem um fim perceptual, ou seja, pretende influenciar a percepção. Não é ingênuo, mas intencional. Talvez seja por isso que entre as sessões de deleite da nave encantatória ou do Museu-Espetáculo surge a rouca voz estraga-prazeres, aquela que se autodenomina “razão”, e que insiste em nos chamar à realidade e nos arrancar do sonho.

O rio que fazia uma volta
atrás da nossa casa
era a imagem de um vidro mole...
Passou um homem e disse:
Essa volta que o rio faz...
se chama enseada...
Não era mais a imagem de uma cobra de vidro
que fazia uma volta atrás da casa.
Era uma enseada.
Acho que o nome empobreceu a imagem.

Manoel de Barros⁷⁹

⁷⁹ Poema publicado pelo poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014) em seu livro *Poesia Completa*, em 2010.

Primórdios do espetáculo nos museus modernos: O Museu-Espetáculo de Jean Gabus

O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a *falsa consciência do tempo*.

Guy Debord (2017 [1967], p. 132, grifo do autor).

A concepção de Museu-Espetáculo não é nova. Não surgiu neste século e nem no Brasil. Não é decorrente da análise exclusiva dos profissionais da Museologia ou dos diversos movimentos, linhas de pensamento e disciplinas que orbitam neste campo⁸⁰. Enfatiza-se essa observação pelo fato de que não são incomuns, no Brasil, afirmações restritas a esse respeito, que procuram atribuir um pioneirismo à análise e descrição do fenômeno Museu-Espetáculo a um ou outro autor local. Isso não quer dizer que os autores geralmente citados como pioneiros não tenham abordado o tema, e nem se diminui a relevância ou ineditismo de suas análises, mas é preciso esclarecer que – individualmente – ninguém “inventou essa roda”.

A necessidade de atribuir uma filiação a um termo, conceito ou movimento – quase sempre problemática – é especialmente equivocada neste caso, não por responder às vaidades humanas que fazem jus (ou não) a sua existência, mas por ocultar um caráter reducionista, que acaba por ignorar as origens complexas e o processo coletivo de construção de um pensamento, que deu origem a essa concepção. Embora o detalhamento do que se entende por “Museu-Espetáculo” ainda hoje seja relativamente raro no meio acadêmico, o uso do termo tem sido recorrente há pelo menos três décadas, associado a suas variáveis “Museu na Sociedade do Espetáculo”, “Museu-Espetacular” e “Espetacularização em Museus”.

Essas variações fazem referência à concepção que se tornou conhecida notadamente a partir de 1967, com a publicação de *A sociedade do espetáculo*, do francês Guy Debord (1931-1994) (DEBORD, 2017 [1967]). Em comum, as abordagens procuram caracterizar o fenômeno

⁸⁰ Nas últimas quatro décadas, tornaram-se comuns os entendimentos teóricos que procuram diferenciar a Museologia da Nova Museologia (DESVALLÉES, 1992, p. 15-17) e que, a partir desta, afirmam as correntes da Museologia Social ou da Sociomuseologia (CHAGAS *et al.*, 2018; MOUTINHO, 1993, 2007). Essas linhas do pensamento museológico surgiram em contraposição às deficiências dos modelos e práticas vigentes, algo comum aos demais campos ou ciências. Por um lado, a busca pela diferenciação conceitual estimula a necessária reflexão crítica acerca da atuação e abrangência do campo, fertilizando-o por sua diversidade e complexidade do pensamento. Por outro, quando essas mesmas linhas atribuem a si um aspecto disciplinar, sem que se caracterize uma mudança de paradigma (KUHN, 1998 [1962]), acabam por propagar um caráter estruturalista, taxonômico e, por vezes, maniqueísta ao campo. A análise que se propõe nesta tese não nega a relevância dos movimentos da Museologia, pelo contrário. Apenas não pretende assumir a percepção de percurso sobre um único caminho, por entender que a análise crítica do Museu-Espetáculo deve se dar de forma abrangente, diante da percepção de que o espetáculo é possível em qualquer situação.

em que se destacam, no Museu, os sintomas intensificados de um processo de mercantilização cultural, de vinculação às expectativas quantitativas de visitação ou de “requalificação” urbana⁸¹. Geralmente, discutem-se os impactos do Museu-Espetáculo em projetos de grande visibilidade urbana ou de megaexposições, quase sempre vinculados a iniciativas públicas de desenvolvimento turístico e econômico, ou seja, como agentes de fortalecimento do capital. Na maioria das vezes em que o termo é atribuído a um Museu, estabelece-se nessa prática o caráter crítico de um atributo indesejado.

Ainda que esses sejam os entendimentos comuns na atualidade, nem sempre a noção de “espetáculo” no Museu foi associada aos problemas da espetacularização da sociedade. Sobretudo a partir da década de 1950, discutia-se no meio dos museus a possibilidade de aproximar a linguagem das exposições ao *design* e às artes, e de intensificar o uso das novas tecnologias, com o intuito de atender as expectativas e interesses das novas gerações. Dois momentos podem ser destacados nesse sentido: na década de 1950, a experiência do *Museu de Etnografia de Neuchâtel* (MEN), na Suíça; e na década seguinte, a realização de um seminário provocativo no *Museu da Cidade de Nova York*.

Em 1955, o etnólogo suíço Jean Gabus (1908-1992) teria sugerido a noção de “Museu-Espetáculo” ao propor uma programação de apresentações de teatro, dança e de outras modalidades artísticas no MEN. Gabus, que além de curador do museu atuava como professor universitário, reconhecia a necessidade de dinamizar as atividades do museu e de fortalecer sua relação com a comunidade, por meio de ações que pudessem ser mais atraentes e próximas aos interesses da mesma. Décadas mais tarde, em 2010, uma exposição temporária do MEN, denominada *Bruits (Sons)*, prestou homenagem ao etnólogo que propôs novas maneiras de expor o acervo do museu (material e imaterial), valorizando suas relações com a sociedade.

Ao refletir sobre a exposição de 2010 e sobre o papel de Jean Gabus no MEN, Olivier Schinz, antropólogo e curador-adjunto do museu, considera que o programa imaginado pelo etnólogo, em 1955, foi “extremamente inovador” (SCHINZ, 2017). Na busca por tornar o MEN um “museu dinâmico”, Gabus teria “ousado” propor o termo “Museu-Espetáculo”. Naquele ano, uma nova sala – “*Black Box*” – havia sido adaptada no museu, de modo a permitir que junto às exposições temporárias fossem apresentadas performances artísticas, em especial de dança e teatro. A estreia desse novo modelo contou com a apresentação de um grupo de dança do Brasil

⁸¹ Para aprofundamento aos entendimentos atuais sobre o Museu-Espetáculo, sugere-se a leitura dos capítulos específicos dedicados ao tema nos livros *Le musée: temple spectaculaire*, do museólogo belga François Mairesse (MAIRESSE, 2002, p. 129-146), e *Museu, memória e esquecimento: Um projeto da modernidade*, do engenheiro Marcos José Pinheiro (PINHEIRO, 2004, p. 219-230). Além desses, recomenda-se a leitura de dois artigos da antropóloga Regina Abreu, que se dedicam especificamente às reflexões sobre o assunto (ABREU, 2012a, 2012b).

(GONSETH *et al.*, 2005; SHINZ, 2017, p. 7). Uma década mais tarde, Gabus reafirmou o sucesso de sua experiência, e considerou que toda exposição de Museu teria potencial para ser concebida e apresentada como "uma obra de arte e um espetáculo" ou de modo semelhante "a uma cena de teatro". Essa prerrogativa, no entanto, não se colocava em prática isoladamente, já que se somava a outras ações e entendimentos, associados à socialização do conhecimento e ao estímulo à reflexão crítica. Para Gabus, tais ações fariam a diferença entre um "museu estático" e um "museu dinâmico" (GABUS, 1965).

A concepção de Gabus é geralmente desconsiderada (ou desconhecida) nas discussões e análises que procuram caracterizar, na atualidade, o que se entende por Museu-Espetáculo. Não se discutirá aqui, ainda, a fragilidade ou dubiedade do que hoje se divulga como "práticas inovadoras", nem a relevância do uso da dramaturgia e das artes visuais nos programas comunicacionais dos museus, e se essas práticas contribuem ou não para consolidar o entendimento atual de "espetacularização".

Note-se que a aceção de Gabus difere do entendimento atual de Museu-Espetáculo em vários aspectos. O espetáculo que o etnólogo sugeria é inicialmente a performance artística, não apenas a que se apresentava paralelamente à exposição, mas também sob o entendimento de que a própria exposição poderia ser pensada como um conjunto de "cenas", decorrentes de um processo participativo de criação, se não integralmente (com a participação de artistas em sua concepção), pelo menos parcialmente. No caso do MEN, as apresentações artísticas não estavam "a serviço" dos conteúdos e curadorias das exposições, nem foram elaboradas ou encomendadas como ferramentas pedagógicas específicas, roteirizadas por especialistas do museu e apenas encenadas por artistas. Eram performances de grupos especialmente convidados pela direção do Museu, que apresentavam seu trabalho sem qualquer interferência sobre seus conteúdos.

Isso não impedia a integração entre objetos do acervo (materiais e imateriais) a obras de arte especialmente concebidas para a exposição de um museu não dedicado às artes, como era o caso do MEN. Pode-se supor que as apresentações ou obras de arte tinham como objetivo complementar possíveis narrativas, e não ilustrar o conteúdo das exposições. A percepção dessas obras (performáticas ou não) e sua associação ao conteúdo das exposições pelo público, dava-se de forma indireta, livre e individual. O etnólogo Jacques Hainard, que sucedeu a Gabus na curadoria do MEN, considera que, por meio dessas iniciativas, tanto o público "científico" quanto a comunidade local e o público em geral puderam compreender melhor aspectos etnográficos muitas vezes de difícil compreensão (HAINARD, 1985).

A experiência do Museu-Espetáculo no MEN é relevante, ao se considerar que, entre as décadas de 1950 e 1960, os profissionais de museus percebiam o crescente interesse de seu

público por atividades consideradas dinâmicas, que contrastavam com a sobriedade “fúnebre” apresentada por muitos deles. Não se tratava apenas de uma questão estética ou de reconhecimento ao poder de encanto das artes ou das novas tecnologias. Muitos museus apresentavam seus acervos sob entendimentos restritos, associados às linguagens de especialidade das disciplinas ou ciências, um problema que continua atual. Desta maneira, eram fechados à apreensão e fruição ampliadas de seu acervo. Templos sacralizados sob o mais absoluto silêncio dos dogmas das ciências e das artes⁸². Discorrendo sobre essa problemática, o museólogo francês Bernard Deloche considera que a função de comunicação dos museus “[...] foi ofuscada desde o princípio pela importância dada à identidade patrimonial”, impedindo “[...] a inserção da exposição em uma estrutura explicativa”. Na percepção do autor, o Museu [...] poderia desempenhar nas ciências sociais um papel simétrico ao desempenhado pelo laboratório nas ciências da natureza” (DELOCHE, 1995, p. 7, tradução nossa).

O Museu-Espetáculo de Gabus – que se associava às linguagens artísticas – talvez tenha se destacado como uma forma alternativa e isolada de trabalhar as exposições, semelhante ao sentido de “laboratório” sugerido por Deloche, e contrário ao “cemitério de objetos” sacralizado pelas políticas de preservação do patrimônio. Por meio dessa concepção, o MEN oferecia ao público uma oportunidade diferenciada (à época) de vivenciar questionamentos e experimentar sensações. Por mais que a socialização do conhecimento se estabelecesse sob uma única direção, e por essa razão ainda favorecesse uma contemplação passiva (no sentido de uma “transmissão” emissor-receptor), não há como desconsiderar que a proposição de aproximação “viva” e de convivência não-hierárquica entre Arte e Etnologia foi um significativo avanço.

Buscando minimizar a contemplação passiva no Museu, Gabus entendia que a participação de pessoas externas ao seu grupo de curadoria era fundamental à diversificação dos exercícios de pesquisa e comunicação do acervo do MEN, especialmente nas exposições temporárias. Deste modo, além da participação de artistas e da utilização de técnicas de cenografia, importadas do teatro, o Museu passou a adotar com regularidade a participação de estudantes na concepção e produção de exposições, como uma das formas de alcançar o dinamismo que o etnólogo entendia como fundamental. Bernard Knodel, curador-adjunto do MEN, ao descrever parte das práticas iniciadas naquele período, relata que até hoje, a cada dois anos o museu oferece a um grupo de estudantes da Universidade de Neuchâtel a oportunidade de desenvolver uma exposição em suas instalações. Os estudantes participam de todo o

⁸² A esse respeito, sugere-se a leitura do texto clássico *O museu: um templo ou um fórum?* (*Le musée: un temple ou un forum*), do museólogo canadense Duncan Cameron (CAMERON, 1992 [1971]).

processo de concepção da mostra, das pesquisas iniciais do acervo até a definição de narrativas e recursos cenográficos (KNODEL, 2015).

A noção de Museu-Espectáculo do MEN não se dissociava das perspectivas de participação comunitária (ainda que inicialmente restrita à comunidade universitária) e de socialização crítica do conhecimento, nem do entendimento de “museu dinâmico”, proposto por Gabus. Para alcançar o que propunha, o MEN adotava diferentes estratégias comunicacionais e de pesquisa, não restritas à participação do público em ações educativas ou ditas “interativas”. Vislumbrava-se, nesse caso, a possibilidade de atuação direta nos processos de pesquisa do acervo e de concepção das exposições. Não sendo possível tal engajamento participativo, propunham-se exposições que – no entender dos especialistas do Museu – poderiam favorecer a leitura crítica e polissêmica de seu acervo.

Na década de 1980, vinculando-se às expectativas da Nova Museologia, somaram-se aos entendimentos de Gabus a concepção de “museologia da ruptura” no MEN, considerada pelos etnólogos Jacques Hainard e Marc-Olivier Gonseth, à época curadores do museu (HAINARD, 1994 [1989], p. 413; KNODEL, 2015, p. 5). Os etnólogos buscavam “despertar o espírito crítico” por meio de entendimentos subjetivos sobre o acervo, associando-o a problemáticas “reais”. Para isso, adotaram por princípios a “perturbação da harmonia” e a provocação da emoção à (re)descoberta de “novos sentidos” (HAINARD, 1994 [1986], p. 538, tradução nossa).

Nas exposições propostas por Hainard e Gonseth, a noção de “contextualização” dos objetos não se restringia aos aspectos taxonômicos ou históricos, normalmente definidos por especialistas no museu. A partir de leituras críticas sobre a “realidade”, propunham-se aproximações inusitadas entre objetos e conceitos, de modo que o contexto objetivo dos mesmos era subvertido, entre múltiplas possibilidades de percepção de uma ou mais questões específicas, propostas para “provocar” o pensamento. Segundo Hainard, quando os objetos de museu são preservados, libertos de suas contingências sociais de produção, acabam por se transformar em peças destinadas ao deleite, não raramente elevadas à mitificação. O problema é que, muitas vezes, as qualidades estéticas atribuídas a objetos considerados próximos acabam por eliminar suas especificidades e, nesses casos, as maiores vítimas são os visitantes, “que não têm o mesmo conhecimento para ler os trabalhos propostos” (HAINARD, 1994 [1986], p. 531, tradução nossa).

Assim, a “ruptura” que Hainard vislumbrava na década de 1980 não se limitava à discussão sobre modelos conceituais (ou formas) de museus, sobre suas exposições e se ali se caracterizava um “museu tradicional” ou experimentava-se um “novo museu”, restrito a uma nova proposta “cenográfica”. O centro de sua abordagem crítica residia na subjetividade dos processos de significação e ressignificação dos objetos musealizados, bem como no

reconhecimento das estruturas de poder associadas a essas práticas, que idealmente requerem a participação social⁸³. Não se descartam, porém, na proposta de “museologia da ruptura” de Hainard, os problemas éticos que comumente se deflagram em exposições de museus, notadamente quando se expõem objetos ou conceitos associados a crenças, rituais ou valores de determinados grupos sociais. Quando se denota tal situação, frequentemente o sentido de espetáculo crítico e artístico perde sua força, e acaba por ser solapado pela espetacularização fútil, restrita ao consumo mercantil e à “viralização” de imagens sob entendimentos dissociados, ou em disputas eletrônicas de *trending topics*, quase sempre dicotômicas e superficiais.⁸⁴

Embora as experiências do MEN se associem a objetos tradicionais de acervos, observa-se, por exemplo, que as estratégias dos *Science Centers*, quando optam por atuar exclusivamente com aparatos interativos especialmente elaborados, não se afastam de grande parte dos problemas que se associam aos museus tradicionais. Pelo contrário, em geral repetem as mesmas estratégias comuns. Assim, apesar da possibilidade da ação “lúdica” – material ou imaterial – parte desses museus não supera a visão asséptica das “ciências” quando expõe fenômenos acima da “realidade”, distante dos problemas “reais” e restritos à experimentação. Quando isso acontece, continuam a se apresentar como livros tridimensionais, com a “diferença” marcada pelo maior ou menor grau de “interatividade”. O caminho da “informação ofertada”, no entanto, muitas vezes repete a acepção mais ortodoxa dos museus enciclopédicos: parte do emissor – que “detém” a informação – ao receptor, que supostamente será “beneficiado” pela mensagem recebida.

Encontrar um modo adequado de exposição de objetos materiais ou imateriais, históricos ou especialmente concebidos, entre as perspectivas de socialização do conhecimento, sempre foi um desafio para os museus. A questão não era novidade quando Gabus propôs o Museu-Espetáculo na década de 1950, como estratégia de dinamização do museu. Entre as

⁸³ Para aprofundamento aos entendimentos a esse respeito, sugere-se a leitura de dois artigos do etnólogo Jacques Hainard: *La revanche du conservateur* e *Pour une muséologie de la rupture* (HAINARD, 1994 [1984], [1986]).

⁸⁴ Um exemplo sobre a banalização das disputas de pensamento geradas por entendimentos divergentes de uma proposição curatorial, foi a polêmica no Brasil que envolveu a exposição de arte *Queermuseu - Cartografias da diferença arte brasileira*, proposta pelo curador Gaudêncio Fidelis, em 2017. Programada para ser exposta no Espaço Santander Cultural, em Porto Alegre, a exposição foi cancelada pela instituição após tornar-se alvo de uma disputa midiática de grandes proporções, especialmente nas redes sociais. Essa disputa, ao focar em valores morais e no sentido da arte, restringiu os possíveis entendimentos das obras. Por mais que o cancelamento da exposição tenha gerado uma reação contrária à censura, e por meio de um financiamento coletivo pela internet tenha sido possível sua remontagem no Parque Lage (Rio de Janeiro), o compartilhamento “viral” e sensacionalista de suas obras nas redes sociais, motivado por reações de “escândalo” ou “apoio” a seus conteúdos, delimitou os entendimentos destas à armadilha de seu “consumo” e à “ruína” espetacular e superficial da mostra por uma parte da sociedade, que julgou não ser necessário visitá-la para mostrar-se absolutamente dividida a seu respeito.

últimas décadas do século XIX e início do século XX, o antropólogo Franz Boas (1858-1942), quando atuava como curador do *Museu Nacional de História Natural (Smithsonian Institution)*, em Washington, publicou artigos na revista *Science*, nos quais abordou o assunto. Para o antropólogo, os objetos etnológicos no Museu deveriam ser “[...] dispostos de acordo com as ideias a que pertencem”, reiterando o que o antropólogo italiano Paolo Mantegazza (1831-1910) havia proposto como “museu psicológico” (DALL; BOAS, 1887, p. 588, tradução nossa).

Sobre a atuação dos museus nessa perspectiva de entendimento, Boas considerava fundamental que além da possibilidade de instrução e pesquisa, não se desconsiderasse o entretenimento, especialmente nas grandes cidades. Por outro lado, alertava sobre alguns problemas nos processos de popularização da ciência nos museus ou por outros meios, recomendando que as “[...] tentativas de fazer todos os problemas parecerem infantilmente simples, pela eliminação de tudo que é obscuro, não deve ser tolerado” (BOAS, 1907, p. 923, tradução nossa). A recomendação de Boas parece propor a adoção de um meio-termo entre o inacessível e o superficial das abordagens espetaculares nas exposições nos museus. Sob tal compreensão, seu entendimento pode ser uma das chaves para a decifração do fenômeno Museu-Espetáculo na atualidade.

McLuhan, Parker e a perspectiva não linear de Barzun: Um caso pontual para a perspectiva espetacular

Um segundo momento pode ser destacado entre os entendimentos anteriores ou contemporâneos às noções de “espetacularização” propostas por Debord (2017 [1967]) e que, no casos dos museus, raramente é associado às reflexões teóricas sobre o Museu-Espetáculo na atualidade. Em outubro de 1967, o *Museu da Cidade de Nova York* organizou um seminário destinado a diretores e curadores de museus norte-americanos. Para o seminário, a direção do Museu convidou o filósofo canadense e teórico da comunicação, Marshall McLuhan (1911-1980)⁸⁵, que apresentou suas ideias sobre métodos, meios e valores da comunicação no Museu (DELOCHE; MAIRESSE, 2008). O seminário contou também com apresentações do artista e *designer* canadense Harley Parker (1915-1992) e do historiador franco-americano Jacques

⁸⁵ Marshall McLuhan tornou-se especialmente conhecido ao analisar fenômenos comunicacionais ainda hoje considerados atuais, como é o caso de sua noção de “aldeia global”. Atribui-se também a autoria de McLuhan à célebre frase “O meio é a mensagem” (*The medium is the message*), que foi citada em seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem (Understanding media: the extensions of man)*, publicado em 1964. Posteriormente, a frase foi adotada como título de outra obra de autoria, em 1967. Para McLuhan, mais do que o conteúdo, o meio deve ser estudado como a própria mensagem, pelo fato de ele próprio afetar a sociedade, por suas características intrínsecas.

Barzun (1907-2012). A transcrição das apresentações e debates foi publicada pelo *Museu da Cidade de Nova York*, em 1969. Os textos foram posteriormente traduzidos para o francês em 2008, em edição que contou com apresentação de Bernard Deloche e François Mairesse.

McLuhan não poupou opiniões amargas aos museus, por vezes consistentes, por outras exageradas ou limitadas, nem sempre compatíveis com a “realidade”. De certa maneira, é algo compreensível, uma vez que os museus não estavam no centro de seus estudos ou teorias. Em certo momento, McLuhan considerou como “sentimento de museu” aquele que remeteria à claustrofobia ou à exaustão que se sente ao contemplar paisagens urbanas monótonas. Parker, que atuava como responsável pela cenografia do *Museu Real de Ontario*, no Canadá, criticou a ausência de uma comunicação eficiente nos museus. Para ambos, a comunicação adotada por grande parte dos museus era incompatível com os novos tempos (DELOCHE; MAIRESSE, 2008, p. 13). Ambos conclamaram os presentes à possibilidade de repensar a comunicação do Museu por meio do *design*, das novas tecnologias e da interatividade.

Imprimindo o tom que levaria em sua contribuição, McLuhan questionou se seria pertinente “[...] uma discussão sobre o conjunto dos problemas dos museólogos e dos profissionais de museus”, e se de fato não seria mais útil perceber “[...] que a concepção do museu como sistema de coleta de objetos classificados” em pouco tempo não seria “mais aceitável” (McLUHAN *et al.*, 2008 [1969], p. 33, tradução nossa). Nos dois dias consecutivos do seminário, parte das apresentações deu-se sob a forma de “duos improvisados” entre McLuhan e Parker, entremeados pelas intervenções e questionamentos dos presentes, como geralmente ocorre em grupos de estudo. Barzun se apresentou somente no último dia. De forma diferente dos dois primeiros convidados, optou por apresentar suas contribuições por meio de um “monólogo preparado” (DELOCHE, 2008, p. 193-195).

Na tradução e edição francesa, Deloche e Mairesse (2008) apresentam suas impressões sobre os registros das apresentações de Nova York. Na introdução, chamam a atenção para o fato de que os entendimentos de McLuhan e Parker apresentam simplificações, equívocos e deficiências teóricas (DELOCHE; MAIRESSE, 2008). No final do livro, Deloche apresenta um texto intitulado *Pequeno guia de leitura não linear (Petit guide de lecture non linéaire)*, em que propõe localizar e apontar os principais conceitos discutidos naquela ocasião. Tal “guia” teria como objetivo permitir uma “leitura não linear” do texto do seminário (como a que se faz ao navegar pela internet), considerado por Deloche como “[...] desarticulado e incoerente, ou simplesmente anedótico [...], senão surrealista” (DELOCHE, 2008, p. 191, tradução nossa).

Apesar da observação crítica, Deloche destaca nas falas fragmentadas de McLuhan e de Parker algumas temáticas específicas, como as que consideram o Museu um espaço de estímulo à participação do público; a necessidade de suprimir a trama narrativa e de contar com a

confrontação de objetos heterogêneos e experiências táteis nas exposições (mudando-se, para isso, as regras dos museus); o entendimento de que os modos de apresentar conteúdos nos museus não devem ser confundidos com os de um livro, mas que se estabelecem como um *medium* específico; e a utilização de espaços multimídia e de projeção múltipla. Por outro lado, é da apresentação de Jacques Barzun que Deloche destaca o conceito que considera mais significativo naquele seminário: a noção de “não linearidade” aplicada às exposições de museus (DELOCHE, 2008, p. 194).

Em sua fala, Barzun questionou se os museus não estariam desperdiçando a motivação que faz com que as pessoas – e em especial os jovens – tenham interesse em acumular ou conservar objetos: o desejo de conhecer⁸⁶. Na opinião do historiador, a “transmissão” do conhecimento em um museu deveria ser realizada com prazer não apenas estético, mas pela vontade de conhecer (McLUHAN *et al.*, 2008 [1969], p. 172). Isso só seria possível no Museu ante o abandono “de uma linha única” de apresentação e significação de objetos em suas exposições, para entendê-los sob uma abordagem múltipla, sensorial, “não linear”.

Não se entenda a compreensão de Barzun como apologia à hiperestimulação dos sentidos, cada vez mais comum nos museus. Pelo contrário, o teórico foi didático ao considerar que o bombardeio de estímulos comunicacionais que se submetem aos sentidos humanos, como um verdadeiro “turbilhão mental” (no próprio dia a dia), acaba por gerar uma reação fisiológica de defesa, que interrompe e bloqueia a comunicação, e que gera, por fim, um estado de “anestesia geral”. Contra esse estado de estase, Barzun sugere que se use como “remédio” o princípio homeopático de que “se cura o mal pelo próprio mal”. A supersaturação dos sentidos se daria então pelo conjunto (e não concentrada em uma única parte da exposição), por meio de “doses homeopáticas”⁸⁷, não apenas por diferentes estímulos simultâneos ou sequenciais, mas também ao abandonar “[...] a tentativa de apresentar elementos desordenados sob uma única linha de significado”, (McLUHAN *et al.*, 2008 [1969], p. 177-181, tradução nossa).

⁸⁶ Anos mais tarde, entre 1970 e 1971, Michel Foucault tratou dessa mesma questão (a *vontade de saber*) em suas aulas sobre história dos sistemas de pensamento, no *Collège de France*, em Paris. Suas ideias foram transcritas no livro *Aulas sobre a vontade de saber (Leçons sur la volonté de savoir)*, publicado originalmente em francês, em 2011 (FOUCAULT, 2014 [1970-71]).

⁸⁷ Entendimento semelhante foi apresentado por Teresa Scheiner em 2002. A autora alertava que o excesso de estímulo pode inibir a percepção. “Tais aspectos sutis da percepção nem sempre precisam ou devem ser articulados em excesso ou espetacularmente: o excesso de impacto pode confundir os sentidos, projetando o observador fora de si e diminuindo o potencial da percepção. A palavra certa é saborear. Cada exposição deve ser ‘saboreada’ passo a passo, ponto por ponto, no momento exato da percepção de cada indivíduo [...]. Pois é essa ‘impregnação dos sentidos’ que efetivamente mobiliza a emoção e possibilita a mudança”. “O espetacular, mas também o excesso de reflexão, impede o sujeito de apreender o objeto e de perceber o mundo externo como algo em que a visão pode ser detida” (SCHEINER, 2002, p. 96-97, tradução nossa).

Apesar das limitações apontadas por Deloche e Mairesse (2008), o seminário de Nova York foi considerado marcante, tanto para a compreensão do Museu como mídia de comunicação, quanto pelas proposições de Barzun a respeito do “museu não linear”. Ao contrário do que se dava com as grandes mídias – como jornais, rádio, cinema ou televisão – até aquele momento o Museu ainda não havia sido problematizado sob tal compreensão, associado às teorias da comunicação. Deloche e Mairesse consideram que “o grande teórico das mídias” (McLuhan) “[...] cedo ou tarde encontraria, na forma do museu, senão a mais emblemática e a mais problemática de todas as mídias, certamente a mais carregada de valor simbólico” (DELOCHE; MAIRESSE, 2008, p. 10-11, tradução nossa).

De forma diferente do episódio de Jean Gabus no *Museu de Etnografia de Neuchâtel*, não houve no seminário do *Museu da Cidade de Nova York* qualquer menção a um entendimento sobre Museu-Espetáculo. Esse fato, porém, não afasta esse acontecimento da possibilidade de estar relacionado a uma possível gênese do fenômeno analisado, somando-se a outros. Percebe-se que, para além das questões apontadas por Deloche e Mairesse (2008), o evento nos Estados Unidos pode ter gerado no mínimo duas compreensões diferentes, com consequências distintas para os museus. McLuhan e Parker centraram sua atenção nos meios, na necessidade de atualização das técnicas, nos aparatos tecnológicos e de multimídia, nas possibilidades da interatividade e do *design* nas exposições, considerando que os conteúdos das estruturas narrativas deveriam ser suprimidos de modo a adaptar-se aos meios. Barzun, sem deixar de considerar o uso das novas tecnologias ou do *design*, centrou sua atenção em questões semióticas, relacionadas à significação e à percepção do que se pretende significar no Museu.

McLuhan, filósofo e teórico da comunicação, parece ter repetido, naquele seminário (com o apoio de Parker, artista e *designer*), seus entendimentos que permitem chegar à máxima que o tornou mais conhecido: a de que “o meio é a mensagem”. Barzun, o historiador, parece ter seguido pelo caminho oposto: sem negar a importância do meio, considerou que, no caso dos museus, a mensagem é diretamente afetada pelos meios, especialmente pela forma como estes se colocam a serviço de um discurso de significação linear (óbvio demais para a manutenção do “desejo de conhecimento”) ou não linear (por meio de “doses” de supersaturação, não apenas por estímulos sensoriais, mas pela significação e associação livres entre elementos até então desordenados sob uma lógica dita “racional” ou “científica”).

Museus em crise e mercadoria vedete: A última gota antes do “fim”

Tanto a concepção de Gabus quanto as considerações do seminário de Nova York não encontram qualquer consonância com as teses⁸⁸ ácidas e contundentes de *A sociedade do espetáculo*. Na crítica à espetacularização da sociedade, Debord faz poucas referências diretas aos museus. Todavia, analisando-se o conjunto da obra dos situacionistas⁸⁹, pode-se afirmar que os museus são frequentemente associados por eles a um sistema midiático e social, voltado ao consumo passivo de imagens fragmentadas e de signos hegemônicos, ou a serviço do mercado de bens culturais, sob a representação de uma realidade desejável, porém frequentemente inacessível⁹⁰. Para Debord, “A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular” (DEBORD, 2017 [1967], p. 150). Quando atuam como catalisadores do espetáculo da banalidade, voltados estrategicamente ao consumo mercantil, os museus assumiriam seu papel de “mercadorias vedetes”:

A vedete do espetáculo, a representação espetacular do homem vivo, ao concentrar em si a imagem de um papel possível, concentra pois essa banalidade. A condição de vedete é a especialização do *vivido aparente*, o objeto de identificação com a vida aparente sem profundidade, que deve compensar o estilhaçamento das especializações produtivas de fato vividas. [...] Como vedete, o agente do espetáculo levado à cena é o oposto do indivíduo, é o inimigo do indivíduo nele mesmo tão evidente como nos outros (DEBORD, 2017 [1967], p. 64, grifo do autor).

Em *A sociedade do espetáculo*, Debord permite apreender também que os processos de patrimonialização urbana (não nominados dessa maneira pelo autor) se configuram entre os “projetos contraditórios de ordenação da sociedade”, que sobrevivem entre o desejo de contemplação e a representação fragmentar da “realidade”. Sob tais projetos, “[...] o espetáculo dos automóveis implica uma circulação perfeita, que destrói a parte velha da cidade, enquanto o espetáculo da própria cidade tem necessidade de bairros-museus” (DEBORD, 2017 [1967], p.

⁸⁸ *A sociedade do espetáculo* conta com 221 teses, apresentadas e numeradas sequencialmente, e divididas sob nove capítulos. As teses de Debord são frequentemente citadas como “aforismos” (que na escrita filosófica se caracterizam como textos reflexivos, curtos, sequenciais e fragmentados), “teses aforísticas” (FERRER, 2017, p. 27) ou “teses de concisão aforística” (JAPPE, 1997, p. 5). Debord, no entanto, tratava simplesmente por “teses”, como pode-se observar nos prefácios assinados pelo autor, em edições publicadas na Europa entre as décadas de 1970 e 1990.

⁸⁹ Referência ao movimento Internacional Situacionista (IS), criado na Itália em 1957 e com atuação em diversos países, como grupo contrário ao imperialismo capitalista ocidental e ao stalinismo vigente na antiga União Soviética (BADERNA, 2002; JAPPE, 1997).

⁹⁰ A nave-espetacular, como o dirigível *Zeppelin*, é admirada e desejada, mas raramente concretizada como possibilidade de vivência do poder que ela representa. Esse poder, encantatório e igualmente segregador, tanto motiva o sonho quanto escancara seu pesadelo. A respeito da banalização do impulso ao consumo, Debord considera que “o espetáculo moderno expressa o que a sociedade *pode fazer*, mas nessa expressão o *permitido* opõe-se de todo ao *possível*” (DEBORD, 2017 [1967], p. 45, grifo do autor).

67). Cria-se assim, segundo Debord, um “catálogo apologético” de “mercadorias vedetes” do patrimônio, que não consegue satisfazer as necessidades contraditórias da sociedade.

Logo, a satisfação, já problemática, que é considerada como pertencente ao *consumo do conjunto*, é desde logo falsificada pelo fato de o consumidor real só poder tocar diretamente uma sequência de fragmentos dessa felicidade mercantil; a qualidade atribuída ao conjunto está forçosamente ausente desses fragmentos (DEBORD, 2017 [1967], p. 68, grifo do autor).

Anos mais tarde, quando a utilização excessiva de técnicas do *design* e das artes se tornaram comuns nas exposições de museus, ao mesmo tempo em que fragilizavam suas estruturas narrativas, essas estratégias comunicacionais passaram a ser questionadas, aproximando-se às críticas gerais apresentadas pelos situacionistas à sociedade. Na década de 1980, o entendimento de McLuhan de que “o meio é a mensagem” se somou às críticas de sobreposição do meio, e de vinculação às expectativas de mercado, quando a exposição e o Museu passaram a ser assimilados – de forma mais intensa – como produtos de consumo.

Em 1989, o historiador catalão Domènec Miquel i Serra considerou que tal transformação teria sido motivada especialmente pelas dificuldades financeiras dos museus, aliadas ao interesse de grandes empresas em patrocinar exposições espetaculares, mediante a obtenção de benefícios fiscais. Logicamente, ao reforçar o papel midiático dos museus, associando-os à atratividade do público, tais exposições frequentemente precisavam transmitir as expectativas de quem as patrocinava, e o patrocinador, por sua vez, “lavava” sua imagem e fortalecia sua marca nos museus. Tal situação voltou a deixar os museus em uma situação delicada, ao ter que optar entre amargar a ausência de recursos financeiros (e de grande parte de seu público) ou entregar-se às estratégias midiáticas, voltadas quase que exclusivamente às exposições temporárias, alheias às demais funções do museu, porém destinadas a um público sedento pelo espetáculo (MIQUEL I SERRA, 1989).

No mesmo sentido, a museóloga francesa Mathilde Bellaigue considera que na década de 1980 os museus passaram a enfatizar, para além das exposições temporárias, sua própria arquitetura, por meio da construção de edificações contemporâneas espetaculares, não raramente associadas a estratégias de publicidade comercial (BELLAIGUE, 1995). Essa “nova” percepção espetacular foi, de certa forma, responsável pela recuperação do prestígio de imagem que o Museu havia perdido nas décadas anteriores. Por outro lado, trouxe como consequência a superficialidade de suas abordagens, centradas mais nos recursos midiáticos do que no próprio conteúdo a ser comunicado.

Para o museólogo francês André Desvallées, foi a partir da década de 1980 que se naturalizou o uso equivocado do espetáculo nas exposições de museus. Para o museólogo, tal problema se deu principalmente pela falta de atuação dos profissionais de museus nos projetos

museográficos, deixando espaço para outros profissionais, que frequentemente confundiam museografia com decoração, subordinando a mensagem ao meio (DESVALLÉES, 1991) e, posteriormente, “[...] acentuando seu aspecto lúdico em detrimento do aspecto educacional” (DESVALLÉES, 2005, p. 57, tradução nossa). Em 2006, o suíço Marc-A Barblan questionava se o Museu continuaria sendo um lugar de formação e visualização de saberes ou se seria inevitavelmente “[...] condenado a constituir um dos elos de uma sociedade do espetáculo, infantilizando-se por sua obsessão lúdica, e lugar de uma midiaticização mais ou menos ensurdecadora em busca de um sucesso volátil” (BARBLAN, 2006, p. 122).

Como pode-se perceber pelas críticas correntes ao espetáculo midiático raso, desde a década de 1980 os “cemitérios de memórias” não apenas se renovaram sob uma versão atraente, mas também se agregaram às práticas, estratégias e problemáticas das mídias de massa e do *marketing* cultural, uma realidade que se mantém até os dias atuais. Em 1988, quando publicou os *Comentários à sociedade do espetáculo*, Debord foi nevrálgico ao fazer menção explícita a McLuhan e a aos entendimentos do teórico da “aldeia global”:

O próprio McLuhan, o primeiro apologista do espetáculo, que parecia o imbecil mais convicto do século, mudou de opinião ao descobrir enfim, em 1976, que “a pressão dos *mass media* conduz ao irracional” e que seria urgente moderar o uso desses meios. O pensador de Toronto havia passado décadas a louvar as múltiplas liberdades trazidas pela “aldeia global”, de acesso tão instantâneo a todos, sem esforço. As aldeias, ao contrário das cidades, sempre foram dominadas pelo conformismo, pelo isolamento, pelo controle mesquinho, pelo tédio, pelos mesmos mexericos sobre as mesmas famílias (DEBORD, 2017 [1988], p. 216, grifo do autor).

Como se afirmou anteriormente, os dois momentos aqui relatados – com Jean Gabus (1955) e McLuhan, Parker e Barzun (1967) – são geralmente desconsiderados nas análises que se propõem a caracterizar a episteme⁹¹ do Museu-Espetáculo. Talvez tenham se tornado pequenos ante a publicidade que *A sociedade do espetáculo* passou a ter no final da década de 1960, especialmente a partir das revoltas do *Mai de 1968*, em Paris. Não se estranha, portanto, que o entendimento que prevalece na atualidade, sobre o fenômeno Museu-Espetáculo, esteja associado à sua percepção como ferramenta de *mass media*, questionável por seu conteúdo pouco crítico (ou acrítico), por suas falhas de contextualização no espaço-tempo ou por seu “ancoramento” a programas discutíveis de desenvolvimento turístico e/ou urbanístico.

⁹¹ Faz-se uso da concepção de “episteme” refletida por Michel Foucault em *A arqueologia do saber*. Foucault considera a episteme como “uma visão de mundo”, uma “fatia da história comum a todos os conhecimentos”, o “conjunto de relações sob as quais um determinado conhecimento é produzido” e que “[...] podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente a sistemas formalizados” (FOUCAULT, 2008 [1969], p. 214).

Essa concepção – que permite encontrar nas teses de Debord diversas reflexões que podem se aproximar ao fenômeno Museu-Espetáculo – resulta principalmente das análises críticas aos processos de patrimonialização e musealização. Associados às questões de mercantilização institucional do Patrimônio Cultural⁹² e ao distanciamento do Museu de sua função social, tais processos são questionados sobretudo quando se restringem a representar (e conservar) um pensamento hegemônico, sob a forma de valores materiais e imateriais, das classes historicamente dominantes ou economicamente privilegiadas.

Citando o caso dos museus de arte, Bernard Deloche entende que o museu tradicional é concebido como “garantia de uma imagem do homem”, que se estabelece sob a constante “tensão entre o individual e o universal”. Ao deter o poder de selecionar e isolar objetos com a intenção de protegê-los “[...] como testemunhos do humano, o museu tornou-se a ferramenta de um verdadeiro desvio [...], um lugar de culto, uma máquina para fabricar o sagrado, a ponto de esquecer, muitas vezes, sua missão básica de comunicação”. Essa máquina, segundo Deloche, seleciona e conserva valores como se fossem “universais e sagrados”, mas que apenas se constituem como a expressão “de uma elite ocidental, burguesa e culta”. O museu concebido por essa elite atuaria ideologicamente, no intuito de “lavar (como se lava o dinheiro das drogas)” eventuais culpas sobre seus próprios privilégios, como se assim pudesse caracterizar “uma boa obra de caridade” à sociedade (DELOCHE, 1995, p. 5, tradução nossa).

Esse é o fardo que alguns novos museus⁹³ tentam desesperadamente evitar, como se a herança das grandes falhas do modelo conceitual de museu tradicional fosse geneticamente inata apenas à geração atual de novos museus tradicionais. A crescente espetacularização que se observou nos museus, notadamente a partir da década de 1980, parece ter sido uma resposta exacerbada às críticas que se perceberam como consensuais nas décadas anteriores. Pode-se afirmar, por essa razão, que tanto o surgimento da Nova Museologia quanto a naturalização do Museu-Espetáculo têm a mesma origem e motivação, embora tenham gerado consequências distintas. Trata-se, portanto, não apenas de uma necessária precaução na busca por modelos alternativos, dinâmicos e menos opressores de museus, mas também uma reação a um problema de identidade institucional.

Um dos entendimentos de que o fenômeno Museu-Espetáculo teria se afirmado paralelamente ao surgimento da Nova Museologia, é a manifestação de Hugues de Varine em 1992. Por ocasião da 16ª Conferência Geral do ICOM, realizada em Quebec, Varine distinguiu

⁹² Sobre essas questões, sugere-se a leitura de *A alegoria do patrimônio e O patrimônio em questão: antologia para um combate*, da historiadora francesa Françoise Choay (CHOAY, 2006 [1992], 2011 [2009]).

⁹³ Faz-se aqui uma referência genérica aos museus implantados nas últimas décadas, não excluindo qualquer modelo - tradicional, de território ou virtual - nem vinculando-os especificamente aos princípios e expectativas da Nova Museologia.

três formas de museus que conviviam paralelamente e que poderiam estabelecer as principais alternativas a médio e longo prazo: o “museu-espetáculo”, voltado ao lazer, à educação permanente e ao turismo de massa; o “museu disciplinar”, associado à preservação e à pesquisa de coleções interdisciplinares; e o “museu comunitário”, que faz do cidadão seu objeto e ator privilegiado (VARINE, 1992, p. 71, tradução nossa). As três principais formas, apontadas por Varine naquela ocasião, foram posteriormente consideradas pelo autor em entrevista concedida ao museólogo Mário Chagas, em 1995, com a diferença que a segunda forma foi então reportada por Varine como “museu coleção” (VARINE, 1995 apud CHAGAS, 1996).

Em que pese a limitação de qualquer categorização absoluta e excludente ante um fenômeno complexo, o que teria sido capaz de inspirar a Nova Museologia a partir da percepção das práticas e entendimentos que resultariam nas três expressões de museus a que Varine se referiu em 1992? Em 1971, o canadense Duncan Cameron (1930-2006) havia observado que desde a década anterior parte dos profissionais assumia um *mea culpa* pelas falhas e deficiências do Museu, ao mesmo tempo em que se constatava a adoção crescente de outras denominações para caracterizar os espaços museais (CAMERON, 1992 [1971]). Naquele momento, a expressão “museu” parecia carregar um sentido indesejável e inapropriado aos “inovadores” centros, casas, espaços ou institutos museais (CAMERON, 1992 [1971]; CLAIR, 1994 [1971]).

Atualmente, diante da retomada de força da expressão “museu” como marca desejável, os espaços museais são novamente generalizados e “pasteurizados” sob o entendimento parcial da expressão “lugares de memória”, proposta pelo historiador francês Pierre Nora (1931). Percebe-se, nesse caso, um distanciamento da concepção apresentada por Nora (1984), quando se faz uso dessa expressão a fim de se estabelecer uma categoria generalizante, um eufemismo para integrar espaços museais materiais, que optam por não adotar a denominação “museu” (e que não por essa razão deixam de sê-lo), ou que se instituem originalmente como arquivos, bibliotecas ou centros de documentação. Quando utilizada sob tal entendimento, pelo viés da materialidade, distanciando-a de seu caráter simbólico, a expressão de Nora se reduz.

Nem todo Museu propõe “deter” memórias em um espaço-tempo, já que estas são associações livres, dependentes da natureza individual humana e de suas relações com a coletividade. Museu não é “depósito de memórias”, do mesmo modo que “lugares de memória” não são necessariamente edificações destinadas a preservá-la. Vivenciado como fenômeno (e não apenas “analisado” como tal), o Museu participa (e não apenas promove) das interações e relações entre o homem (a humanidade, a sociedade, a cultura, a política), a natureza (o ambiente no universo) e a natureza humana (a percepção, o comportamento, a memória).

Por esse entendimento, vivencia-se o fenômeno Museu sob seus aspectos sociais, éticos, filosóficos, políticos, ecológicos e demais entendimentos que se façam necessários à

busca de sua compreensão integral e transdisciplinar. Nesse caso, qualquer sentido de “total” deve ser entendido como “procura”, não se confundindo com suposta pretensão “totalitária”, que se afastaria do que pressupõe a abordagem integral (VARINE, 1995 apud CHAGAS, 1996).

Durante séculos entendido como “templo sagrado” da história e do conhecimento, foi especialmente na década de 1960 que o Museu foi exposto, de maneira mais intensa, a suas contradições e a uma ausência de limites em sua prepotência “museocêntrica”. A “instituição” museal amargava grande ceticismo perante as sociedades e parte dos profissionais que se dedicavam a estudar suas práticas e finalidades. Chegou-se a considerar o fim do Museu – pelo menos sob os modelos vigentes até então (CLAIR, 1994 [1971]) – em discussões semelhantes às que haviam se dado em décadas anteriores a respeito da arte. Sobre essa questão, Deloche e Mairesse consideram que o debate sobre a pertinência do futuro do Museu foi especialmente marcante naquela “época de revoluções” (a década de 1960), quando o mesmo foi “[...] criticado ou vilipendiado como testemunho final de uma instituição reacionária, dedicada ao desaparecimento” (DELOCHE; MAIRESSE, 2008, p. 10).

Em 1960, o filósofo fenomenólogo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) havia destacado que os museus, por meio de suas práticas, eram frequentemente percebidos e associados à morte. Por seus objetos atrelados a “mensagens” preestabelecidas, os museus convidariam a uma reverência sombria e retrospectiva – um “recolhimento de necrópole” – quando restringiriam a percepção de seus visitantes a “uma consciência de ladrões” (MERLEAU-PONTY, 1991 [1960], p. 64). Ao refletir sobre tal problemática quanto à limitação da percepção de pinturas em museus de arte, considerava o autor:

O Museu torna os pintores tão misteriosos para nós como os polvos e as lagostas. Obras que nasceram no calor de uma vida são para ele transformadas em prodígios de um outro mundo, e o alento que as mantinha não é mais, na atmosfera pensativa do Museu e sob os vidros protetores, do que uma fraca palpitação em sua superfície. O Museu mata a veemência da pintura como a Biblioteca, dizia Sartre, transforma em “mensagens” escritos que antes foram gestos de um homem. É a historicidade da morte (MERLEAU-PONTY, 1991 [1960], p. 65).

Não apenas a mudança de *status* de percepção do objeto no Museu era questionada, mas também as estruturas de poder associadas aos procedimentos de coleta e valoração desses objetos, quando os mesmos propõem “representar” uma “realidade” específica, idealizada hegemonicamente. Em 1971, o filósofo beninense Stanislav Adotevi, por ocasião da Conferência Internacional de Museus, organizada pelo ICOM em Grenoble (França), não poupou críticas ao modelo tradicional e vigente de Museu. Adotevi considerava que as exigências dos países em vias de desenvolvimento – especialmente dos países da África – aliadas ao reconhecimento das falhas nas práticas museais, demandavam o “desaparecimento dos museus”. Preso ao seu

próprio mito, o Museu via-se ameaçado por sua “desintegração interna” (ADOTEVI, 1992 [1971], p. 119). Naquele encontro, Adotevi foi incisivo ao detalhar o que pensava sobre os museus e que, segundo o filósofo, era entendimento comum entre diversos teóricos:

Criação de uma era pré-industrial, mantido pelos tiques de literatos e inibições de esnobes, o museu é teoricamente e praticamente ligado a um mundo (o mundo europeu), a uma classe (a classe burguesa cultivada), a uma certa visão da cultura (nossos ancestrais, os gauleses e seus primos, todos grandes dolococéfalos loiros de olhos azuis). Este mundo está sem dúvida desaparecendo, tanto liquidado pelo rigor interno da sociedade industrial quanto pelo questionamento de uma história recente, mas o museu é ainda o lugar de concentração mágica das obsessões empoeiradas de uma classe que ainda crê na extensão de seu poder (ADOTEVI, 1992 [1971], p. 122, tradução nossa).

Presente na Conferência de Grenoble de 1971, também esteve o norte-americano John Kinard (1936-1989), primeiro diretor do *Museu Anacostia*, vinculado à *Smithsonian Institution*, em Washington. O Museu havia sido criado em 1967 no bairro Anacostia, habitado predominantemente por afro-americanos. Para sua implantação, adotaram-se procedimentos inéditos de participação comunitária e pressupostos do que seria entendido como um “museu de vizinhança”, que “[...] existe para servir às pessoas da região onde ele é implantado” (KINARD, 1992 [1971], p. 104-105, tradução nossa)⁹⁴. Em Grenoble, Kinard também fez declarações que reiteravam as críticas ao modelo tradicional de museu. Segundo o diretor, os museus tradicionais não costumavam envolver os indivíduos das comunidades onde se inserem “[...] porque não dão a mínima para o que eles pensam. [...] Os museus têm sido controlados pelos ricos e não se preocupam com os problemas atuais”. Para Kinard, “Muitos curadores são apenas agentes de compras para os ricos” (HESS, 13 set. 1971, p. 46, tradução nossa) ou “[...] aceitam as culturas das minorias como curiosidades museais, ao mesmo tempo em que rejeitam as populações que criaram essas culturas” (KINARD, 1992 [1971], p. 100, tradução nossa).

Entre os exemplos de ações do *Anacostia*, Kinard citou o envolvimento comunitário em discussões de problemas sociais locais, como “crime, drogas, moradia, desemprego e educação”. Um vídeo sobre o problema de infestações de ratos foi apresentado aos presentes à Conferência, como resultado de um trabalho comunitário, realizado com a colaboração do Museu. Logicamente, essas críticas e entendimentos estavam longe de ser unânimes e geraram dúvidas, desconforto ou resistência em parte dos conferencistas presentes em Grenoble. No

⁹⁴ O *Museu Anacostia* trazia como pressupostos a participação, o desenvolvimento comunitário e a vinculação a um território. Em 1972, aspectos semelhantes foram considerados na concepção de “Museu Integral”, na Mesa Redonda de Santiago do Chile. Assim, o reconhecimento posterior do movimento da Nova Museologia não surgiu necessariamente a partir de uma percepção europeia, mas como decorrência das críticas e experiências comunitárias que chegaram aos museus especialmente em outros continentes, e que vinham sendo apontadas desde o início do século XX, antes mesmo da criação do ICOM.

debate final do encontro, Jean Chatelain (1916-1994), então Diretor dos Museus de França⁹⁵, comentou “[...] que o filme sobre ratos poderia ser um produto museológico válido”, mas que em seu país as pessoas se sentiam orgulhosas “[...] por ter a Vênus de Milo” em um de seus museus (HESS, 13 set. 1971, p. 46; DESVALLÉES, 1992, p. 17, tradução nossa).

De certo modo, a noção crítica de Museu-Espetáculo parece ser decorrente desses debates que se intensificaram naqueles anos, entre o final da década de 1960 e início da década seguinte. O caráter de denúncia à sociedade de consumo, aos processos de alienação do consumidor e à vinculação colonialista e imperialista do Museu à memória e aos valores hegemônicos das classes dominantes, pode ter contribuído para que se fortalecesse a acepção mais frequente ao fenômeno Museu-Espetáculo. Não se trata de uma percepção descabida, porém insuficiente para compreender a abrangência do termo.

Considerando as origens das análises contundentes à espetacularização da sociedade, observa-se atualmente que a noção crítica de espetáculo é frequentemente associada ao Museu, mas raramente detalhada como fenômeno social abrangente. Mesmo quando justificada por meio da obra *A sociedade do espetáculo*, a expressão “museu-espetáculo” costuma ser utilizada no sentido de atributo ou adjetivo específico e restrito. Não raras vezes, é associada a análises de pensamento binário, que enaltecem as falhas do museu tradicional e conseqüentemente de uma Museologia conservadora, e parecem ignorar a possibilidade de erros dos novos museus. Dessa forma, tais análises se distanciam do sentido abrangente e da aspiração revolucionária dos situacionistas, que procuravam questionar e denunciar a sociedade espetacular sob seus diferentes sistemas políticos, econômicos, sociais, ideológicos e culturais, inclusive daqueles considerados antagônicos, não desassociados ao espetáculo.

A sociedade do espetáculo pretendia resumir em teoria o pensamento da Internacional Situacionista (IS), do qual Guy Debord foi membro fundador e um dos maiores divulgadores. Por mais que exista um protagonismo do autor na construção do pensamento situacionista, não se trata da obra de um filósofo, sociólogo ou crítico cultural, até porque os próprios situacionistas rejeitavam essas associações. Trata-se, porém, do esforço de um jovem intelectual que se dispôs a contribuir para a redação de uma teoria discutida e problematizada por um “grupo extremista”, assim caracterizado por seus próprios membros (DEBORD, 2017 [1979], p. 173). Portanto, as teses de *A sociedade do espetáculo* não se configuram como ideias individuais e de criação exclusiva de um único autor, mas como reflexo do pensamento e das influências apontadas por aquele grupo, nas discussões registradas por seus membros, desde 1957.

⁹⁵ Cargo similar ao que atualmente desempenha o Presidente do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), no Brasil.

Em 1979, no prefácio da quarta edição de *A sociedade do espetáculo* para o idioma italiano, Debord afirmou que o objetivo daquela obra era contribuir “[...] para levar a contestação revolucionária à sociedade moderna” (DEBORD, 2017 [1979], p. 173). Reiterando o pensamento de que a percepção social do espetáculo só possuía razão de existência em sua análise crítica, o autor considerou que o livro era especialmente útil para “[...] os que realmente desejam abalar uma sociedade estabelecida” ou, no mínimo, para os que têm a intenção de entender “[...] de modo fundamental essa sociedade” (DEBORD, 2017 [1979], p. 174).

Entendendo *Maio de 1968*: Um impulso à Nova Museologia

Hugues de Varine considera que as mudanças de percepção e atuação do Museu – que contribuíram para o surgimento do movimento da Nova Museologia a partir da década de 1970 – de certa maneira foram impulsionadas pelo mesmo espírito que motivou os episódios de 1968 (VARINE, 2012 [2005], p. 180). Embora as preocupações sobre a função do Museu na sociedade estivessem sendo discutidas internacionalmente desde o final do século XIX, nada havia sido mais incisivo do que as críticas à sociedade que se divulgaram amplamente pela mídia naquele ano. As diversas manifestações daquela década, que tiveram seu apogeu em 1968, teriam sinalizado que o problema central dos museus – seu distanciamento da “realidade” de maior parte da sociedade – não poderia mais esperar, e exigia uma mudança de entendimentos e proposições práticas⁹⁶.

Dentre os movimentos que se acirraram no final daquela década, havia os que discutiam a necessidade de reformulação de certos valores da sociedade, considerados conservadores. Entre outras reivindicações, cobrava-se maior protagonismo da sociedade nas definições de sua própria representação histórica e social. Os museus figuravam entre as instituições culturais fortemente questionadas por seu caráter acrítico, quando paralelamente se propunham métodos pedagógicos voltados a uma educação libertadora (FREIRE, 1987 [1968]).

⁹⁶ Apesar da relevância do *Maio de 1968* na França, seria equivocado considerar que esse episódio teria sido o único motivador do surgimento da Nova Museologia. A Nova Museologia se estabeleceu institucionalmente em 1982, na França, com a criação da associação *Muséologie Nouvelle et Expérimentation Sociale* (MNES), e internacionalmente com a criação do *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie* (MINOM) e publicação de seus princípios na Declaração de Quebec, ambos em 1984. Seu ponto de partida é difícil de determinar, mas pode-se afirmar que decorre de uma série de debates e encontros realizados desde a década de 1940 e, de forma mais intensa, entre as décadas de 1960 e 1980, em diversos países, e não apenas na Europa (DESVALLÉES, 1992, p. 15-39).

O museólogo canadense Pierre Mayrand (1934-2011), em entrevista concedida a Louise Champoux-Paillé em 2007, lembrou que na década de 1960 o museólogo francês Georges-Henri Rivière (1897-1985) havia proposto “uma nova visão da museologia”, que voltaria as preocupações do museólogo às relações entre o homem, a sociedade e seu desenvolvimento, ao invés de centrá-las exclusivamente no objeto material. Para isso, Rivière propunha que os museus adotassem uma postura ativa, voltada ao diálogo e à busca de resoluções de problemáticas sociais, encorajando os seus profissionais a atuarem “[...] como agentes de mudança e a se tornarem mediadores dos grandes debates da sociedade” (MAYRAND, 2007 apud CHAMPOUX-PAILLÉ, 2007, p. 140, tradução nossa).

Em 1972, esse momento nevrálgico para os museus – intensificado na década anterior e impulsionado pelas críticas apresentadas em Grenoble – teria influenciado a iniciativa da Unesco de realizar a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em parceria com o ICOM (MESA..., 2012 [1972]). Assim como os demais países da América Latina, o Chile era considerado uma nação “subdesenvolvida”, pertencente ao bloco dos países ditos “de terceiro mundo”. Porém, diferente de outros da região – que viviam sob regimes militares ditatoriais – o Chile ainda se encontrava sob governo socialdemocrata, presidido por Salvador Allende (1908-1973). O educador e filósofo brasileiro Paulo Freire (1921-1997), que na época se encontrava em exílio no Chile, havia sido indicado e convidado para coordenar a reunião, mas teve sua participação vetada pela representação brasileira junto à Unesco, sendo então substituído pelo urbanista argentino Jorge Enrique Hardoy (VARINE, 2000). Foi em Santiago do Chile que se introduziu o conceito de “Museu Integral”⁹⁷, considerado como um dos marcos para o surgimento da Nova Museologia (DECLARAÇÃO..., 1984).

Considerando-se a importância dos protestos do *Maio de 1968* para a popularização da noção de “sociedade do espetáculo”, percebe-se que não seria viável qualquer tentativa de compreensão do fenômeno Museu-Espetáculo sem procurar entender o que se passou na década de 1960 e o que teria motivado os acontecimentos daquele ano, especialmente na França. Embora a concepção crítica à “sociedade do espetáculo” tenha sido desenvolvida nos textos situacionistas desde o início daquela década, foram os episódios próximos ao *Maio de 1968* que a tornaram conhecida (DEBORD, 2017 [1979]). Isso não quer dizer que os protestos em vários outros países – inclusive no Brasil – tenham sido menos relevantes ou menos capazes de influenciar os rumos da Museologia. Havia um descontentamento simultâneo, que se

⁹⁷ A concepção de “Museu Integral” e maiores detalhes sobre a Mesa Redonda de Santiago do Chile são tratados no *Terceiro Porto* desta tese.

manifestava principalmente entre os jovens em diferentes continentes, e os profissionais de museus refletiam esses sentimentos nas reuniões e congressos internacionais.

Entretanto, para os limites das abordagens desta pesquisa, o *Maio de 1968* na França é percebido como evento catalisador do conceito de “sociedade do espetáculo”. Não se nega que outros movimentos, em diversos países, tenham influenciado as manifestações francesas ou se deixado influenciar pela grande exposição midiática do *Maio de 1968*. Afinal, os movimentos foram paralelos e podem ter inspirado uns aos outros. Atualmente, considera-se que não há motivo unificador para os protestos de 1968, mas uma espontaneidade contestatória e criativa, que se assemelha apenas nas formas como se deflagraram, por motivações distintas.

Diferentemente dos demais, os episódios da França ganharam maior notabilidade por terem sido “catapultados” pela mídia francesa e ocidental. Na época, não faltaram críticas de pensadores veteranos àqueles “jovens fascistas”⁹⁸, nem atitudes de forte repressão policial, destinadas a retomar a “ordem”. O que parece ser consensual é que não é possível menosprezar a ousadia e pretensão daqueles jovens intelectuais⁹⁹, nem a abrangência e relevância do que se passou naquele ano em diferentes continentes, contribuindo para solidificar uma série de debates e mudanças sociais que se tornaram fundamentais em todo o mundo ocidental.

Vivia-se uma época em que a efervescência de ideias e a disponibilização de novas tecnologias alteravam o modo de vida e a cultura. Transmissões de TV via satélite passaram a apresentar fatos e notícias, além de intensa programação de entretenimento¹⁰⁰. O poder associado aos sistemas e instituições vinha sendo questionado, não apenas quanto ao papel dos meios de comunicação, mas também das artes, da moda, dos sistemas sociais e políticos, e dos valores vigentes à sociedade. O mercado e o consumo de bens culturais se fortaleciam sob a lógica da popularização e universalização do acesso, que explicitaram as desigualdades sociais.

Os museus e as políticas de preservação do patrimônio incluíam-se entre os modelos questionáveis, tanto por sua distância aos problemas associados ao desenvolvimento humano, quanto pelo distanciamento ao pensamento crítico. Uma profunda crise – social, política e cultural – estava em curso, ante a constatação de que os modelos de vinculação do ser humano aos processos de produção e consumo pareciam ter atingido seu limite. O mundo se divulgava

⁹⁸ A expressão, atribuída ao filósofo alemão Jürgen Habermas (1929), está citada no livro *1968: O ano que não terminou*, lançado em 1988 pelo jornalista brasileiro Zuenir Ventura. A obra apresenta relatos sobre diferentes episódios que ocorreram naquele ano, notadamente no Brasil (VENTURA, 1988).

⁹⁹ Em *Intelectuais, história e política*, o sociólogo brasileiro Marcelo Ridenti analisa o papel dos intelectuais na gênese do *Maio de 1968*. Para apontar o sentido de “intelectualidade”, o autor recorre ao sociólogo brasileiro Michel Löwy, para quem os intelectuais “[...] são os *produtores diretos* da esfera ideológica, os *criadores de produtos ideológico-culturais*” (LÖWY, 1979, p. 1 apud RIDENTI, 2000, p. 247, grifo do autor).

¹⁰⁰ A respeito do impacto da televisão no século XX e das relações de sua produção com o poder atribuído à comunicação, sugere-se a leitura da obra *Sobre a televisão*, do sociólogo francês Pierre Bourdieu (BOURDIEU, 1997 [1996]).

como dividido – política e ideologicamente – entre dois modelos questionáveis: na dependência e mobilização coletiva impostas pelo capital ou, em sua forma considerada oposta, na privação de liberdades individuais e coletivas, impostas por regimes totalitários.

Na polaridade entre os sistemas vigentes, os dois principais blocos que se consolidaram desde o fim da Segunda Guerra Mundial disputavam influência e poder, sob o fenômeno que ficou conhecido como Guerra Fria¹⁰¹. Politicamente, acirravam-se conflitos em diferentes regiões do mundo, por motivações diversas: dos direitos civis das classes desfavorecidas às lutas pela retomada dos regimes democráticos ou processos de descolonização. O descontentamento geral crescia entre os jovens na França, nos Estados Unidos, em países aliados à antiga União Soviética, na África e na América Latina. Por um lado, havia revoltas contra as ditaduras ocidentais e contra o imperialismo capitalista, por outro, se rebelava “[...] contra a ditadura burocrática e antipopular dos partidos stalinistas no poder” (PONGE, 2009, p. 39).

Apesar disso, nos países considerados como “primeiro mundo”, até então parecia reinar certa paz e tranquilidade, percebida sobretudo pelos mais velhos (HOBSBAWM, 2019 [1994]). Em 1968, a Guerra do Vietnã tomou maiores proporções, e imagens de violência no conflito foram abundantemente divulgadas pela mídia, o que gerou mais revolta e insatisfação, especialmente nos Estados Unidos. Paralelamente, o movimento *hippie* pregava a contracultura e a rejeição dos valores conservadores da sociedade (BELLONI, 2003), enquanto o movimento negro norte-americano, que lutava por seus direitos civis, sofria um duro golpe, com o assassinato do ativista Martin Luther King (1929-1968).

Nos países ocidentais, se intensificavam as manifestações dos movimentos estudantis e de trabalhadores, contrários aos valores estabelecidos, ou de defesa ambiental, de expectativas feministas e pela libertação sexual. Na Europa, as vanguardas artísticas do início do século XX perdiam força crítica, e se integravam ao sistema mercantil e midiático, gerando protestos contra o mercado. Na América Latina e na África, protestava-se contra as ditaduras vigentes. Em países socialistas, surgiam movimentos isolados em defesa de valores democráticos e contrários ao autoritarismo. Na antiga Tchecoslováquia, uma onda de protestos se espalhou pelo país desde janeiro de 1968, antes dos movimentos na França, no episódio que ficou conhecido como *Primavera de Praga*. Fundamentada no pensamento de intelectuais como o eslovaco Alexander Dubček (1921-1992), o movimento pretendia democratizar o sistema político e de governo daquele país. As ressonâncias geopolíticas e no âmbito do pensamento foram profundas naquela região, e se fazem sentir até os dias de hoje.

¹⁰¹ A respeito do período marcado pela *Guerra Fria*, sugere-se a leitura do livro *A Era dos Extremos*, do historiador britânico Eric Hobsbawm (1917-2012) (HOBSBAWM, 2019 [1994]).

No contexto da Primavera de Praga, o museólogo tcheco Vinos Sofka (1929-2016) aliou-se às expectativas de Dubček e, com a invasão das tropas do Pacto de Varsóvia em agosto de 1968, precisou exilar-se na Suécia. Sofka foi um dos principais defensores do entendimento da Museologia como disciplina científica e atuou diretamente com o museólogo tcheco Jan Jelínek, que presidiu o ICOM entre 1971 e 1977 e foi fundador e primeiro presidente do Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM), em 1977¹⁰². Foi sob a gestão de Jelínek no ICOM que se realizou a Mesa Redonda de Santiago do Chile (SCHEINER, 2009).

No Brasil de 1968, o regime militar endurecia seus atos, quase ao mesmo tempo em que artistas compunham músicas de protesto e manifestantes ocupavam as ruas em atos duramente reprimidos. Dentre os embates de estudantes e trabalhadores com o governo e a polícia, destaca-se o protesto de 28 de março, quando o estudante secundarista Edson Luís de Lima Souto (1950-1968) foi morto pela polícia, em uma manifestação contra o fechamento do restaurante estudantil do Calabouço, no Rio de Janeiro (LAMARÃO, s/d). Além desse momento, foram marcantes os protestos de 21 de junho, quando vinte e oito estudantes foram mortos no centro do Rio, na batalha que ficou conhecida como *Sexta-Feira Sangrenta*. Esses episódios, somados ao descontentamento com o regime militar, teriam motivado no Rio a *Marcha dos Cem Mil*, em 26 de junho do mesmo ano (CHAUI, 2018).

Na França, até que os protestos do *Maio de 1968* fossem deflagrados, a tranquilidade do modelo econômico vigente dava sinais de desgaste, diante da escassez de mão-de-obra e, por outro lado, de um rígido controle de salários e o temor do desemprego. Com os traumas da Segunda Guerra ainda vivos na memória da sociedade, o país tentava se recuperar do desgaste gerado a sua própria imagem, diante de seu protagonismo na Guerra da Argélia (1954-1961), que culminou com a independência do país africano (HOBBSAWM, 2019 [1994]). Por outro lado, o Partido Comunista Francês (PCF), apesar de seu posicionamento à esquerda, era questionado pelos jovens, por sua fidelidade à União Soviética (BELLONI, 2003).

Toda essa conjuntura internacional, entre calmarias, tensões e conflitos, inspirou os estudantes universitários e trabalhadores franceses a protestar contra o sistema social, econômico e estudantil, pegando “[...] de surpresa os políticos e os intelectuais mais velhos” (HOBBSAWM, 2019 [1994], p. 279). Para os veteranos, que haviam presenciado os horrores das grandes guerras mundiais, não havia razão para protestar. Para os jovens estudantes e trabalhadores, novas expectativas e preocupações se estabeleciam. No entender do sociólogo

¹⁰² Ao presidir o ICOFOM como sucessor de Jan Jelínek, entre 1983 e 1989, Vinos Sofka consolidou a política editorial do Comitê por meio da publicação de revistas periódicas, como é o caso do *ICOFOM Study Series* (ISS), que até hoje se constitui como um dos principais canais de divulgação do pensamento museológico.

Edgar Morin, que acompanhou de perto os protestos de 1968 na França, tratava-se de “[...] um movimento que demonstrava finalmente o vazio daquela civilização que se queria triunfante, que acreditava caminhar para uma harmonia” (MORIN, 2018, p. 13).

Entendimento anterior ao de Morin aparece nas reflexões publicadas no último volume da revista *internationale situationniste*¹⁰³, em 1969. Em texto de autoria coletiva, esclarece-se que as revoltas de *Maio de 1968* não se deflagraram como atos estudantis, motivados por uma crise econômica, pela reivindicação de uma reforma universitária ou somente pelo aumento de salários. O que se viu naquele momento, segundo os situacionistas, mostrou que um grande número de pessoas ansiava por uma vida diferente (LE COMMENCEMENT..., set. 1969, p. 3-34).

Apesar de terem ficado conhecidos como *Maio de 1968*, os protestos na França iniciaram em 22 de março, na Universidade de Paris, em Nanterre. Naquele momento, criou-se o *Movimento 22 de Março*, “[...] crítico dos métodos organizacionais marxistas-leninistas” (RIDENTI, 2000, p. 250). Segundo Morin (2018, p. 14), a base desse movimento era supra e infrapolítica, e por isso permanece como um dos símbolos mais fortes daqueles acontecimentos. A respeito da participação dos situacionistas nos protestos de Nanterre e nos que se seguiram, o filósofo alemão Anselm Jappe, em seu livro *Guy Debord*, destaca o papel do grupo contra a influência dos grupos e partidos de esquerda, considerados “burocráticos” nos atos do *Maio de 1968*. Paralelamente, os situacionistas rechaçavam a influência dos grandes sindicatos sobre os trabalhadores, porque defendiam a formação de conselhos independentes (DEBORD, 2017 [1967]; JAPPE, 1999 [1993]). Não à toa, o movimento Internacional Situacionista é considerado anarquista, embora o grupo não se definisse dessa maneira.

Os protestos de Nanterre seguiram-se nas semanas seguintes, quando os estudantes ocuparam a sede administrativa da universidade. Nos primeiros dias de maio, houve confrontos com a polícia, e alguns estudantes foram ameaçados de expulsão. Com a divulgação assegurada pela mídia, a publicização desses fatos mobilizou estudantes de outras universidades francesas a se unirem aos protestos de Nanterre, dentre estas a Sorbonne, que aderiu ao movimento naqueles dias, organizando protestos na região do bairro *Quartier Latin*, em Paris.

Em 10 de maio, os policiais reagiram com violência às manifestações dos estudantes da Sorbonne, na tentativa de reprimir o movimento. Com a intensificação dos protestos, os confrontos geraram prisões e feridos. Diante da repercussão negativa ao governo do general Charles de Gaulle (1890-1970), e da intensa repressão policial, os protestos se espalharam para

¹⁰³ Revista do movimento Internacional Situacionista, com doze edições publicadas entre 1958 e 1969. O título era apresentado em letras minúsculas. Considerando-se que parte dos membros era oriunda de movimentos artísticos e políticos, é provável que a opção de grafia não se dava apenas por opção estética, mas como entendimento conceitual. Por essa razão, opta-se aqui por manter a forma em sua referência.

várias cidades da França. No dia 13 de maio, o governo momentaneamente cedeu às pressões, liberando o acesso dos estudantes ao *Quartier Latin* e à Sorbonne, quando estes então ocuparam a universidade (RIDENTI, 2000). Em Paris, os situacionistas participaram ativamente do Movimento das Ocupações e forneceram boa parte da base teórica que se viu reproduzida nos *slogans* e cartazes do *Maio de 1968* (VIÉNET, 1968).

Inesperadamente às autoridades francesas, naquele mesmo dia os sindicatos de trabalhadores declararam uma greve, inicialmente por 24 horas, mas que gerou adesões espontâneas por toda a França, de forma independente a qualquer mobilização associada ao movimento sindical ou aos partidos políticos consolidados. Além de todo o sistema universitário francês, em 20 de maio havia cerca de dez milhões de trabalhadores em greve geral, algo de proporções até então inimagináveis nos países ocidentais (BERNIER-RENAUD, 2012). Dentre os trabalhadores, diversos artistas aderiram aos movimentos e, por cerca de um mês, ocuparam o *Teatro Nacional do Odéon*, em Paris, transformando-o em uma tribuna.

Para Ridenti (2000, p. 251), essa “solidariedade e ação conjunta” entre estudantes e trabalhadores foi marcante, principalmente pelo fato de que nenhuma organização, nem mesmo de esquerda, possuía o controle da situação. No caso dos artistas, percebe-se um movimento contrário ao sistema vigente das artes na ação do Teatro Odéon, quando no local circulavam frases como “A arte é merda” ou “Quando a Assembleia Nacional se torna um teatro burguês, todos os teatros devem tornar-se assembleias nacionais” (RIDENTI, 2000, p. 253).

Paralelamente, os protestos receberam o apoio de cineastas e membros do júri do 21º Festival de Cannes, que havia iniciado no dia 10 de maio. Diante da repercussão da violência policial, o festival também se transformou em palco de reuniões e protestos, divulgados para todo o mundo. De acordo com documentos históricos do Festival, a edição de 1968 foi interrompida em 19 de maio, quando cineastas e membros do júri impediram a próxima sessão¹⁰⁴, “pendurando-se na cortina vermelha do palco para mantê-lo fechado” (L’HISTOIRE..., 2020). Tanto as manifestações no Odéon quanto em Cannes são fundamentais à percepção de que os museus da França, embora não tenham sido invadidos, não escapavam das críticas dos jovens, que percebiam neles a exaltação do poder e do desejo de parte da sociedade pelo consumo de sua representação simbólica, associada a uma “felicidade mercantil” (DEBORD, 2017 [1967], p. 67-68).

Nos meios estudantis e de trabalhadores repercutiam diferentes pleitos, nem sempre comuns (RIDENTI, 2000). No auge das manifestações, clamava-se a renúncia do general de

¹⁰⁴ Dentre os que lideraram o movimento de solidariedade aos estudantes e trabalhadores, no Festival de Cannes de 1968, estavam Jean-Luc Godard, Roman Polanski, François Truffaut (1932-1984) e Miloš Forman (1932-2012) (L’HISTOIRE..., 2020).

Gaulle. Com a concessão de um aumento de 35% ao salário-mínimo e a convocação de eleições legislativas para junho de 1968, as manifestações perderam força e os trabalhadores retornaram ao trabalho. Naquelas eleições, o presidente francês viu seu partido sair vitorioso, embora outras conjunturas acabaram por levá-lo a renunciar no ano seguinte. Por essa razão, afirma-se que o episódio do *Maio de 1968* não teria ocasionado qualquer mudança política imediata, e teria se caracterizado como um conflito entre gerações (HOBSBAWM, 2019 [1994]).

Isso não quer dizer que o *Maio de 1968* tenha sido um movimento que fracassou sob todos os aspectos. Segundo Hobsbawm (2019 [1994]), naquele momento a juventude francesa representava um setor minoritário da população do país. Como a maioria dos manifestantes era composta por estudantes universitários, acreditava-se que os mesmos poderiam causar pouco ou nenhum impacto à economia ou à política da França. O que talvez não se contasse, segundo Hobsbawm, é que a capacidade de mobilização dos estudantes e de divulgação de seus protestos oferecia um “[...] material mais sensacional para os meios de comunicação e muito mais alimento para os comentaristas” (HOBSBAWM, 2019 [1994], p. 280), garantindo a visibilidade e divulgação internacional aos protestos (Figura 27). Tal como pregaram os situacionistas, a sociedade do espetáculo assistiu aos protestos do *Maio de 1968* por meio de um sistema espetacular de comunicação.

Figura 27 – *Affiches* produzidos por estudantes franceses para os protestos do *Maio de 1968*.



Fonte: Jean Paul Achard (ACHARD, s/d). Disponível em <http://jeanpaulachard.com/mai/strip.html>. Acesso em: 22 jan. 2019.

Como movimento marcado por motivações múltiplas, são diversas as análises associadas aos acontecimentos e reflexos do *Maio de 1968*. Um debate que parece concentrar

as opiniões sobre o episódio é se este teria sido um movimento de fato revolucionário, motivado por uma aspiração de tomada do poder, ou “apenas” uma onda crescente de protestos estudantis e, posteriormente, de jovens trabalhadores contra o sistema de valores vigente. Hobsbawm, apesar de considerar que a partir daquele episódio houve uma impressionante mudança de estado de espírito entre os trabalhadores, acredita que o “[...] significado cultural foi muito maior que o político”, porém, serviu como um sinal de tensão ao equilíbrio e harmonia que se acreditava existir até então (HOBSBAWM, 2019 [1994], p. 280).

O problema desse entendimento é que, por vezes, percebe-se uma tentativa de minimizar a influência do *Mai de 1968* sobre os acontecimentos que se seguiram no século XX. Esse não é o pensamento de Edgar Morin, do filósofo francês Claude Lefort (1924-2010) ou do grego Cornelius Castoriadis (1922-1997) que, apesar de uma visão crítica, não negam a importância do episódio. Em julho daquele ano, na França, os três publicaram o livro *Mai de 68: A brecha - Primeiras reflexões sobre os acontecimentos (Mai 68: La brèche)*, reunindo textos de sua autoria. Morin acompanhou os movimentos de Nanterre e da Sorbonne, onde lecionava regularmente. Castoriadis e Lefort também atuavam como professores universitários, e ambos haviam participado do movimento *Socialismo ou Barbárie*, grupo considerado marxista libertário, contrário ao capitalismo e ao comunismo totalitário da União Soviética¹⁰⁵.

Quando os estudantes levantaram barricadas nas ruas de Paris, não faltaram críticas pela “desordem” que haviam causado. Uma vez dissolvidas as batalhas, restavam nas ruas os resquícios de uma revolta que poucos ousariam analisar “racionalmente”. O mesmo “povo” conservador que manifestou seu espanto e contrariedade às revoltas dos jovens, fez questão de não perder a oportunidade de apreendê-la sob a lógica espetacular. Claude Lefort, em texto publicado naquele ano, chamou a atenção para o fato de que os protestos pareciam ter despertado o mesmo desejo de consumo à sociedade, sempre ávida por novidades:

No dia seguinte à primeira noite das barricadas, parisienses e moradores dos subúrbios afluem à rua Gay-Lussac, aos milhares, em família, vão e vem, não param de olhar os carros carbonizados, os buracos na rua, as vitrines estilhaçadas, os paralelepípedos empilhados. O que eles sabem fazer? Aquilo que sempre fizeram: fotografam. Mas o olho já está destituído. Nessa tarde, as pessoas escutam alguma coisa que lhes escapa, um excesso que nenhum clichê fixará. Os ideólogos se precipitam também para os lugares da revolta: sonham eles, pensá-la. Mas seu olhar também desliza sobre as coisas. Pela primeira vez há muito tempo, surpreendem-se na errância (LEFORT, 2018 [1968], p. 57).

O que teria motivado um protesto de proporções inimagináveis na França desde o fim da Segunda Guerra Mundial? O sociólogo brasileiro Michael Löwy, que vive na França desde

¹⁰⁵ Guy Debord foi membro do movimento *Socialismo ou Barbárie* e chegou a contribuir com a elaboração de pequenos textos desse movimento (JAPPE, 1999 [1993], p. 93).

1969, pondera que os protestos do *Maio de 1968* teriam sido motivados por um “romantismo revolucionário”, que se caracterizou como “[...] um protesto cultural contra os fundamentos da civilização industrial-capitalista moderna”. Segundo o sociólogo, o episódio teria sido deflagrado pelo que a historiadora italiana Luisa Passerini considera como um “triângulo conceitual” entre subjetividade, desejo e utopia. Para Löwy (2018), esse “romantismo revolucionário” estaria próximo a que os sociólogos franceses Luc Boltanski e Eve Chiapello consideram como uma “crítica artística” ao capitalismo, que se diferencia de uma “crítica social”. A primeira questiona “valores e opções de base do capitalismo e denuncia, em nome da liberdade, um sistema que produz alienação e opressão”. A segunda parte do “movimento operário tradicional” e “denuncia a exploração dos trabalhadores, a miséria das classes dominadas e o egoísmo da oligarquia burguesa” (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999 apud LÖWY, 2018)¹⁰⁶.

O sociólogo francês Jean-Pierre Le Goff – que se dedica ao estudo desse período e que, segundo Ridenti (2000, p. 268), expressa “[...] um ponto de vista acadêmico de direita republicana” – entende que os acontecimentos de Paris contribuíram para o surgimento de um “esquerdismo cultural” (LE GOFF, 2013). O autor considera o *Maio de 1968* como uma “herança impossível”¹⁰⁷ pelo seu caráter utópico e ambivalente, ao atuar sobre a percepção e expectativa de mudança de certos valores culturais, considerados conservadores. Para o sociólogo, seria paradoxal que correntes de pensamento que se consolidaram a partir de 1968, posteriormente teriam passado a exercer, segundo sua leitura, uma tentativa de vigilância ao pensamento, de forma semelhante àquela que se questionava nas correntes de direita. Essa vigilância mútua tenderia a generalizar-se sob entendimentos parciais – não raro equivocados – tanto à direita quanto à esquerda. Em seu entender, quando a polarização do pensamento se restringe à superficialidade das compreensões, pode gerar “desmoronamentos” que se caracterizam pela violência moral e, por vezes, inspiram a ação de grupos extremistas.

De certa maneira, o pensamento de “direita republicana” de Jean-Pierre Le Goff sob alguns aspectos parece ecoar reflexões anteriores, dos próprios situacionistas. Raoul Vaneigem, por exemplo, em seu texto *Banalidades básicas*, publicado em duas partes entre os anos de 1962

¹⁰⁶ A diferenciação entre “crítica social” e “crítica artística”, proposta por Boltanski e Chiapello (1999 apud LÖWY, 2018), será retomada mais à frente. Os museus que se propõem como alternativa ao museu tradicional, e especialmente sob os entendimentos da Nova Museologia, quando encontram sua motivação ou orientação em iniciativas não originárias dos atores dos territórios ou comunidades em que se implementam, estariam atuando na “crítica social” ou teriam se afastado desta quando se caracterizariam como “crítica artística”? Poderia, neste caso, configurar-se como exercício de uma intelectualidade específica que se constitui como uma nova burguesia “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”? Quais as saídas para se evitar tal possibilidade?

¹⁰⁷ Jean-Pierre Le Goff faz uso dessa expressão no título do livro em que trata especificamente dos protestos daquele ano na França: *Mai 68: l'héritage impossible* (LE GOFF, 2014 [1998]).

e 1963, alertava que certas disputas superficiais por fragmentos da realidade tenderiam a estimular a alienação da sociedade sobre questões primordiais:

As oposições parciais, fragmentárias, são como os dentes de uma cremalheira: elas se encaixam e põem em movimento a máquina do espetáculo, do poder. O mito manteve todos os antagonismos dentro do arquétipo do maniqueísmo. Mas o que pode funcionar dentro do arquétipo em uma sociedade fragmentada? [...] Caricaturando os antagonismos, o poder pressiona todos para se posicionarem contra ou a favor de Brigitte Bardot, do novo romance, do Citroën de quatro cavalos, do espaguete, do mescal, da minissaia, da ONU, dos clássicos, da nacionalização, da guerra termonuclear, da carona. Todos são chamados a dar sua opinião sobre todos os detalhes, de modo a melhor os impedir de terem uma opinião sobre a totalidade. [...] À passividade imposta às massas despossuídas é somada a passividade crescente dos dirigentes e dos atores submissos às leis abstratas do mercado e do espetáculo, e que gozam de um poder cada vez menos efetivo sobre o mundo (VANEIGEM, 2002 [1962-63], p. 100-101).

Apesar das críticas, Jean-Pierre não desconsidera a relevância do *Maió de 1968*. Para ele, trata-se de um acontecimento histórico, “[...] um ponto de inflexão para o novo mundo em que vivemos hoje, quer queiramos ou não”. A partir daquele episódio, padrões foram colocados em xeque e “[...] surgiram novos temas sobre sexualidade, educação infantil, psiquiatria, cultura” que passaram a se caracterizar como novos desafios (LE GOFF, 2013, p. 52, tradução nossa). Para Hobsbawm (2019 [1994], p. 280), “[...] 1968 não foi nem um fim nem um princípio, mas apenas um sinal”. Esse “sinal” a que se refere o autor, parece manter como herança o mesmo espírito que faz da utopia a razão de existência.

Meio século após os episódios do “ano que nunca terminou” (VENTURA, 1988), seguem-se os protestos no mundo, pelas mais diversas motivações, e sempre bem divulgados pela força espetacular e fragmentária da mídia. Em abril de 2018, quando ativistas franceses manifestaram sua contrariedade e resistência à possibilidade de construção de um aeroporto em Notre-Dame-des-Landes, o situacionista Raoul Vaneigem “ressurgiu das cinzas” para lembrar que a reação da sociedade ocorria – mais uma vez – quando estavam em jogo interesses “determinados a transformar em mercadorias os recursos da vida e da natureza”:

É uma aposta sobre o mundo que se coloca em Notre-Dame-des-Landes. Ou a tristeza impertinente dos resignados e de seus mestres, tão medíocres, prevalecerá por inércia; ou o sopro sempre renovador de nossas aspirações humanas varrerá a barbárie. Qualquer que seja o resultado, sabemos que o viés da vida sempre renasce das cinzas. A consciência humana é desconfortável, mas nunca adormece. Estamos determinados a começar tudo de novo (VANEIGEM, 2018, tradução nossa).

O Escândalo de Strasbourg: Da redução ao paradoxo espetacular nos museus

O questionamento quanto ao papel de atores externos junto a iniciativas espontâneas que levam à implantação de museus, e que na Museologia podem configurar uma linha tênue entre a ação e a contradição na prática da Museologia, permite outra analogia aos fenômenos sociais analisados nesta tese. Em 1966, os situacionistas tiveram participação direta em um episódio restrito ao ambiente estudantil e universitário, no chamado *Escândalo de Strasbourg*. Apesar das peculiaridades do caso, trata-se de um momento pouco analisado quando comparado ao *Maio de 1968*, especialmente no Brasil.

A notoriedade de *A sociedade do espetáculo* decorre de sua divulgação como uma das principais obras de embasamento teórico dos movimentos de *Maio de 1968* (DEBORD, 2017 [1989]). Esse “estrelato” da obra assinada por Debord, entretanto, não contribuiu para que a produção do grupo Internacional Situacionista (IS) fosse melhor conhecida e aprofundada em boa parte das análises que propõem estudos sobre a “sociedade do espetáculo”. A assimilação superficial do livro costuma restringir a abrangência do pensamento situacionista às decorrências dos meios de comunicação. Entretanto, para Debord e os situacionistas, os meios de comunicação de massa são apenas um aspecto “limitado” do espetáculo, ou seja, “sua manifestação superficial mais esmagadora” (DEBORD, 2017 [1967], p. 44).

Dessa constatação, há uma consequência óbvia para o mundo dos museus e para a teoria da Museologia quando se propõe analisar as manifestações do espetáculo neste campo. Tal como ocorre com a apreensão restrita da obra apresentada por Debord, costuma-se reduzir a percepção do fenômeno Museu-Espetáculo à intensidade de seus meios e estratégias comunicacionais, vinculando-os apenas às perspectivas de atratividade e consumo mercantil. A restrição a essas acepções, embora consideradas na obra de Debord, não refletem a abrangência de seus aspectos analisados, tão pouco o pensamento abrangente dos demais situacionistas.

Considerando-se apenas *A sociedade do espetáculo*, observa-se que sua apreensão e aplicação ao fenômeno Museu-Espetáculo frequentemente ignora aspectos relevantes. Esse é o caso das reflexões sobre a separação consumada entre realidade e representação, a fragmentação do conhecimento, a unidade do espetáculo nas divisões aparentes de sistemas considerados antagônicos, as relações com a passagem do tempo por meio da memória e da história, o planejamento do espaço, o proletariado como representação, dentre outras. Por essa razão, adentrar no pensamento situacionista é fundamental para o entendimento da noção de “espetacularização” e à explicação/ compreensão do Museu-Espetáculo.

O movimento Internacional Situacionista (IS) foi criado na Itália em julho de 1957, pela fusão de três movimentos: a Internacional Letrista, o Movimento Internacional por uma Bauhaus Imaginista e a Associação Psicogeográfica de Londres. Com sede em Paris, a IS foi entendida por seus membros para além de uma vanguarda artística ou urbanística, como um grupo de aspiração revolucionária, de combate à “organização das aparências” (VIÉNET, 1968) e de inspiração marxista, porém contrário ao imperialismo capitalista ocidental e ao stalinismo vigente na antiga União Soviética.

O grupo é conhecido por suas teses e por métodos que fazem uso da estratégia espetacular no confronto ao espetáculo. O sociólogo Henri Lefebvre (1901-1991), então professor da Universidade de Strasbourg, participou das primeiras reuniões do grupo e apresentou o poeta belga Raoul Vaneigem a Guy Debord. A partir daí, os dois se tornaram os grandes nomes do grupo (BADERNA, 2002). No período em que o grupo se manteve ativo, entre 1957 e 1972, seus integrantes produziram mais de uma centena de textos. A maior parte foi publicada na revista *internationale situationniste*.

Desde a primeira edição, em 1958, pode-se observar que os textos tratavam de diferentes temas, e procuravam esclarecer as principais características do grupo Internacional Situacionista e suas expectativas. A atuação diversificada de seus membros, especialmente nas artes e no urbanismo, também se reflete em textos coletivos, não assinados¹⁰⁸ ou delimitados às categorias das letras e das artes, ou às disciplinas das ciências, mas associados a um caráter político e de orientação marxista (JAPPE, 1999 [1993]).

Embora tais temas sejam passíveis à delimitação espaço-temporal, de análise crítica à sociedade, o pensamento situacionista se colocava como chamado a uma revolução cultural de valores, costumes, tradições, poderes e demais aspectos artísticos, econômicos, sociais e naturais (DEBORD, 1958, p. 20-21). As questões associadas aos museus foram tratadas tangencialmente pelos situacionistas nas edições da revista. Essas citações específicas aos museus permitem estudos melhor aprofundados, de modo que são aqui apontadas como sugestão de pesquisa. De modo geral, os museus foram citados pelos situacionistas quando contestados por ações que procuravam subverter seu poder, sobretudo em museus de arte. Ou seja, pode-se considerar que os situacionistas apresentavam críticas semelhantes às consideradas pelos próprios profissionais dos museus.

¹⁰⁸ Na contracapa de todos os volumes da revista, desde seu segundo volume, publicado em dezembro de 1958, os situacionistas esclarecem que seus textos são coletivos e que “podem ser livremente reproduzidos, traduzidos ou adaptados, mesmo sem indicação de origem”. E enfatizam: “Os poucos artigos escritos e assinados pessoalmente também devem ser considerados como entendimento coletivo de nossos camaradas, e como pontos específicos de suas pesquisas comuns” (INTERNATIONALE..., 1958, p. 36, tradução nossa).

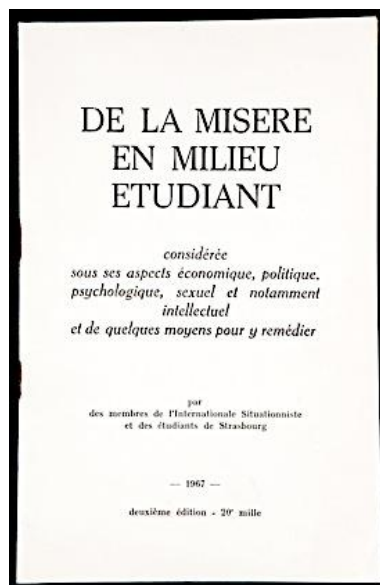
Além das edições da revista e do livro mais conhecido de Debord, fundamentais ao entendimento daquele momento, outros textos situacionistas circulavam entre estudantes e trabalhadores de vários países, desde os primeiros anos da década de 1960, e já abordavam a noção de “espetáculo”. Segundo Jappe (1999 [1993]), tal noção é recorrente na produção de textos situacionistas e, embora seja frequentemente associada aos entendimentos de “fetichismo de mercadoria” e de “alienação”, propostos originalmente pelo filósofo alemão Karl Marx (1818-1883), não se trata de uma tentativa de atualização do pensamento do filósofo, mas de uma utilização de seus conceitos para a construção de outros.

Em 1967, quando Guy Debord publicou *A sociedade do espetáculo*, Raoul Vaneigem lançou *A arte de viver para as novas gerações* (VANEIGEM, 2002 [1967]). Ambas se tornaram as principais referências do pensamento situacionista (BADERNA, 2002). Apesar disso, outros textos estiveram associados a momentos considerados polêmicos na França, antes da publicação das obras de Debord e Vaneigem. Esse é o caso do texto publicado em 1966 pelos situacionistas e pelos estudantes de Strasbourg, intitulado *A miséria do meio estudantil considerada em seus aspectos econômico, político, psicológico, sexual e notadamente intelectual, e alguns meios para remediá-la*¹⁰⁹ (Figura 28). O texto é considerado um “verdadeiro breviário” do *Maio de 1968* e, ao mesmo tempo, uma “bíblia paradoxal” dos movimentos que deram origem à série de protestos daquele ano (LEPRINCE, 2012). Seu conteúdo foi tão avassalador aos costumes e entendimentos vigentes à época, que no ano de sua publicação teria dado origem a uma intensa reação conservadora da imprensa da França e de outros países, tornando o episódio conhecido como *Escândalo de Strasbourg*.

Os franceses André Bertrand e André Schneider eram estudantes em 1966, e participaram dos movimentos que motivaram o *Escândalo de Strasbourg*. No seu livro *Le scandale de Strasbourg mis a nu par ses célibataires, même*, os autores relatam que o texto surgiu da associação entre um grupo de estudantes que havia sido eleito para a direção da *Association Fédérative Générale des Étudiants de Strasbourg* (AFGES) e membros da Internacional Situacionista (BERTRAND; SCHNEIDER, 2018). A intenção dos estudantes eleitos à direção da AGFES era dissolvê-la, por considerá-la subserviente ao sistema vigente. Para tal fim, gastaram integralmente seus fundos com a publicação do texto *A miséria do meio estudantil* em uma edição de luxo, com tiragem de 10 mil exemplares.

¹⁰⁹ Originalmente em francês, *De la misère en milieu étudiant considérée sous ses aspects économique, politique, psychologique, sexuel et notamment intellectuel et de quelques moyens pour y remédier*.

Figura 28 – Capa do texto *A miséria do meio estudantil*, publicado em 1966 por membros da Internacional Situacionista e estudantes de Strasbourg.



Fonte: Acervo digital [Yale University Library](#).
Acesso em: 20 jan. 2019.

O objetivo do grupo não era a tomada do poder representado pelo diretório, mas o questionamento de valores da sociedade, considerados conservadores e dependentes do trabalho assalariado. Por essas razões, o texto foi considerado escandaloso pela imprensa da época. Considerando as repercussões do texto, motivadas pelas intensas críticas na imprensa, o *Escândalo de Strasbourg* teria sido “tanto o prelúdio quanto o fermento dos acontecimentos do Maio de 1968”. Percebido e contestado como exacerbação de uma “delinquência juvenil”, o texto motivou um processo jurídico que determinou o encerramento daquela associação de estudantes (BERTRAND; SCHNEIDER, 2018).

Não é difícil perceber que o *Escândalo de Strasbourg*, por sua repercussão midiática de grandes proporções, resultou no efeito que os estudantes e situacionistas haviam pensado estrategicamente. Ao multiplicar o escândalo, a imprensa divulgou “[...] amplamente as teses contidas no próprio texto” (NOSSOS OBJETIVOS..., 2002 [1967], p. 59) e criou exageros e suposições¹¹⁰, gerando um fato espetacular. Essa era uma das prerrogativas do documento: combater o espetáculo ao torná-lo conhecido ou, como sugere o título de um de seus itens, “Tornar a vergonha ainda mais vergonhosa entregando-a à publicidade”.

¹¹⁰ Em resposta à repercussão da mídia, considerada falsa e exagerada em diversos aspectos pelos situacionistas, em 1967 o grupo publicou o texto *Nossos objetivos e métodos no escândalo de Strasbourg* (NOSSOS OBJETIVOS..., 2002 [1967]).

Essa vergonha, no documento de Strasbourg, referia-se às fragilidades do sistema educacional francês e à vulnerabilidade dos estudantes universitários frente a esse sistema, por meio de sua vinculação à sociedade do espetáculo¹¹¹. Tal deficiência nos processos de formação seria decorrente de múltiplos fatores, como o excesso de especialização, a ausência de tempo livre, a dependência ao trabalho assalariado e a submissão e alienação ao espetáculo das mídias, mercadorias e sistemas governamentais. O problema, segundo o texto, é que se vivia um tempo em que os estudantes se mostravam incapazes de ler em profundidade, preferindo as “reedições de bolso” disseminadas pela “cultura de massa” em que, mesmo nesses casos, se contentavam “[...] em consumi-los com o olhar” (DES MEMBRES..., 2002 [1966], p. 36-37):

Para aprofundar seus conhecimentos gerais, ele [o estudante] bebe na *Planète*, a revista mágica que remove as rugas e os cravos das velhas ideias. É segundo tais guias que ele acredita participar do mundo moderno e se iniciar na política. Pois o estudante, mais que qualquer outro, se sente feliz por se considerar *politizado*. Só que ele ignora que participa disso através do mesmo *espetáculo* (DES MEMBRES..., 2002 [1966], p. 37, grifo do autor, inclusão nossa).¹¹²

Note-se que as críticas dos estudantes ao sistema educacional francês, associadas ao excesso de especialização, às análises teóricas distantes dos problemas “reais” da sociedade, e à fragilidade dos estudantes ante as leituras superficiais oferecidas por “livros de bolso” ou pelos intelectuais que detinham o poder do conhecimento, muito se assemelham ao caráter acrítico e de distanciamento da sociedade atribuídos aos museus, naquela mesma época.

Entendimentos, reduções e utopias: O espetáculo e o desvio do espetáculo

Apesar de se configurar como episódios de motivação multifatorial e de contar com influências teóricas e linhas de pensamento distintas, tanto o *Escândalo de Strasbourg* quanto os protestos do *Mai de 1968* apresentam conexões com o movimento Internacional Situacionista (JAPPE, 1999 [1993]; MORIN, 2018 [1968]). Não se pode afirmar, no entanto, que quaisquer movimentos previamente instituídos tenham dirigido ou protagonizado aquelas manifestações, já que essas teriam sido “[...] autônomas e espontâneas, caracterizadas pela

¹¹¹ O texto de 1966 já se referia às questões da espetacularização da sociedade, antes, portanto, do lançamento de *A sociedade do espetáculo*. Embora não assinado, tanto os situacionistas quanto estudantes atribuem a redação do texto de Strasbourg ao situacionista tunisiano radicado na França, Moustapha Khayati (NOS BUTS..., 1967).

¹¹² Essa passagem parece interessante para pensar em uma das características que se pode associar ao fenômeno Museu-Espetáculo: a opção por processos de comunicação superficial e fragmentada, não raro descontextualizados da “realidade” social e cultural.

recusa de qualquer organização nos moldes tradicionais e críticas do burocratismo, da hierarquia e da divisão entre dirigentes e dirigidos” (RIDENTI, 2000, p. 249).

Dadas as características daqueles episódios, são equivocados os entendimentos que atribuem influência exclusiva dos situacionistas aos mesmos, uma vez que entre os líderes estudantis havia outras vertentes de posicionamento político (RIDENTI, 2000). Apesar disso, *A sociedade do espetáculo* teria sido adotada pelo movimento estudantil da França após sua publicação, influenciando parte dos estudantes. Para Debord, os situacionistas “[...] foram capazes de propor a única teoria da temível revolta de maio; e a única que apresentava novas acusações estrepitosas, que ninguém havia feito” (DEBORD, 2017 [1979], p. 175-176).

Pelas condições em que ocorreram na França, é factível que a divulgação dos protestos de *Maio de 1968* – especialmente de seu conteúdo imagético sob a forma de *grafittis*, *détournements*¹¹³ e *affiches* – tenha contribuído para popularizar a obra de Debord e a noção situacionista de “sociedade do espetáculo”. Por outro lado, atribui-se também tal popularização ao fato de que o conteúdo da obra dos situacionistas foi considerado pertinente às críticas, aos sonhos e aos desejos daqueles jovens (JAPPE, 1999 [1993]). Em 1973, a obra se tornaria ainda mais conhecida com a versão de *La Société du Spectacle* no cinema, lançada por Debord.

O caráter “popular” que se atribui à principal obra de Debord parece manter vivo o intenso interesse que ainda desperta e sua capacidade de gerar respostas e reações ambíguas, que se dividem entre a desconsideração acadêmica, o reducionismo e as tentativas científicas de categorização. Independentemente de quaisquer leituras restritas, é possível considerar que as teses de *A sociedade do espetáculo* permanecem atuais no século XXI, especialmente a partir da atualização proposta pelo autor em 1988. Com o anúncio do fim da Guerra Fria, Debord considerou que o “espetáculo concentrado” e o “espetáculo difuso” teriam se fundido sob a forma de um “poder espetacular integrado”, que deve “se impor mundialmente” (DEBORD, 2017 [1988], p. 196-198)¹¹⁴. O sentido “integrado”, para Debord, denotaria o caráter global do espetáculo, que não se restringe mais a modelos ou regimes determinantes, e que pode ser

¹¹³ *Détournement* é o modo pelo qual os situacionistas faziam uso de criações preexistentes na década de 1960, subvertendo seu conteúdo e sentido original. Os exemplos mais comuns foram as histórias em quadrinhos, com substituição das falas originais dos personagens. Qualquer alteração de sentido em um texto, objeto, edificação ou território poderia ser considerada *détournement*. Difere da noção de *ready-made* do artista francês Marcel Duchamp por não possuir, necessariamente, função artística.

¹¹⁴ Anteriormente, Debord distinguia duas formas de poder espetacular em suas relações com o capital. O “espetacular difuso” predominava nas sociedades onde imperava o capitalismo moderno, quando mercadorias eram oferecidas em abundância, como demonstração de liberdade, relativa e violenta por ser condicionada à disponibilidade de recursos financeiros. Seu principal expoente era os Estados Unidos. No “espetacular concentrado” a mercadoria era produzida e controlada pelo “trabalho social total”, quando a “ditadura da economia burocrática” não deixava “às massas exploradas nenhuma margem significativa de escolha”, e era acompanhada pela violência na busca de uma coesão totalitária. Como exemplos, Debord citava os regimes nazista e stalinista (DEBORD, 2017 [1967], p. 67).

manifestar homogêneo, sob quaisquer condições humanas, sociais, políticas, econômicas, ambientais ou culturais. Sob a conjuntura atual, o espetáculo seria “[...] bem mais poderoso do que era antigamente” (DEBORD, 2017 [1988], p. 193) e assumiria formas específicas, como Justiça-Espetáculo, Política-Espetáculo e Medicina-Espetáculo, dentre outras possibilidades (DEBORD, 2017 [1988], p. 194-195). A noção crítica de Museu-Espetáculo, portanto, nasce sob entendimentos semelhantes quando associada às reflexões de Debord.

A mudança de percepção da “realidade” e a adoção de atitude crítica humana frente aos valores sociais impostos de forma integrada à sociedade, no entanto, não mudariam as possibilidades estratégicas que estariam na base da revolução de valores pensada pelos situacionistas. A arte e a estética teriam papel fundamental no enfrentamento do espetáculo acrítico. Em 1952, antes mesmo da criação da Internacional Situacionista, Debord teria sugerido que a arte deveria “criar situações” ao invés de apenas reproduzi-las (JAPPE, 1999 [1993]). Mas as “situações” deveriam transcender os limites do que se entendia como lugar da arte e dos artistas, para ser aprofundada às reflexões críticas sobre a sociedade como um todo. Em 1957, a base conceitual que fundou a Internacional Situacionista (IS) associava a possibilidade de construção de “situações” como um contraponto ao espetáculo vinculado ao consumo passivo:

A construção de situações começa além do colapso moderno da noção de espetáculo. É fácil perceber o quanto a alienação do velho mundo é o próprio princípio do espetáculo: a não intervenção. Vemos, pelo contrário, que as mais valiosas aspirações revolucionárias da cultura procuraram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, para trazer esse espectador à atividade... A situação é assim feita para ser vivida por seus construtores. O papel do “público”, se não passivo, ao menos apenas de figurante, deverá sempre diminuir, enquanto tende a aumentar a participação daqueles que, se não podem ser chamados de atores, [experimentarão] um novo sentido deste termo, como “*viveurs*” (PROBLEMES..., jun. 1958, p. 10, tradução e grifo nosso).

Ao propor a construção de “situações” a serem vivenciadas, os situacionistas se opunham a qualquer criação destinada à contemplação passiva, à mitificação da “realidade” dependente da identificação do espectador com o herói¹¹⁵, ao método sociológico restrito à análise objetiva de “fatos”, e às concepções filosóficas que não se vivenciam diretamente. Enquanto os fatos ou obras convencionais eram analisados ou contemplados, as “situações” deveriam ser construídas e vivenciadas como fenômenos não dissociados de sua psicogeografia, ou seja, integrados ao espaço-tempo, à percepção criativa e à vivência humanas.

¹¹⁵ Observam-se, no entendimento de “situação”, preceitos próximos aos sugeridos pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) no desenvolvimento da teoria do *Teatro Épico*, na segunda metade da década de 1920. Essa questão é aprofundada no *Quarto Porto* desta tese, associando-a à problemática da fragmentação espetacular do conhecimento.

Por diversos aspectos, a noção de “situação” pode se aplicar às reflexões e práticas atuais da Museologia e na caracterização do Museu-Espetáculo, já que os problemas associados à percepção acrítica de entendimentos preestabelecidos são centrais na atividade de todo museu. Alguns aspectos específicos apresentados em 1960 no texto *A fronteira situacionista (La frontiere situationniste)* permitem aproximar as reflexões que se propõem nesta tese, e estabelecer possíveis estratégias de contraposição ao espetáculo acrítico nos museus e nas políticas de preservação do Patrimônio Cultural. Dentre aspectos ainda pouco conhecidos da “fronteira situacionista”, associados à criação de “situações”, destacam-se sucintamente os seguintes (LA FRONTIERE..., 1960, p. 7-9, tradução nossa):

- a) Valorização do conhecimento geral em contraposição à atuação exclusiva e específica de “[...] corpos hierárquicos de especialistas, que constituem, cada vez mais, as burocracias, os exércitos e até os partidos políticos do mundo moderno”;
- b) Estímulo à vida livre e à percepção crítica do planejamento urbano, do lazer associado ao consumo passivo e da vida cotidiana restrita à rotina;
- c) Busca por abundância de “situações” como ideal de “futuro humano”, não por meio de objetos de consumo, mas pela vivência de atos “de vida, de dimensões da vida”, que possam se contrapor “à natureza terrorista da publicidade”;
- d) Arquitetura “[...] que se desvia das preocupações espetaculares da velha monumentalidade, em favor de organizações topológicas” e de um “*détournement* de blocos afetivos de ambiências anteriormente definidas”: “vamos jogar na topofobia e criar topofilia”¹¹⁶;
- e) Criação de uma “arte direta de situações”, onde os participantes escolhem quais desconhecidos relacionar em uma determinada situação, sem necessidade de espectadores, como “protótipo de uma arma eficaz na luta contra a alienação”;
- f) Adoção desses princípios apenas como esquemas sugeridos, “como um ponto de partida para saltar para o desconhecido”, ao permitir o exercício do “princípio situacionista da catapulta”, associado à aceleração do movimento durante a aplicação do método da “deriva”.

De certo modo, observa-se na noção de “situação” a mesma perspectiva integradora entre os elementos humano, natureza, espaço e tempo, que mais tarde determinaram o

¹¹⁶ Na Geografia da Percepção, a topofobia é considerada como o sentimento de rejeição a um determinado espaço ou território, enquanto a topofilia se dá pela afetividade positiva que se associa a um determinado espaço ou lugar. Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1958), fala da topofilia como decorrente de um processo de topoanálise, de estudo psicológico sistemático dos locais associados à vida íntima (BACHELARD, 2000 [1958]). Yi-fu Tuan, em seu livro *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio*, trata da importância das relações de afirmação do ser humano ao seu meio (TUAN, 1980).

surgimento de conceitos de “Museu Integral”, “Patrimônio Integral”, “Ecomuseu” e “Museu Comunitário”. Por outro lado, nos doze volumes da *internationale situationniste*, as noções de “espetáculo” e “sociedade do espetáculo” seguem em aparições episódicas, que amplificam o pensamento situacionista. Em resumo, pode-se inferir que enquanto o “espetáculo” é a manifestação do que “se consome” ou “se vivencia”, a “sociedade do espetáculo” se alimenta do desejo espetacular, como seu meio e sua consequência. A alienação do espetáculo, mais do que consequência, é seu caráter manifesto. Se a alienação tratada por Marx pode ser entendida na obra de Debord como rebaixamento do “ser” para o “ter” na “dominação da economia sobre a vida social”, na “sociedade do espetáculo” a alienação se configura como estágio para além do “ter”, ao estabelecer e naturalizar o desejo de “parecer” (DEBORD, 2017 [1967], p. 42).

Em 1967, no livro *A arte de viver para as novas gerações*, Raoul Vaneigem também refletia sobre os problemas associados aos processos criativos e o excesso de valorização da aparência pela sociedade do espetáculo, demonstrando que essa concepção era familiar entre os diferentes membros da Internacional Situacionista. A arte, para Vaneigem, seria limitada a sua contradição quando manifestava o desejo de permanência à memória nos museus:

Assim o artista sacrifica o que cria em favor da memória imperecível de seu nome, à sua entrada na glória fúnebre dos museus. Não é, portanto, a vontade de fazer uma obra duradoura que o impede de criar o momento imperecível da vida? [...] Sacrificando sua experiência imediata pela bela aparência, o artista, e quem quer que tente viver é um artista, também obedece ao desejo de aumentar sua parcela de sonhos no mundo objetivo de outros homens. [...] A criatividade é por essência revolucionária. A função do espetáculo ideológico, artístico, cultural, consiste em transformar os lobos da espontaneidade em pastores do saber e da beleza. As antologias literárias estão repletas de textos de agitação, os museus de apelos insurreccionais. A história os conserva tão bem no curso de sua perpetuação que nos esquecemos de vê-los ou ouvi-los (VANEIGEM, 1967, p. 24, tradução nossa).

A “memória imperecível” não pouparia sequer o pensamento situacionista. No Brasil, assim como em outros países, grandes equívocos associados às obras situacionistas têm levado a entendimentos fragmentados e mitificados. Segundo Jappe, poucos autores do século XX tiveram ideias aplicadas de forma tão distorcida, e geralmente sem atribuição à autoria (JAPPE, 1999 [1993]). São redutoras as compreensões que veem nos situacionistas apenas um movimento de vanguarda artística, influenciada por dadaístas e surrealistas. Apesar de não negar a influência destes movimentos artísticos, os situacionistas foram capazes de propor conceitos próprios e inéditos, de ação associada a questões políticas e sociais, como as noções de “deriva”, “*détournement*” (por vezes traduzida como desvio), “urbanismo unitário” e “psicogeografia” (DÉFINITIONS..., jun. 1958, p. 13).

Os textos situacionistas faziam uso frequente de seus conceitos e proposições à ação. A estratégia pode ser observada, por exemplo, no texto de 1959, intitulado *Urbanismo unitário no*

final dos anos 50 (L'urbanisme unitaire a la fin des anes 50). Nesse texto, os situacionistas consideram que as “cidades hoje são apresentadas como um lamentável espetáculo, um suplemento aos museus para turistas que seguem em seus ônibus envidraçados” (L'URBANISME..., dez. 1959, p. 12, tradução nossa). Percebe-se no texto uma crítica às políticas de preservação do patrimônio, quando se enfatiza que a noção de “urbanismo unitário” se opõe “à fixação das cidades no tempo” (L'URBANISME..., dez. 1959, p. 13).

O “urbanismo unitário” não seria uma “doutrina de urbanismo”, mas uma crítica ao urbanismo totalitário (L'URBANISME..., dez. 1959, p. 12). O exercício crítico permitiria vivenciar a cidade como espaço próprio à experimentação dos elementos urbanos, à subversão de uso coletivo do espaço público, e ao lazer não vinculado ao consumo capitalista, acessível a todos. Na prática situacionista de preservação da memória, o espaço urbano e os elementos edificados não seriam necessariamente destruídos, mas admitidos “ao manejo do *détournement* arquitetônico”. Ou seja, seriam passíveis à atualização de sentido, forma e uso, e adequados às necessidades acordadas democraticamente. Imagina-se que, como proposta utópica, isso só seria possível por meio dos inventários participativos. Mas esse “melhor dos mundos” dos processos participativos, livre de interesses econômicos, ainda parece existir só na teoria.

No caso dos museus, o “*détournement* arquitetônico” não bastaria, já que nos processos de musealização a possibilidade de desvio se aplicaria a cada objeto ou ato museal, material ou imaterial. Em 1949, o escritor francês Alexandre Vialatte (1901-1971) publicou uma crônica em que discorria sobre como seria um “museu do nada”, um “museu das coisas comuns” que se caracterizaria como um “antimuseu” ou como um “museu da ideia de museu”. Trata-se de uma provocação sobre o poder de transfiguração dos objetos materiais nos museus, que criam “um mistério” e, a partir deles, podem “evocar a história”, “criar uma poesia” ou até mesmo “inspirar uma época”. O “antimuseu” pensado por Vialatte se diferenciaria dos demais por tratar de coisas comuns desordenadas, e por sua capacidade de “humilhar” a noção preestabelecida do que é tido como “belo”, “superior” ou “soberbo”. Por outro lado, uma vez no museu, esses mesmos objetos “antimuseus” – as coisas banais do *Homo simplex* – também não estariam livres de ser transfiguradas em celebridades, porque museus “não estão na vitrine, mas na cabeça do visitante” (VIALATTE, 1949 [1992], p. 41-47).

Em 1963, Raoul Vaneigem, em seu texto *Banalidades básicas*, discorria sobre os problemas de assimilação e crítica do espetáculo por sua própria imagem refletida no espelho. Como se previsse o destino metaespetacular da crítica ao espetáculo, algo parece ter acontecido, anos mais tarde, o próprio pensamento situacionista:

A partir do momento em que o marxismo se torna uma ideologia, a luta que Marx travava contra a ideologia, em nome da riqueza a vida é transformada

em uma anti-ideologia ideológica, um espetáculo do antiespetáculo (do mesmo modo que, na cultura de vanguarda, o infortúnio do espetáculo antiespetacular é permanecer entre os únicos atores, a arte antiartística sendo feita e entendida apenas pelos artistas, deve-se considerar as relações dessa anti-ideologia ideológica com a função do revolucionário profissional no leninismo). Assim, o maniqueísmo foi revivificado por um tempo. Por que Santo Agostinho combateu contra os maniqueus com tanta aspereza? É porque ele mediu o perigo de um mito que oferece apenas uma solução, a vitória do bem sobre o mal; ele sabia que tal impossibilidade corria o risco de provocar o colapso das estruturas míticas e de trazer ao primeiro plano a contradição entre a vida mítica e a vida autêntica. (VANEIGEM, 1963, p. 29, tradução nossa).

Por todas as contradições de suas leituras, o destino da obra de Debord parece se aproximar do que a sociedade do espetáculo reservou para a *Fontaine* (Figura 29) do francês Marcel Duchamp (1887-1968). Idealizada conceitualmente em 1917 sob o pressuposto de antiarte, poucos anos mais tarde passou a ser disputada por galerias e museus, e foi assimilada pelo mesmo mercado restrito e errático que pretendia questionar, constituindo-se finalmente como *ícone* da História da Arte. *A sociedade do espetáculo*, que tanto quanto a *Fonte* mantém vivo seu legado, também parece sobreviver nessa mesma ambiguidade: foi “engolida” pela armadilha espetacular que denunciou para poder existir como espetáculo crítico. Se hoje *A sociedade do espetáculo* não é o *ícone* da História Social, talvez seja uma de suas vedetes. Conseguirá o antimuseu evitar ser “engolido” pelo Museu-Espetáculo que imagina combater?

Figura 29 – *Fontaine*, de Marcel Duchamp – 1917/1964.



Faiença branca coberta com esmalte cerâmico e tinta
63 x 48 x 35 cm, Cópia: Rose / Marcel Duchamp.

Fonte: Centre Pompidou ([link](#)).

Foto: © Succession Marcel Duchamp/Adagp, Paris.
(CENTRE POMPIDOU, 2005).

Ética e poder espetacular: Uma aproximação ao pensamento museológico

Os senhores que, sob a proteção do mito, detêm a *propriedade privada da história*, detêm-na primeiro no modo da ilusão. [...] Refletir sobre a história é, inseparavelmente, *refletir sobre o poder*.

Guy Debord (2017 [1967], p. 116-117, grifo do autor).

Algumas aproximações parecem ser possíveis à reflexão crítica entre os fenômenos sociais vivenciados pela participação dos situacionistas no *Escândalo de Strasbourg* e no *Maio de 1968*, e a atuação de especialistas em processos de concepção e implementação de museus. No caso de Strasbourg, o texto considerado revolucionário foi escrito e assinado conjuntamente por estudantes e pela Internacional Situacionista (IS). Uma das motivações dos estudantes para propor a dissolução de sua Associação foi a constatação de que a mesma estaria alinhada a diferentes facções ou partidos políticos. Como não sabiam exatamente como fazê-lo, teriam procurado os situacionistas na busca de orientação (NOS BUTS..., out. 1967, p. 23).

Os membros da IS possuíam amplo conhecimento teórico e político, e em 1966 suas ideias haviam amadurecido, após sucessivos encontros de reflexão, no decorrer de quase uma década. O volume onze da *internationale situationniste*, publicado em outubro de 1967, traz um texto que detalha as impressões e o posicionamento dos situacionistas nesse episódio, intitulado *Nossos objetivos e métodos no Escândalo de Strasbourg (Nos buts et nos méthodes dans le Scandale de Strasbourg)*.

A orientação situacionista aos estudantes de Strasbourg acarretou acusações de que o grupo havia se infiltrado no movimento estudantil e sugerido os protestos. Os situacionistas, porém, consideraram que a iniciativa e os questionamentos iniciais teriam partido dos estudantes. No texto de 1967, esclarecem que apenas “aconselharam os estudantes” a produzir “[...] um texto de crítica geral ao movimento estudantil e à sociedade”, e que tais discussões poderiam ser acompanhadas pelos situacionistas por meio de um de seus membros, Mustapha Khayati (NOS BUTS..., out. 1967, p. 23). Todavia, durante as discussões sobre os termos e aspectos que deveriam figurar no texto de Strasbourg, o grupo que representa os estudantes não teria chegado “[...] a uma formulação satisfatória, especialmente no curto período de tempo que era exigido”. Para os situacionistas, não se tratava de “falta de talento ou inexperiência” dos estudantes, mas de uma dificuldade decorrente da “heterogeneidade daquele grupo”:

Sob tais condições, Mustapha Khayati foi levado a assumir quase sozinho a maior parte da redação do texto, que foi discutido e aprovado neste grupo de estudantes em Strasbourg, e também pelos situacionistas em Paris (NOS BUTS..., out. 1967, p. 24, tradução nossa).

Apesar dos esclarecimentos publicados na revista, a iniciativa situacionista recaiu em um paradoxo: como grupo que defendia a não vinculação de partidos políticos e sindicatos aos movimentos estudantis e de trabalhadores, a IS colocava-se à disposição para “orientá-los”. Na imprensa, foi acusada de organizar uma tentativa de controle dos movimentos estudantis. Embora as críticas não tenham inviabilizado a relevância da iniciativa dos estudantes, percebe-se que houve uma inversão de protagonismo na produção do documento, que tinha por intuito representar o pensamento crítico e as expectativas dos estudantes, e não dos situacionistas.

Talvez seja por essa razão que o historiador italiano Gianfranco Marelli, em seu livro *L'amère victoire du situationnisme (A amarga vitória do situacionismo)*¹¹⁷, considera que os situacionistas eram movidos por uma ilusão de infalibilidade revolucionária:

A crença de que era possível implementar a mudança alimentou nos situacionistas a ilusão de serem os únicos capazes de promovê-la, e isso ajudou a criar em torno da Internacional Situacionista uma aura mítica de infalibilidade, como se fosse a única organização revolucionária capaz de oferecer ao proletariado as razões de sua revolta contra a sociedade do espetáculo. Mas a teoria crítica da vida cotidiana elaborada pelos situacionistas, em vez de expressar as expectativas de um proletariado alienado por sua vida proletária (isto é, a partir do produto-objeto do capital), interpretou mais as necessidades das classes sociais declassificadas (intelectuais, artistas, estudantes), em busca de uma “classe de consciência” para confiar seus próprios projetos de mudar a vida (MARELLI, 1998, p. 404, tradução nossa).

A reflexão sobre a intervenção de Khayati no caso de Strasbourg permite a aproximação crítica entre a atuação situacionista na década de 1960 e o protagonismo de especialistas na concepção e atuação de museus. O problema é inato: sempre que se propõe valorar objetos ou entendimentos, a fim de representar memórias ou conhecimentos coletivos, inevitavelmente se está diante de problemas éticos, associados a questões de poder, luta e litígio (CHAGAS *et al.*, 2018). Os grandes debates sobre os museus naquela mesma década relacionavam-se ao fato de que o objeto, valorado e mitificado “no” e “pelo” museu, se distanciava das expectativas de uma grande parte da sociedade¹¹⁸. Os museus tratavam de valorar os objetos e comunicá-los “para” uma sociedade, ao invés de valorar e comunicar “com” ela (CHAGAS *et al.*, 2018, p. 86). Embora valorar “com ele” seja ideal quando um grupo solicita orientação, ainda assim não se está livre da possibilidade dos equívocos apontados por Marelli na ação situacionista. Qual teria sido o limite ético da atuação de Khayati ao comunicar “com” os estudantes de Strasbourg?

¹¹⁷ O título da obra de Gianfranco Marelli faz alusão ao texto situacionista intitulado *Amere victoire du surrealisme (Amarga vitória do surrealismo)*, publicado em 1958, no primeiro volume da *internationale situationniste* (AMERE, jun. 1958, p. 3-4).

¹¹⁸ A respeito, Debord considera que o movimento essencial do espetáculo “[...] consiste em retomar nele tudo o que existia na atividade humana *em estado fluido*, para possuí-lo em estado coagulado” na forma de coisas valoradas artificialmente (DEBORD, 2017 [1967], p. 51, grifo do autor).

No caso dos museus, notadamente a partir da década de 1980, com o reconhecimento internacional da Nova Museologia, tornaram-se populares os ecomuseus e museus comunitários, principalmente na Europa. Diante da intensificação das críticas aos museus tradicionais e do questionamento quanto à pertinência desse modelo, nas décadas anteriores a Museologia se percebeu diante de um embaraço. Somente uma ação revolucionária parecia ser viável para concretizar a desejada mudança de paradigma. De fato, alguns autores consideram que a afirmação da Nova Museologia pode ter configurado uma revolução neste campo.

Porém, de forma semelhante aos episódios de 1968 na França, pode-se inferir que a revolução da Nova Museologia foi necessariamente ideológica – e nem poderia ser diferente – já que seus entendimentos e pressupostos se tornam efetivos aos poucos, a uma parcela significativa de museus¹¹⁹. Assim como os situacionistas e os episódios de 1968, a Nova Museologia e suas interpretações decorrentes – Museologia Social e Sociomuseologia – subsistem e se fortalecem sob semelhante aspiração revolucionária, sob expectativa da mudança de paradigma e na perspectiva extraordinária, ou seja, que normalmente passa por um período de crise e de constatação de “anomalias”, próprias da disputa por aspirações paradigmáticas (KUHN, 1998 [1962]).

Pondera-se, porém, que nenhum movimento, interpretação ou investigação extraordinária da Museologia conseguiu, até o momento, configurar a mudança de paradigma deste campo, por diversas razões. Primeiro, porque permanecem as relações e estruturas de poder de representação no Museu, quase sempre associadas a uma forte resistência por alterá-las. Segundo, porque alguns dos pressupostos básicos desses movimentos não representam um diferencial às perspectivas correntes, como é o caso do entendimento de que todos têm na interdisciplinaridade uma de suas principais características e seu principal “método” de atuação científica¹²⁰. Enquanto a “quebra” não se efetiva, o paradigma museológico segue vigente, subsistindo conjuntamente aos pontos onde há convergência, e reforçando suas tensões sob seus aspectos de divergência.

Por outro lado, seria leviano deixar de considerar que os novos museus e os museus comunitários propõem ou aspiram a uma ação inovadora quando mantêm a espontaneidade de sua motivação e independência conceitual restritas à comunidade. Isso quer dizer que tanto as

¹¹⁹ Para acessar diferentes entendimentos sobre os movimentos do campo da Museologia, sugere-se a leitura dos artigos *La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie*, de autoria de François Mairesse (MAIRESSE, 2000); *L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie*, de Bruno Brulon Soares (BRULON SOARES, 2015b); e *A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos*, de Mário Chagas, Judite Primo, Paula Assunção e Claudia Storino (CHAGAS *et al.*, 2018).

¹²⁰ No *Quarto Porto* desta tese se apresentam reflexões críticas sobre as interações disciplinares associadas à Museologia e às práticas no Museu, bem como ao estatuto científico da Museologia e suas relações com o espetáculo.

iniciativas quanto os processos de valoração dos objetos do museu (materiais ou imateriais) devem partir estritamente de representantes da comunidade. Caso contrário, tais museus pouco se diferenciariam do paradigma vigente, ao permitir uma intervenção restritiva ou associada a um conhecimento específico ou intervenção do especialista, não necessariamente integrado à comunidade.

Volta-se, nesse caso, a discutir os problemas ético-filosóficos associados à concepção, implementação, valoração e atuação do Museu. Quem opera uma revolução de conceitos que aspire uma mudança de paradigma museológico quando o faz sobre o poder de representação dos museus do “outro”? Talvez, uma das saídas para se evitar tal contradição seja não apenas atuar “com” a comunidade mas valorizar a independência de suas iniciativas, que não necessita abdicar do apoio do especialista, mas que pressupõe a este uma condição de observador-consultor. Seu papel, assim, se afasta do protagonismo espetacular que por vezes o coloca à frente das imagens e discursos de representação social alheia.

Serge Chaumier, em seu livro *Des musées en quête d'identité: Écomusée versus technomusée*, reflete sobre os diferenciais e problemas associados aos ecomuseus e museus comunitários na França, e pondera que nem sempre a independência e a espontaneidade se mantêm na prática. Algumas vezes, intervenções externas acabam por projetar expectativas que diferem das motivações comunitárias iniciais, por meio da atuação de instâncias de poder que se configuram pela intervenção direta do Estado ou por representantes de instituições públicas ou privadas (CHAUMIER, 2003).

Na busca de consolidação de um novo paradigma museológico, quaisquer fragilidades, contradições ou equívocos não anulam a tentativa, nem impedem que o sonho e as utopias possam se concretizar futuramente, mediante a correção de eventuais falhas, tal como sugere Bachelard no exercício da Epistemologia Histórica. Sob os debates atuais da Museologia, parece ser possível a associação à noção de “romantismo revolucionário” proposta por Michel Löwy, em suas análises sobre o *Maio de 1968*. Associando-se aos entendimentos de Luc Boltanski e Eve Chiapello, citados por Löwy (BOLTANSKI; CHIAPELLO, 1999 apud LÖWY, 2018), pode-se questionar, diante da emergência das expectativas das comunidades onde novos museus se implementam, se os profissionais de museus, quando se colocam como atores externos, contribuem para a “crítica social” ou instauram a “crítica artística”, que se consolida por sua própria projeção intelectual associada a necessidades e convicções individuais.

No caso dos museus tradicionais ortodoxos, raramente se abrem possibilidades de divisão de poder na valoração de entendimentos e objetos musealizados, ou de participação ativa do público na concepção de estratégias comunicacionais e em outras atividades museológicas comuns, como a pesquisa e a conservação. Quando há opção pela manutenção

de procedimentos restritivos à participação em sua concepção, não parece ser pertinente considerar tais museus sequer como “inovadores”. Afinal, o *modus operandi* dos processos de musealização se mantém inalterado, assim como as críticas decorrentes dessas práticas. Nesse caso, o Museu-Espetáculo, sob seu entendimento crítico, reina absoluto.

Por mais avançadas que sejam as estratégias comunicacionais de um Museu, quando se opta por manter o sentido linear e a concepção unidirecional de suas estratégias, este continuará alinhado à mesma ortodoxia dos museus tradicionais que frequentemente procura-se negar. Sua narrativa, repleta de respostas a perguntas que não se fizeram, encontra-se então aprisionada à imagem do homem apolíneo, refletida no espelho. Uma imagem idealizada, tão limpa, correta e ordenada quanto igualmente distante e inacessível (SCHEINER, 1991). Nos museus comunitários, por outro lado, tal situação teoricamente se inverte, já que a participação da comunidade em suas estruturas de poder, quando essa efetivamente se implementa, é seu maior diferencial. Caso isso não ocorra, repetem-se os problemas associados aos museus tradicionais. Não é sem razão que museus comunitários, ecomuseus e museus virtuais por vezes se convertem a museus tradicionais (CHAUMIER, 2003), notadamente quando, por circunstâncias diversas, abandonam-se os preceitos que os motivaram.

A participação ativa, em quaisquer situações, é fundamental ao Museu e às políticas de Patrimônio Cultural. O que pode ser mais difícil de resolver, em todos os casos, é o desequilíbrio de poder que se estabelece entre os que detêm o conhecimento específico, e os que ainda não dominam as especificidades para as quais solicitam orientação. A saída para tal fragilidade, na busca de mitigação dos efeitos de uma hierarquia associada ao poder do conhecimento nos museus. Enquanto a socialização procura exercitar uma troca não hierárquica de vivências e experiências, as demais possibilidades de “transmissão” raramente pressupõem tal interação, até mesmo quando se estabelecem por estratégias comunicacionais ditas participativas.

Como afirmou-se anteriormente, não apenas governos, universidades, indústrias ou teatros foram alvos das críticas dos movimentos da década de 1960, mas todas as instituições governamentais, educacionais, culturais e comunicacionais, públicas ou privadas, aí incluídos os museus. Os teóricos que há décadas discutiam os problemas associados à parcialidade dos discursos dos museus, certamente entenderam os recados daqueles protestos (VARINE, 2012 [2005]). Logicamente, o espírito que almeja e motiva mudanças não visa a uma tomada do poder, mas a dissolução e a relativização de valores e de critérios de valoração.

Passados mais de meio século dos acontecimentos de *Maio de 1968*, Morin considera que, desde a década de 1970, alguns princípios que serviram de base para aquele movimento vêm sofrendo com a perda de esperança frente à sociedade de consumo. Muitos líderes daquele movimento “[...] foram levados à aceitação da sociedade tal como ela é”. Alguns, hoje, fazem

parte de uma “nova *intteligentsia*”, enquanto outros simplesmente “se aburguesaram” (MORIN, 2018, p. 15-16). Segundo o sociólogo, o que permanecem vivas são as lembranças de uma “Sorbonne em festa”, e daquelas aspirações “de mais liberdade, autonomia, fraternidade, comunidade” quando “todos se falavam” em um ambiente “totalmente libertário, mas sempre com a ideia fraternal onipresente” (MORIN, 2018, p. 17). Daqueles tempos e memórias, além da esperança que se renova como *sonho*, permanecem alguns *slogans* como *faróis*, vivos a sinalizar os caminhos daqueles que se movem pelo renovado desejo de *viagem* à dignidade humana: “Seja realista. Exija o impossível” (*Soyez réaliste. Demandez l'impossible*). A viagem, como representação de uma vida plena à deriva, nada mais é do que o caminho possível a essa transgressão:

A história que ameaça este mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço ao tempo vivido. A revolução proletária é a crítica da *geografia humana* através da qual os indivíduos e as comunidades devem construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total. Nesse espaço movente do jogo, e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, a autonomia do lugar pode se reencontrar, sem reintroduzir um apego exclusivo ao solo, e assim trazer de volta a realidade da viagem, e da vida entendida como uma viagem que contém em si mesma todo o seu sentido (DEBORD, 2017 [1967], p. 141, grifo do autor).

Terceiro Porto

O mapa espetacular

Território, Paisagem e Natureza como Espetáculo

Figura 30 – Mapa publicado na Alemanha em 1593, em edição de luxo de livro com os relatos de Hans Staden (1525-1576) e Jean de Léry (1536-1613) sobre suas viagens ao Brasil.



Fonte: Gravura de Théodore de Bry (1528-1598) (BRY, 1593, p. 15).
Domínio público. *Internet Archive. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island (EUA).*

Zeppelin¹²¹

Vem olhar pro céu
Vem dar tchau
O Zeppelin eclipsa o sol
Vem aproveitar o verão de 36
À sombra do Edifício Garcez

Vem ver, vem guardar na memória
Vem ver, tem um mundo inteiro lá fora
Um mundo inteiro lá fora tem
Um mundo inteiro

O bonde vai
O bonde vem
Um dia a gente chega lá
Um ponto no mapa
No meio do nada
Que o mundo resolveu visitar

Vem ver, vem guardar na memória
Vem ver, tem um mundo inteiro lá fora
Um mundo inteiro lá fora tem
Um mundo inteiro

Livia Lakomy, 2013 ([link](#)).

¹²¹ Em dezembro de 1936, o dirigível LZ 129 *Hindenburg*, tratado por muitos como *Zeppelin Hindenburg*, partiu do Rio de Janeiro em direção ao Sul. Sobrevoou diversas cidades como São Paulo, Curitiba, Joinville, Jaraguá do Sul e Blumenau. A música de Livia Lakomy faz referência a essa passagem do dirigível pela capital paranaense, e ao icônico *Edifício Moreira Garcez*, lá inaugurado em 1933. Tal como o *Edifício A Noite*, no Rio de Janeiro, e o *Edifício Martinelli*, em São Paulo, o *Garcez* marcou o desejo de pontuar a cidade no “mapa da modernidade”. Os três edifícios são tombados como patrimônio cultural.

TERCEIRO PORTO – O mapa espetacular

O ser humano contemporâneo é fundamentalmente desterritorializado. Com isso, quero dizer que seus territórios etológicos originários – corpo, clã, aldeia, culto, corporação... – não estão mais dispostos em um ponto preciso de terra, mas se incrustam, no essencial, em universos incorpóreos. A subjetividade entrou no reino de um nomadismo generalizado.

Félix Guattari (2019 [1992], p. 149).

O Brasil como espetáculo: Relevâncias e contradições nos relatos de um viajante

Nem sempre os viajantes de uma Nave-Museu se dão conta que seu porto pode ser território de alguém, lugar que já agrega o ser, o espaço e o tempo. Por vezes esses viajantes ancoram o Museu¹²² em terras privilegiadas, definidas por mera oportunidade ou casualidade, ignorando o que há ou houve por ali. Ao desconhecer o lugar, os desbravadores transformam sua própria insegurança em defesa permanente. Quando não constroem bases sólidas de sustentação social e política, que só seria possível se iniciada antes da atracação, optam por levar sobre aqueles a quem pretendem “transmitir” seus discursos.

Os neocolonizadores anunciam o Museu como espetáculo de um “Novo Mundo”. Defendem o que tratam por “alfabetização” – cultural, científica, social, política, civilizatória – tal como faziam os viajantes nas expedições exploratórias e de evangelização dos povos. Qualquer outra noção do lugar, emanada de seu “público”, é frequentemente ignorada. Resta aos moradores do “entorno” a possibilidade de conversão à fé das “verdades” museais. Se for aceita pacificamente, os novos “bons selvagens” são recompensados pelo “benefício” do acesso mediado ao museu. A esse conjunto de ações, a tripulação costuma tratar como “inovação”, a mais avançada “geração” de uma suposta vanguarda museológica.

Parece soar como uma metáfora exagerada? Observe-se, então, a noção de “entorno” para o caso dos museus. Frequentemente utilizada nesse meio, costuma-se partir do pressuposto de que o entorno são os outros, o lugar onde as coletividades se expressam fora

¹²² Aqui se refere ao fenômeno Museu não restrito ao museu institucionalizado e materializado, mas que abrange o universo das ideias e das memórias, do que se guarda para si ou se socializa sob a forma de atos de expressão poética e política, que geram respostas sociais. Da mesma forma, por “lugar” não se entende apenas como uma determinada área, mas uma situação, evento, entendimento ou percepção delimitados pelo construto humano de “território”.

dos limites do Museu idealizado. Mas, se existem comunidades, expressões, paisagens e memórias pré-estabelecidas em um território ocupado pelo Museu, quem seria entorno de quem? O que determina as noções de “dentro” e “fora” quando o Museu se encontra no entorno de uma sociedade e de uma paisagem, e não o contrário? O Museu apenas serve à sociedade ou é parte dela, do espaço e do tempo aos quais se incorpora?

O espetáculo, como forma de expressão das sociabilidades nos museus, é ambíguo em todos os casos. Como socializar uma experiência em um território conhecido para uns e estranho para outros? Teria sido o Museu-Espetáculo o primeiro a enaltecer entendimentos restritos sobre um determinado território, uma determinada sociedade? Certamente não, já que os recursos da linguagem espetacular parecem ser semelhantes há séculos.

No século XVI, por exemplo, quando as viagens ao Novo Mundo soavam como algo fantástico, a notícia de que existia um continente desconhecido, repleto de novidades e riquezas, havia espalhado pela Europa. Despertava a curiosidade de muitos, e a cobiça de outros. Grandes somas de recursos foram fundamentais para construir embarcações preparadas, e só os grandes impérios ou mercadores poderiam considerar tais viagens. Diversas frotas vieram ao Brasil e à América do Sul entre 1500 e 1550. Viajar ao Novo Mundo significava passar longos meses nas travessias dos mares “sem fim”. Chegar ao destino era apenas um detalhe, já que seria necessário sobreviver aos perigos de uma terra “selvagem”. Se houvesse habilidade e sorte, seria possível retornar à Europa.

Ao regressar, além do dinheiro e da fama que lhes rendia negócios futuros, os navegadores carregavam mercadorias e objetos inusitados. Parte era vendida para coleções particulares, que começavam a se organizar sob a forma de “gabinetes” e que, mais tarde, iriam integrar os acervos dos museus. Para além dos objetos materiais, os viajantes levavam impressões sobre seres humanos “canibais”, plantas e animais “estranhos”, alimentos “exóticos” e relatos de aventuras que superavam os limites da moral cristã.

O filósofo Tzvetan Todorov (1939-2017), em seu livro *A conquista da América: A questão do outro*, apresentou reflexões sobre aquele momento. Quanto às narrativas dos navegadores, Todorov ressaltava a expressão de um sentimento radical de estranheza que se associava à “descoberta do outro”. Essa “descoberta”, porém, apresentava nuances que tratavam o desconhecido como objeto, confundiam o outro com a paisagem que o cercava ou, por fim, percebiam esse outro como semelhante, mas diferente em seus hábitos, costumes e comportamentos (TODOROV, 1982).

Enquanto alguns relatos eram restritos aos soberanos ou às autoridades religiosas, outros logo começaram a se tornar populares. O “boca a boca” e os cantadores eram apenas

uma das vias de comunicação. Na década de 1550 havia um mercado editorial em expansão, e a possibilidade de sucesso na venda dos livros interessava aos editores e patrocinadores. Mas os livros traziam um problema: eram inacessíveis aos muitos europeus que não sabiam ler. Diante dessa limitação, havia o caminho das ilustrações.

O recurso da imagem era conhecido nas igrejas e nos palácios da Europa, mas também nos edifícios e monumentos. Nos livros, as gravuras ajudavam a difundir o conhecimento, as crenças e os valores que se pretendia “transmitir”. Apesar das ilustrações, os livros atendiam às demandas de uma elite cultural, e não eram ingênuos. Além do uso de recursos para favorecer as polêmicas que os tornavam atraentes, os relatos dos viajantes serviam como argumento ao expansionismo colonialista e para reforçar a percepção dos “perigos de se perder a fé” (METCALF, 2008). Por meio deles, reafirmava-se a “missão” de levar a palavra de Deus e de oferecer a “salvação” às almas dos “selvagens” (OBERMEIER, 2008).

Assim teriam surgido os primeiros espetáculos sobre a *Terra Brasilis*. Tal como os museus contemporâneos, os relatos contribuíram para a edificação de narrativas idealizadas sobre o Novo Mundo. Dentre os diversos relatos de viagens ao Brasil no século XVI, um dos maiores sucessos editoriais foi o do mercenário¹²³ alemão Hans Staden (1525-1576). Staden iniciou sua primeira viagem ao Brasil em 1548, saindo de Bremen a Lisboa, onde embarcou em um navio português, atuando como artilheiro. De volta em 1549, embarcou em um navio espanhol que pretendia chegar ao Rio da Prata e seguir ao Peru, mas só chegou até o Brasil. Dessa viagem, Staden só retornou em 1555, com muitas histórias fantásticas para contar.

Em 1557, na Alemanha, Staden decidiu publicar um livro que relatava suas aventuras nas duas viagens ao Brasil. O título parecia manifestar o desejo de despertar a curiosidade dos leitores: *História verdadeira e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e agora traz a público com essa impressão.*

O livro apresenta os relatos acompanhados por 52 xilogravuras, produzidas a partir dos desenhos do autor. A obra é reconhecida como um dos primeiros relatos a apresentar impressões detalhadas sobre a natureza e a paisagem do Brasil, e sobre os povos que aqui viviam, seus costumes, rituais e objetos. Por essa razão, é considerada relevante para estudos antropológicos, sociológicos, linguísticos e culturais. Na segunda viagem, Staden teria sido

¹²³ Nome dado aos soldados livres, muitas vezes estrangeiros, contratados para lutar na defesa dos interesses de impérios ou governantes alheios, mediante pagamento ou divisão dos bens que eventualmente trouxessem de suas missões.

capturado pelos Tupinambá na região de Bertioga, no litoral de São Paulo, e levado para Ubatuba, onde teria permanecido por nove meses, na expectativa de ser devorado.

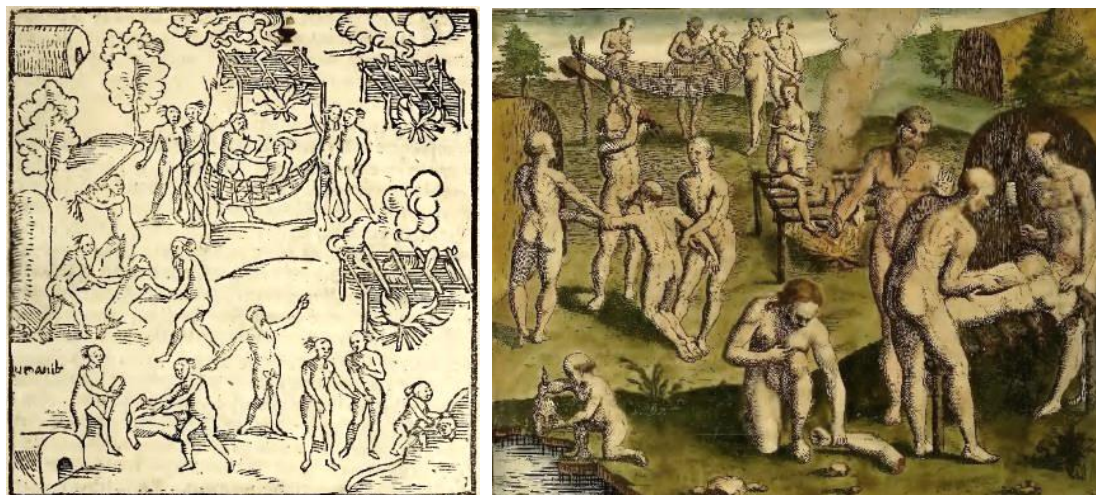
De todos os aspectos relatados por Staden, nenhum outro desperta mais curiosidade popular do que o “discurso alheio” sobre os rituais antropofágicos (OBERMEIER, 2011). No Brasil, o livro só foi publicado em 1892, porém sem gravuras (CORREIA, 2020). Outra edição de 1900, agora completa, teria influenciado o Movimento Antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1922 (OBERMEIER, 2008). Apresentado originalmente com prefácio de Johannes Dryander (1500-1560), médico, astrônomo e professor da Universidade de Marburg, o livro de Staden teria sido autorizado e recebido na Europa como uma experiência verídica e respeitável (METCALF, 2008). Alguns historiadores, no entanto, consideram que os relatos não seriam confiáveis e que Dryander teria interferido no texto. A hipótese de uma farsa, porém, é considerada infundada por outros pesquisadores (OBERMEIER, 2008).

Se os relatos de Staden pareciam suficientemente impactantes e espetaculares, esse caráter seria maximizado no final do século XVI. Theodore de Bry (1528-1598), um ourives e gravador de Liège, ajudaria a potencializar a imagem espetacular dos “selvagens” do Brasil. Percebendo o interesse dos europeus nos relatos dos viajantes às terras “descobertas”, de Bry se mudou para Frankfurt e editou diversos livros em alemão e em latim, constituindo uma grande coleção ilustrada. No caso dos relatos de Staden e do francês Jean de Léry (1534-1611)¹²⁴ sobre suas viagens ao Brasil, de Bry recriou cenas narrativas em gravuras de sua autoria, para representar as situações descritas pelos autores originais.

Embora sejam gravuras relevantes por “registrar” aspectos peculiares da natureza do Novo Mundo e da cultura dos “selvagens” do Brasil, sua observação exige cautela. Primeiro, porque são releituras das gravuras originais aprovadas pelos autores dos relatos em seus próprios livros. Segundo, porque consta que de Bry jamais teria saído da Europa para produzir aquelas imagens. Contraditoriamente, os “selvagens” foram representados por de Bry com traços europeus, o que deve ter contribuído para afetar os leitores, na incômoda associação entre a identificação e a repulsa (Figura 31). Exagerados ou equivocados, parece certo de que, por meio desses relatos, os europeus do século XVI e dos séculos seguintes estabeleceram contato com a “natureza” do Novo Mundo.

¹²⁴ Em 1556, Léry acompanhou um grupo de protestantes em uma viagem à *França Antártica*, denominação pela qual os franceses se referiam à colônia na Baía da Guanabara, onde se estabeleceram até 1565, na Ilha de Villegagnon. Note-se que a cidade do Rio de Janeiro foi fundada somente em 1567.

Figura 31 – Gravura do livro de Hans Staden (1557) e releitura por Théodore de Bry (1593) para ilustrar relato de antropofagia dos Tupinambá, século XVI.



Legenda: À esquerda, gravura do livro de Hans Staden (STADEN, 1557, p. 101).

À direita, gravura de Théodore de Bry (BRY, 1593, p. 71). Domínio público.

Fonte: Internet Archive. John Carter Brown Library, Providence, Rhode Island (EUA).

No que diz respeito à espetacularização das narrativas dos viajantes do século XVI, não é a discussão sobre a confiabilidade ou o pioneirismo pré-científico dos relatos de Hans Staden que interessam a esta pesquisa. O que parece relevante salientar, por analogia à atuação dos museus contemporâneos, é o caráter espetacular desses relatos, posteriormente amplificado nas edições de Théodore de Bry. É provável que mudanças nas cenas ilustradas tenham potencializado – espetacularmente – o poder de assimilação e de abrangência do discurso sobre o outro. Tal como exposições espetaculares atuais, os relatos dos viajantes foram apreendidos como referenciais de uma “outridade” certificada por especialistas. Por séculos foram relevantes ao conhecimento da cultura dos povos originários, mas também reforçaram estereótipos sobre o território e o povo brasileiro.

Analisando-se as duas gravuras da Figura 2, pode-se observar que de Bry (à direita) mantém a estrutura narrativa da gravura do livro de Staden (à esquerda). A composição em espiral é preservada, mas seu detalhamento amplia a dramaticidade das cenas que propõem retratar as etapas do rito antropofágico dos Tupinambá. Em de Bry, ao invés de três estruturas para assar a “carne”, uma única “grelha” ocupa a posição central. Mostra-se como um *gran finale* discretamente afastado, porém suficientemente visível para impressionar pelos detalhes, no lugar onde havia um vazio na gravura original. A perspectiva da paisagem, pouco demarcada na gravura do livro de Staden, é introduzida por de Bry, que apresenta o território como uma colina. As árvores à distância também mudam, e de Bry as interpreta sob a forma de cone, como ciprestes ou pinheiros de clima temperado. O homem nu e com barba, que em ambas as

gravuras representa o prisioneiro Staden, em de Bry ocupa a cena em primeiro plano e parece ressaltar a reprovação do europeu ao esquitejamento do prisioneiro.

Os elementos de linguagem espetacular utilizados nos relatos e ilustrações reforçam a dramaticidade das cenas e sua memorização. Ou seja, se configuram como uma tecnologia espetacular eficiente à época, capaz de manter o interesse sobre esses livros durante séculos. Tanto o relato de Staden quanto as gravuras posteriores elaboradas por de Bry foram assimilados como “verdades”, especialmente quando se enalteceram aspectos considerados “bizarros” em detrimento de outros. Além de ter afetado a percepção externa do Brasil, o exemplo confirma que a leitura de qualquer território ou paisagem será sempre influenciada culturalmente. Ademais, qualquer relato ou discurso, delimitado pela percepção pessoal do autor, pode ser posteriormente reinterpretado e maximizado espetacularmente.

Partindo dessas inquietações, este *Terceiro Porto* propõe refletir aspectos que se associam às interações dos museus aos lugares ou territórios aos quais se vinculam. O que se entende por “território”, “natureza”, “paisagem” e “paisagem cultural”? De que modo esses entendimentos são considerados nas políticas de preservação do patrimônio cultural e de proteção ambiental? Como os museus articulam esses conceitos ante as perspectivas do espetáculo? Se verá que as preocupações ambientais da humanidade afetaram diretamente os museus e a Museologia, notadamente nas últimas cinco décadas.

Admitidos ou negados, os preceitos da Ecologia influenciaram e influenciam a teoria e a prática dos museus, principalmente na afirmação da Nova Museologia e das noções de “museu de vizinhança”, “museu integral”, “ecomuseu”, “museu comunitário” e “museus de território”. De todas essas acepções, consideradas em sua interação com o meio, decorrem questões éticas, estéticas, políticas, sociais e culturais.

Preservação cultural e proteção ambiental: Caminhos paralelos rumo à mesma direção

O homem é esse ser que prefere se representar na finitude, cujo signo é a morte, a se saber inteiramente atravessado, e cercado, pela onipresença do infinito.

Alain Badiou (1996 [1988], p. 124).

Os debates sobre as relações entre Patrimônio, Museu, Território e Sociedade não são recentes¹²⁵. Embora se trate de tema considerado relevante desde o século XIX, as iniciativas voltadas à proteção ambiental e à valorização do patrimônio integral¹²⁶ se intensificaram na segunda metade do século XX. Por meio de estratégias de valoração, reconhecimento, gestão e comunicação, ambas caminharam por expectativas, paradoxos e desafios semelhantes.

Na década de 1960, a definição de “Museu”¹²⁷ adotada pelo Conselho Internacional de Museus - *International Council of Museums* (ICOM) obteve grande avanço ao reconhecer a musealização¹²⁸ de áreas abertas. Foram considerados museus os zoológicos, os jardins botânicos, os sítios arqueológicos e paleontológicos, as reservas naturais¹²⁹ e demais unidades de conservação da natureza. Esse reconhecimento, porém, não significaria que todos esses territórios estavam preparados para atuar como museus. Nos espaços urbanos e nas áreas rurais ou naturais, isso ocorre por meio de ações de musealização, não restritas à preservação e conservação, mas também por meio de pesquisa, documentação e comunicação¹³⁰.

Sob os entendimentos da Geografia, a noção de território costuma ser associada a uma relação de poder que procura estabelecer limites, não necessariamente visíveis ou materiais, mas fixos e inicialmente imutáveis em um determinado espaço-tempo. A paisagem, por outro lado, seria um fragmento espacial dependente tão somente de sua percepção aos sentidos humanos. Por essa razão, se configuraria como um atributo de um indivíduo ou de uma sociedade (SANTOS, 1991 [1982], 2004 [1978], 2006 [1996]). Esses entendimentos, porém, são polissêmicos e estabelecem tensões nos procedimentos de musealização e patrimonialização.

¹²⁵ Parte das reflexões deste “Terceiro Porto” foram apresentadas preliminarmente em artigo publicado no *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi - Ciências Humanas*, em coautoria com Teresa Scheiner e Deusana Machado, docentes do PPG-PMUS (NARLOCH; MACHADO; SCHEINER, 2019).

¹²⁶ O entendimento sobre “Patrimônio Integral” remonta à década de 1950, quando já se considerava a necessidade de adoção de práticas integradas de proteção do ambiente cultural e natural, em sua relação com a sociedade (SCHEINER, 1998).

¹²⁷ A definição vigente foi adotada na 22ª Assembleia Geral do ICOM, no ano de 2007, em Viena: “Museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e de seu ambiente para fins de educação, estudo e lazer” (ICOM, 2018, tradução nossa).

¹²⁸ Entende-se por musealização a subordinação de um conjunto de registros materiais/imateriais da natureza e da cultura a parâmetros específicos de proteção, documentação, estudo e interpretação, próprios do Museu (SCHEINER, 1998). Por se tratar de um conceito em construção permanente, sugere-se a leitura de outros entendimentos (CURY, 1999; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011; STRÁNSKÝ, 1995).

¹²⁹ Em 1961, o estatuto do ICOM, em seu artigo 3º, passou a reconhecer os sítios naturais dentre os diferentes espaços, instituições ou territórios aos quais se aplica a definição de Museu (ICOM, 2018).

¹³⁰ Sobre processos de musealização de territórios naturais, sugere-se a leitura da dissertação da bióloga Elisama Beliani, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) (BELIANI, 2012).

Ao atribuir-se a todo território – delimitado por fronteiras visíveis ou invisíveis – significações específicas à uma determinada sociedade, está-se também reconhecendo tal espaço como paisagem. De outro modo, ao se configurar a paisagem como apta à valoração associada aos processos de musealização e/ou patrimonialização, está-se definindo limites por meio de instâncias de poder institucional ou simbólico, ou seja, enquadrando-a ao estatuto de território preservado. Nessa perspectiva, o museólogo Mário Chagas considerava que o uso do termo “território” exige alguns cuidados, considerando que sua prática de demarcação, tal como o processo de musealização, pode ser “excludente e perversa” (CHAGAS, 2001, p. 16).

Como em qualquer museu, os desafios e as contradições associadas a territórios musealizados são comuns, especialmente porque toda valoração envolve relações de poder, quando se associam percepções subjetivas e entendimentos científicos específicos. Caracterizados como museus de território (SCHEINER, 2012), os sítios de proteção ambiental e de preservação do patrimônio carregam aspectos de motivação, concepção e fruição semelhantes aos que se configuram nos museus tradicionais. Ambos são idealizados pelo ser humano como testemunhos de sua existência, a partir de entendimentos temporais e espaciais. Em comum, há o desejo – nem sempre confessável – de perpetuação humana.

No Brasil, o sistema de unidades de conservação ambiental foi em grande parte concebido e articulado entre as décadas de 1960 e 70, especialmente sob a coordenação do engenheiro agrônomo Alceo Magnanini¹³¹, um dos organizadores do Código Nacional Florestal de 1965 (IBGE, 2020). Além de considerar a legislação existente no País, o modelo foi influenciado pelo sistema canadense de unidades de conservação. Atualmente, em ambos os países existem diversas modalidades de proteção, instituídas por meio da legislação ambiental ou pelas normativas do patrimônio cultural. Apesar das semelhanças estruturais e de origem, nem sempre as propostas de preservação e fruição dos parques e sítios são semelhantes nos dois países. Em comum, por vezes surgem divergências e controvérsias sobre os efeitos adversos dos processos de mercantilização¹³² dessas áreas.

Quando surgem projetos controversos, observa-se que esses são geralmente justificados como iniciativas “sustentáveis”. Teriam como objetivo favorecer a arrecadação de recursos financeiros para manutenção equilibrada das áreas preservadas e, por outro lado, estimulariam o acesso e a multiplicação do conhecimento à maior parte da sociedade. O desafio da sustentabilidade financeira, porém, por vezes tem sido desvirtuado, por ações nem sempre

¹³¹ Informação verbal obtida junto à museóloga Teresa Cristina Scheiner, em novembro de 2018.

¹³² Quanto ao processo de mercantilização do patrimônio, sugere-se a leitura do artigo de Llorenç Prats, que aponta impactos sobre a economia turística e as representações identitárias (PRATS, 2006).

integradoras, quando esses bens “comuns”¹³³ – urbanos ou não – sofrem com a homogeneização dos processos de competitividade turística. Nesses casos, com frequência o espaço é comunicado superficialmente, de maneira fragmentada ou descontextualizada de seus aspectos históricos, científicos, sociais ou culturais, principalmente quando se vinculam a estratégias de *marketing* voltadas tão somente à atratividade turística. Como motivação comum a essas ações, observa-se que sua implantação prioriza as expectativas econômicas.

O abuso da linguagem espetacular em territórios preservados e musealizados decorre geralmente dessas iniciativas, quando se percebe um “vale tudo” na disputa pela atenção dos visitantes. A esse respeito, Françoise Choay atribuiu à UNESCO, por sua classificação de Patrimônio Mundial¹³⁴, o desenvolvimento exponencial da mercantilização do patrimônio, que teria estimulado uma corrida pela obtenção de tal chancela. Os países estariam interessados na ampliação do fluxo de turistas, mas raramente sob condições que contribuam para as necessidades de desenvolvimento, conservação e preservação (CHOAY, 2011 [2009]).

Ao refletir sobre problemáticas semelhantes, a museóloga argentina Nelly Decarolis lembrava que a simbiose entre ações de preservação e turismo gerou uma “indústria do patrimônio”. Segundo a autora, apesar dos benefícios econômicos gerados pelo turismo, o patrimônio é frequentemente degradado ante o excessivo número de visitantes. “Hoje, uma nova ética ambiental exige a utilização adequada do patrimônio cultural e natural no contexto dos valores sociais e culturais, modificando marcos conceituais já desatualizados e desenvolvendo outros que os reconciliem” (DECAROLIS, 2001, p. 39, tradução nossa).

Não obstante à necessidade de uma abordagem integral, são comuns os procedimentos que procuram fragmentar disciplinarmente as estratégias de preservação de sítios, paisagens e demais territórios. No mínimo dois espaços de atuação social e política são frequentes nessas iniciativas: o do Meio Ambiente, responsável pelos mecanismos de proteção ambiental; e o da Cultura, com as ações de preservação do patrimônio. Embora esses entendimentos sejam embasados por legislação própria, as preocupações, expectativas e procedimentos são comuns. No caso do Brasil, a análise dos instrumentos legais dessas duas áreas demonstra que as iniciativas de preservação cultural e proteção ambiental refletem essa proximidade.

¹³³ Recorre-se à noção de “comum” apresentada por David Harvey em *Cidades rebeldes* (HARVEY, 2014 [2012]), como um bem de uso social e coletivo sujeito a um “cercamento” físico ou institucional, sob a forma de norma ou restrição.

¹³⁴ Os procedimentos da Unesco na definição do patrimônio mundial foram implementados a partir da Declaração de Paris, de 1972. O tema do patrimônio mundial é detalhado naquele documento em seus artigos 8 a 14 (UNESCO, 1972).

Como um dos países pioneiros na institucionalização dessas preocupações como princípio constitucional, em 1934 o Brasil passou a considerar a proteção das “belezas naturais” e dos “monumentos de valor histórico ou artístico” (BRASIL, 1934a). No mesmo ano, o código florestal aprovado pelo Decreto n. 23.793 passou a considerar a proteção de florestas por suas “belezas” e pela presença de espécimes raros de “fauna indígena”, dentre outras características próximas às de preservação do patrimônio cultural (BRASIL, 1934b).

Com a promulgação da Constituição de 1937, um novo texto associou a preservação dos bens culturais e naturais à noção de Patrimônio Nacional (BRASIL, 1937a). No mesmo ano, por meio do Decreto-Lei n. 25, criou-se o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) – atual Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – e instituiu-se o tombamento como mecanismo legal de preservação (BRASIL, 1937b). A vinculação entre aspectos culturais e naturais foi novamente estabelecida ao definir-se que

[...] estão também sujeitos a tombamento os monumentos naturais, bem como os sítios e paisagens que importe conservar e proteger pela feição notável com que tenham sido dotados pela natureza ou agenciados pela indústria humana (BRASIL, 1937b).

A Constituição Federal de 1988 mantém a proximidade entre as políticas de preservação cultural e ambiental, mas as trata em capítulos diferentes. O artigo 216, que trata do Patrimônio Cultural, inclui entre os bens de interesse os conjuntos e sítios de valor paisagístico ou ecológico. Por outro lado, o artigo 225, que trata do direito ao Meio Ambiente, estabelece “[...] à coletividade o dever de defendê-lo e preservá-lo para as presentes e futuras gerações”, e faz referência às formações geomorfológicas específicas e aos biomas, estes considerados como patrimônio genético do País (BRASIL, 1988).

Internacionalmente, as discussões conjuntas sobre a proteção do meio ambiente e do patrimônio cultural foram abordadas pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), na Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, em 1972. Conhecida como *Recomendação de Paris*, a convenção ocorreu paralelamente à Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano, realizada no mesmo ano pela Organização das Nações Unidas (ONU), em Estocolmo¹³⁵.

A *Recomendação de Paris* teria sido a primeira convenção internacional a estabelecer a noção de “Patrimônio Natural”, do qual fazem parte os monumentos naturais, os sítios, os lugares ou as zonas naturais de diferentes formações geológicas, biológicas e fisiográficas, ou as

¹³⁵ A Conferência de Estocolmo, de 1972, foi precursora das duas conferências mundiais do meio ambiente lideradas pela Organização das Nações Unidas e que ocorreram no Brasil: a Rio92 e a Rio+20.

que se constituem como habitat de espécies ameaçadas. Em comum, todos devem possuir um “valor excepcional” sob os pontos de vista da ciência, da conservação ou da “beleza natural”. Dentre diversos aspectos, a *Recomendação* estabelece a necessidade de “[...] atribuir ao patrimônio cultural e natural uma função à vida coletiva” (UNESCO, 1972, tradução nossa). Por um lado, tal entendimento reconhece a necessidade de que bens e territórios preservados ou protegidos devem garantir sua função social e cultural, o que parece bastante relevante quando as práticas de preservação e proteção não são reconhecidas pela sociedade. Por outro lado, quando a *Recomendação* explicita a necessidade de atribuir ao patrimônio uma função à vida coletiva, pode remeter ao paradoxo de que não se considera a vida pré-existente, como se a função social fosse dependente dos usos delimitados pelos cercamentos aos quais David Harvey atribui aos comuns (HARVEY, 2014 [2012]).

No mesmo sentido apontado pela *Recomendação de Paris*, duas décadas mais tarde a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, realizada no Rio de Janeiro em 1992 (Rio92), voltou a apresentar proposições integradas entre os ambientes natural e cultural. A *Agenda 21*, um dos documentos aprovados na Rio92, prevê como estratégia de conscientização ambiental a promoção de atividades de lazer e turismo “[...] ambientalmente saudáveis [...] fazendo uso adequado de museus, lugares históricos, jardins zoológicos, jardins botânicos, parques nacionais e outras áreas protegidas” (BRASIL, 1995, p. 436). Apesar da relevância da estratégia, não há garantias de que sua interpretação não possa suscitar equívocos no planejamento de atividades de lazer e turismo em áreas protegidas.

Não se estranham, assim, os problemas relacionados às alterações de uso dessas áreas ou territórios¹³⁶ após o reconhecimento como patrimônio, ou após sua musealização, principalmente quando são incluídas em projetos de “requalificação” ou “revitalização”. Nesses casos, são comuns os processos de gentrificação, em territórios urbanos, ou de remoção de povos e comunidades tradicionais, em territórios naturais não urbanos.

Em 2003, a Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial, realizada em Paris, pela primeira vez considerou os aspectos imateriais associados à natureza, quando destacou “[...] a profunda interdependência que existe entre o patrimônio cultural imaterial e o

¹³⁶ Ao atribuir-se a todo território, patrimonializado ou musealizado, significações específicas à uma determinada sociedade (sob fronteiras visíveis ou invisíveis), está-se reconhecendo tal território enquanto paisagem. De outro modo, ao se configurar a paisagem como apta à valoração associada aos processos de musealização e/ou patrimonialização, está-se definindo limites por meio de instâncias de poder institucional ou simbólico, configurando à paisagem o estatuto de território preservado.

patrimônio material cultural e natural”¹³⁷. Dentre os aspectos abordados naquela convenção, considerou-se que o patrimônio imaterial “[...] é recriado constantemente pelas comunidades e grupos em função de seu entorno, sua relação com a natureza e sua história [...]” (UNESCO, 2003, tradução nossa). Essa compreensão foi relevante para o campo do Patrimônio, já que reforçou os entendimentos de “Patrimônio Integral” e “Paisagem Cultural”.

Desenvolvimento sustentável no Museu: Equilíbrios reduzidos e *museum branding*

O “desenvolvimento sustentável” é considerado uma alternativa viável de convivência do homem em seu ambiente, na busca de sobrevivência da humanidade a longo prazo. Como se percebe, apesar de sua relevância, a expectativa de desenvolvimento defende antes o usufruto duradouro da natureza, do que sua manutenção sob circunstâncias futuras em que o ser humano não necessariamente fará parte. Comportamento semelhante ocorre nas ações de salvaguarda do patrimônio cultural: defende-se uma memória que se edifica sob a eterna luta do ser humano contra a perspectiva de sua própria finitude.

É por essas e outras contradições que a noção de “sustentabilidade”, como conceito em disputa, tem enfrentado críticas desde seu lançamento pelo *Relatório Brundtland*, em 1987¹³⁸, e sua ampla divulgação, a partir da Rio 92. Desde então, o conceito tem sido associado a diferentes discursos. A preocupação ecológica é sempre considerada, porém, nem sempre sob os entendimentos originais propostos pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD). Para a CMMAD, não seria possível preconizar qualquer desenvolvimento sustentável sem a priorização das necessidades da humanidade, sobretudo dos mais pobres ou vulneráveis. Por outro lado, também não seria sustentável priorizar o desenvolvimento social sem considerar o imprescindível equilíbrio ambiental (COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO, 1991).

¹³⁷ O Brasil foi pioneiro na regulamentação e institucionalização do patrimônio imaterial. Três anos antes da Convenção de Paris, o Decreto n. 3.551, de 4 de agosto de 2000, instituiu o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial e criou o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial (PNPI).

¹³⁸ Conhecida como *Relatório Brundtland*, a publicação intitulada *Nosso Futuro Comum (Our common future)*, de 1987, apresenta as conclusões dos trabalhos da Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento (CMMAD), coordenada pela norueguesa Gro Harlem Brundtland. No Relatório, o entendimento de “desenvolvimento sustentável” é apresentado como “[...] aquele que atende as necessidades do presente sem comprometer a possibilidade de as gerações futuras atenderem a suas próprias necessidades” (COMISSÃO..., 1991, p. 46).

Apesar da abordagem original abrangente, observa-se que pouco a pouco a noção de “desenvolvimento sustentável” vem sendo fragmentada ou enfatizada por seus diferentes aspectos, que seriam indissociáveis – inclusive quando aplicada aos museus e às políticas de preservação do patrimônio. De certa forma, percebe-se que tal fragmentação ocorre por duas frentes principais. Primeiro, diante das emergências sociais e carências ambientais, esses enfoques têm sido novamente isolados. Sob outra situação, ainda mais reduzida, enfatiza-se a sustentabilidade sob seu aspecto econômico, atrelando-se a um segundo plano os demais enfoques: social, ambiental, político, científico e cultural. Na urgência de que tais enfoques sejam revelados e priorizados, por vezes os discursos de desenvolvimento sustentável voltam a antagonizar os entendimentos de natureza e sociedade, ambiente e cultura, economia e convívio solidário. Frequentemente, em uma ou outra situação, se ignora a intercorrência e a expectativa de equilíbrio entre todos esses aspectos. A necessidade, ideologização ou redução dos enfoques isolados, por vezes transforma o desenvolvimento sustentável em espetáculo da sustentabilidade. Ou seja, se adota antes como uma marca desejável a ser apresentada institucionalmente do que um conjunto abrangente de práticas e atitudes sustentáveis.

As abordagens que tendem a uma ou outra perspectiva do desenvolvimento sustentável geram reações diferentes entre os profissionais da Museologia. Na maior parte, procuram enfatizar que a sustentabilidade ambiental não prescinde dos aspectos sociais e culturais, quando nem sempre o contrário é considerado nas ações dos museus. Essa preocupação pode ser observada, por exemplo, nos anais do IX Encontro do Subcomitê Regional do ICOFOM para América Latina e Caribe (ICOFOM LAM). Realizado em 2000 em Santa Cruz, no Rio de Janeiro, juntamente com o II Encontro Internacional de Ecomuseus (II EIE), foi dedicado ao tema *Museologia e Desenvolvimento Sustentável na América Latina e no Caribe*. Já o II EIE teve como tema *Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável*¹³⁹. Enquanto Nelly Decarolis enfatizava que os “[...] direitos econômicos e políticos não podem se separar dos direitos sociais e culturais” (DECAROLIS, 2001, p. 38, tradução nossa), Hugues de Varine destacava a relevância comunitária para a qual o “[...] museu é o instrumento por excelência de conhecimento, compreensão e valorização do patrimônio, dos recursos naturais e culturais, desde que concebido como um território global” (VARINE, 2001, p. 57, tradução nossa).

Não apenas nos museus ou na Museologia os entendimentos sobre sustentabilidade são considerados isoladamente. Henri Acselrad, especialista em planejamento ambiental, considera

¹³⁹ O Encontro incluiu também uma reunião do Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), preparatória para a Conferência Geral de Museus, realizada em Barcelona, em 2001. Ver Anais do IX ICOFOM LAM / II EIE. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001.

que os discursos associados a essa noção estão geralmente vinculados às matrizes da eficiência, da escala, da equidade, da autossuficiência e da ética. Porém, nem sempre essas matrizes são consideradas conjuntamente. Segundo o autor, em resposta aos limites rasos que os governos e instituições vêm atribuindo ao desenvolvimento, algumas organizações sociais passaram a pleitear da sustentabilidade “[...] uma nova crença destinada a substituir a ideia de progresso”, para um “desenvolvimento centrado no povo” (ACSELRAD, 1999, p. 80).

Entendimentos à parte, no *Relatório Brundtland* o conceito original de “desenvolvimento sustentável” vinculava-se à prioritária e emergente necessidade de diminuição da pobreza no mundo, não apartada do necessário equilíbrio ambiental. Porém, é geralmente sob o discurso da inclusão e da universalização do acesso que são defendidas as ações governamentais centradas em um modelo de sustentabilidade econômica dos bens protegidos por políticas ambientais ou de patrimônio. Tal entendimento é problemático ante a constatação de que a noção de desenvolvimento econômico não oferece garantias ao desenvolvimento integral, sustentável de fato.

Vem dessa constatação a preocupação dos teóricos da Museologia e de outras áreas que consideram as relações sociais e naturais no ambiente. O geógrafo e advogado Milton Santos (1926-2001) ao considerar tais relações, alertava que os ideais de competitividade e de produtividade associados ao modelo capitalista costumam se sobrepor às preocupações com o desenvolvimento humano e a justiça social (SANTOS, 1992). Nos espaços naturais, rurais e urbanos protegidos ou preservados, as estratégias de desenvolvimento centradas na competitividade têm estimulado que a cultura e a natureza sejam entendidas e vendidas como diferenciais ao consumo de massa. Na disputa por visitantes e dividendos, facilmente alteram-se as percepções simbólicas de territórios e bens protegidos, que passam a adotar estratégias de espetacularização. A arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques ressalta que estratégias de marketing e *branding* têm sido utilizadas justamente para “[...] construir uma nova imagem para as cidades contemporâneas, que lhe garantam um lugar na nova geopolítica das redes internacionais”, porém, nem sempre sob motivações socialmente justas (JACQUES, 2005a, p. 9).

De todos os caminhos adotados na espetacularização de espaços e territórios musealizados ou protegidos, o *branding* é um dos mais elaborados como conceito. Trata-se do desenvolvimento e gestão de uma marca de identidade competitiva, que se associa a uma empresa, instituição, governo ou território, no intuito de enfatizar ou fortalecer uma imagem diferenciada (WORLD TOURISM ORGANIZATION, 2009). Não se trata apenas da definição de um logotipo ou *slogan*, mas de um pacote de estratégias planejadas conjuntamente, na expectativa

de criar ou fortalecer uma imagem positiva e estimuladora. Embora não se confunda com o marketing, há nos processos de *branding* uma parceria com a publicidade.

Como prática vinculada às expectativas econômicas, o *branding* é aplicado a governos, campanhas políticas, museus, universidades, escolas, espaços ou territórios que passam a planejar seus ambientes com vistas à atração do público consumidor. De seu entendimento geral, surgiram diversas variantes, como *branding cities*, associada ao planejamento e identificação de cidades; *destination branding*, aplicado às estratégias de turismo; *museum branding*, associado às estratégias de imagem dos museus; e *branding parks*¹⁴⁰, aplicado à marca e gestão de espaços naturais protegidos, como os parques.

Nos museus e territórios musealizados no Brasil, as estratégias de *branding* ainda são pouco comuns, embora possam ser percebidas como parte dos “pacotes” de comunicação de exposições e atividades patrocinadas. Um exemplo dessas estratégias são as exposições temporárias de grandes museus, especialmente concebidas para apresentar temas direcionados ou aproximados às atividades ou serviços prestados por seus patrocinadores. A imagem, nesses casos, é edificada sob a estrutura de uma interação considerada mutualmente vantajosa para patrocinador e patrocinado. Desse modo, marca e discurso museal procuram comungar de um mesmo entendimento e, não raro, até de valores e acepções ideológicas. O espetáculo, assim, é produzido por diferentes profissionais contratados, de modo a garantir sua eficácia como atração cultural e como meio de afirmação de uma determinada imagem.

De modo evidente, as instituições e os museus brasileiros que dispõem de possibilidades e patrocínio para elaborar estratégias semelhantes, apresentam respostas de grande frequência e participação em suas atividades. Por sua vinculação às expectativas do capital, são frequentemente considerados como museus, instituições ou exposições-espetáculo. Nesses casos, como parte de um conjunto de estratégias de comunicação, o *branding* cumpre seu papel e a imagem idealizada se consolida. Logicamente, há limites tênues – e éticos – nessas relações e na adoção de marcas idealizadas entre mantenedores e patrocinados.

Quando a balança da relação pende tão somente para o lado dos patrocinadores ou mantenedores, sinaliza-se que algo não vai bem na afirmação de uma marca. Um exemplo: Pense-se no caso de uma determinada atividade ou exposição museal que desperta uma interpretação pública que foge das expectativas acordadas entre patrocinador e patrocinado. A expectativa de imagem positiva se tensiona e o patrocinador reage geralmente sob duas formas

¹⁴⁰ As estratégias de *branding parks* são mais conhecidas em países como o Canadá, Estados Unidos e Inglaterra. Entretanto, programas relacionados ao turismo vêm também aplicando a noção de *destination branding* para parques e áreas ambientais e urbanas protegidas, em todo o mundo.

distintas: reforça seu posicionamento ou se retira da parceria. Da parte do patrocinado, pode ocorrer algo ainda mais delicado: cede às expectativas do patrocinador e altera-se o discurso no decorrer da atividade, adequando-se novamente à imagem desejada/imposta pelo patrocinador confrontado por seu público. Todas essas possibilidades são efeitos colaterais do espetáculo associado às estratégias de *branding*.

Se as estratégias de *branding* parecem ser eficazes à atratividade e à percepção positiva do público, a associação de uma imagem estrategicamente idealizada a um museu ou território protegido costuma ser controversa. Não se trata de vilanizar a prática do *branding* ou desconsiderar as possibilidades de associação de bens protegidos ao lazer e ao turismo equilibrados, algo que, como se viu, é recomendado pela *Agenda 21*. No entanto, faz-se necessária a análise crítica das questões éticas, estéticas e políticas geradas por essas práticas, especialmente nos países em desenvolvimento. É preciso considerar, também, que estratégias de *branding* geralmente se configuram por planejamentos de longa duração, ou seja, buscam agregar uma imagem positiva por um tempo considerável. Por outro lado, não se descarta que uma imagem que posteriormente se percebe como negativa, igualmente precisará de tempo para deixar de ser associada a um determinado bem ou território.

Contraditoriamente, os processos de espetacularização, quando decorrentes de estratégias inadequadas de *branding*, acabam por homogeneizar os territórios e bens comuns, quando priorizam apenas as expectativas de lazer, em detrimento de suas demais funções. Acabam, assim, por ignorar as qualidades “excepcionais” desses bens quando idealizam a imagem de uma “perfeição”, sempre parcial. Françoise Choay, em seu livro *A alegoria do patrimônio*, lembrava de um discurso do Ministro do Turismo da França, de 1986, quando ele teria afirmado que o “[...] patrimônio deve ser vendido e promovido com os mesmos argumentos e as mesmas técnicas que fizeram o sucesso dos parques de diversões” (CHOAY, 2006 [1992], p. 211). Serge Chaumier, por sua vez, pondera que tal aproximação, apesar de incongruente, vem sendo aplicada sob a aprovação de dirigentes e conselhos locais. Para o autor, nas concepções semelhantes às utilizadas pelos parques temáticos, o espetáculo atrai mais do que o tema abordado, já que “[...] a cenografia da exposição funciona por si mesma e, às vezes, em detrimento de obras ou discursos” (CHAUMIER, 2005, p, 26-27, tradução nossa).

Apesar da percepção de Chaumier, considera-se que a problemática associada ao Museu-Espetáculo não reside apenas na utilização de recursos maximizados de linguagem, ou no uso de novas tecnologias e estratégias comunicacionais avançadas, mas também nas concepções, conteúdos e estratégias que se opta por socializar. Como encontrar o equilíbrio entre o espetáculo infantilizado e o hermetismo autoelogioso da hiperespecialização? No caso da

musealização de parques e territórios naturais, rurais ou urbanos, as estratégias de comunicação podem ser analisadas sob diversos aspectos.

O divulgador Enrique Páez Agraz, ao refletir sobre ações de *branding* associadas à comunicação da ciência, lembra que as estratégias de divulgação podem ser agrupadas sob pelo menos dois sistemas opostos em sua relação com interlocutores. Esses sistemas podem ser considerados nas relações de comunicação dos museus e territórios musealizados com a sociedade na qual se inserem. Pelo “modelo de déficit”, pressupõe-se uma deficiência cognitiva de entendimentos da informação científica por parte do público e situa-se a comunicação como um problema de informação e compreensão (AGRAZ, 2016). Por essa compreensão comum, frequentemente se apresentam conceitos independentemente dos contextos, das problemáticas e expectativas que poderiam ser consideradas pelo público. Sob perspectiva diversa, a “comunicação de risco” procura ampliar a conscientização pública por meio de participação ativa da sociedade. Ao considerar problemáticas e perspectivas de socialização de riscos sociais e ambientais, valoriza-se a percepção crítica não apenas sob pontos de vista científicos ou disciplinares, mas sob entendimentos que necessariamente incorporem a contextualização sociocultural como estratégia de socialização (AGRAZ, 2016).

Natureza, Paisagem Cultural e Ecosofia: Três construtos no território do espetáculo

No entender da filósofa Marilena Chauí, a distinção entre natureza e ação humana (ética, política, histórica e técnica) seria “desprovida de sentido”. Segundo a autora, dentre as diferentes concepções humanas sobre a natureza, “[...] considera-se natural tudo que existe no universo sem a intervenção da vontade e da ação humanas” (CHAUÍ, 2003, p. 47). Chauí considera que aí reside um paradoxo, já que o construto científico da concepção de natureza também é dependente da distinção humana. Assim, aceitando-se o entendimento sobre o que é “natural”, o próprio entendimento de natureza, sendo dependente da concepção humana, não seria natural. O mesmo ocorre quando se aplica o entendimento de patrimônio à natureza, vinculando-a às percepções de conhecimento científico, pertencimento ou identidade. Novamente se atrelam, nessas associações, entendimentos humanos.

Partindo-se dos pressupostos de que a natureza inclui a ação humana, e que esta, por sua vez, é quem apreende a natureza em sua unidade de “ser”, se perceberia que, em um processo

convencional de musealização¹⁴¹, não seria possível abarcar a indivisibilidade da natureza, tal como a concebemos. Não haveria, segundo esta perspectiva, a possibilidade de musealizar a integridade da natureza a partir de um modelo aplicado de Museu.

As abordagens da natureza e do ambiente nos museus, bem como as perspectivas de musealização da paisagem, são temas tratados por Jean Davallon, Gérald Grandmont e Bernard Schiele no livro *L'environnement entre au Musée (O ambiente entra ao museu)*. Nessa obra, Davallon *et al.* (1992) apresentam reflexões sobre os entendimentos de diferentes teóricos da Museologia, que participaram do colóquio internacional *Muséologie et environnement (Museologia e ambiente)*, realizado em Lyon, na França, em 1990. Segundo os autores, até a década de 1970 os museus raramente se colocavam como protagonistas nas grandes discussões ambientais. Pouco a pouco essa realidade foi alterada e, na década de 1990, já se podia pensar em uma “museologia do ambiente”, desenvolvida paralelamente aos movimentos da Nova Museologia e dos Ecomuseus (DAVALLON *et al.*, 1992).

Davallon *et al.* (1992) consideravam que as questões ambientais deveriam ser integradas à “lógica do museu”, por meio de uma “sensibilidade ecológica” que se concretize em sua concepção, suas ações, suas ideias e interrogações. Tal lógica e sensibilidade deveriam “[...] se desdobrar, interceptar, interpenetrar e amarrar-se nos fazeres do museu, valorizando, assim, a relação do ser humano com a natureza” (DAVALLON *et al.*, 1992, p. 21, tradução nossa). Sobre a sensibilidade socioambiental nos museus, os autores complementavam que

[...] a problemática da relação entre os museus e o ambiente não pode ser estabelecida apenas sob um aspecto visível (e redutor) do ambiente como “sujeito” de uma exposição ou das atividades museais; ela deve basear-se em um exame cuidadoso e detalhado do contexto social comum, subjacente tanto à evolução das representações sociais das “coisas” da natureza que atravessam a nossa sociedade, quanto à evolução de sua apresentação no museu (DAVALLON *et al.*, 1992, p. 21, grifo do autor, tradução nossa).

Os entendimentos de Davallon *et al.* (1992) quanto à necessidade de uma visão integral no Museu reforçam entendimentos anteriores da Museologia e de outros campos sobre natureza, meio ambiente e paisagem. No início do século XX, o sociólogo alemão Georg Simmel (1858-1918) considerava que a natureza, como “unidade sem fronteiras”, não teria sentido fracionada. Por outro lado, Simmel (2009 [1913]) ponderava que a paisagem seria essencialmente delimitada, percebida como um recorte específico, um “excerto da natureza”.

¹⁴¹ Processos convencionais de musealização seriam procedimentos formais aplicados aos modelos conceituais de Museu Tradicional, Museu de Território e Museu Virtual. Não convencionais seriam os procedimentos de uma musealização teórica, imaginária ou poética, associada aos modelos teóricos de Museu Interior e Museu Global (SCHEINER, 2007).

No entender do autor, a paisagem seria dependente da contemplação reclusa do ser humano. Como uma “decisão psíquica”, se configuraria por meio de uma “transformação autônoma”, fragmentada do “sentimento unitário da natureza” (SIMMEL, 2009 [1913]).

Sob entendimentos semelhantes, a filósofa Anne Cauquelin, em seu livro *A invenção da paisagem*, considerava que o olhar humano sobre a natureza como paisagem se apresenta necessariamente como uma imagem temporal e delimitada. “Uma vez que o quadro corta e recorta, ele vence sozinho o infinito do mundo natural, faz recuar o demasiado cheio, o demasiado diverso. O limite que ele coloca é indispensável à constituição de uma paisagem enquanto tal” (CAUQUELIN, 2014 [1989], p. 101). Simmel, na mesma linha de pensamento, lembrava que entre a Antiguidade e a Idade Média não havia entendimento sobre paisagem, até que esta passou a ser considerada por meio da pintura, como um processo de percepção necessariamente simbólica e estética:

Quando realmente vemos uma paisagem, e já não uma soma de objetos naturais, temos uma obra de arte in *statu nascendi*. E se, muitíssimas vezes, perante as impressões de uma paisagem, ouvimos os leigos dizer que gostariam de ser pintores para reter essa imagem, isso significa decerto não só o desejo de fixar uma reminiscência [...], mas também que em nós, já nessa contemplação, está viva e se tornou operante, por embrionária que seja, a forma artística (SIMMEL, 2009 [1913], p. 11).

O construto estético da paisagem, bem como a percepção da natureza como idealização do mundo e do que se entende por “realidade”, a aproxima das noções de imagem, cenário e espetáculo. Apreender a natureza por suas partes ou paisagens permitiu à humanidade propor limites ao conhecimento e aos modos de expressão, dando origem às categorias, campos e disciplinas. Porém, como efeito adverso, contribuiu para a exacerbação da visão cientificista e cartesiana, que apartou o humano da natureza ao considerá-la por seus fragmentos.

A tradição judaico-cristã, por meio de sua visão criacionista, seguida dos paradigmas da ciência, ao apartar o ser humano de seus objetos de estudo, contribuiu para que a paisagem e a cultura, assim como a natureza, o humano e a sociedade, fossem percebidos distintamente. Nas ações de preservação do Patrimônio Integral, uma das alternativas para mitigar esse distanciamento foi o desenvolvimento do conceito de “paisagem cultural”. No início do século XX, o geógrafo norte-americano Carl Sauer (1889-1975), influenciado por geógrafos alemães, propôs o conceito para justificar que a paisagem está em constante transformação no tempo e espaço, assim como a cultura que a envolve (RIBEIRO, 2007).

No decorrer do século XX, diversas convenções internacionais sobre a preservação do patrimônio abordaram aspectos relacionados à paisagem e à necessidade de uma visão integral. Em 1992, o Comitê do Patrimônio Mundial da UNESCO tornou-se a primeira instância

internacional a implementar as ações relacionadas à paisagem cultural. No Brasil, o IPHAN instituiu essa modalidade de chancela em 2009 ¹⁴².

Tal como ocorre na distinção entre natureza e ação humana, há um paradoxo na constituição da noção de “paisagem cultural”. Ao atribuírem-se representações humanas e sociais a qualquer espaço, sob fronteiras visíveis ou invisíveis, está-se reconhecendo um território como paisagem ou cenário. Mas esse novo território continua dependente da subjetividade humana, ou seja, independe de limites legais ou de qualquer chancela institucional. De outro modo, ao se configurar a paisagem cultural como apta à valoração associada aos processos de musealização e/ou patrimonialização, está-se definindo limites por meio de instâncias de poder institucional ou simbólico, configurando à paisagem o estatuto de território preservado.

Se toda paisagem se vincula à percepção temporal de um ou mais fragmentos da natureza, seu conceito já carrega a condição cultural, que se estabelece como construto humano e social, mesmo quando se dá sob motivações científicas. Por que, então, a necessidade de reafirmar a condição cultural da paisagem, considerando ser sua característica inata? Não seria redundante? Não necessariamente. Ao acrescentar a abordagem cultural ao conceito de paisagem, pretende-se enaltecer esse atributo, não apenas em relação às políticas de preservação do patrimônio, mas também sob os movimentos de outras ciências. Trata-se do mesmo argumento que procura sustentar que certas disciplinas das ciências sociais e humanas, por exemplo, precisam de apostos para fortalecer compreensões e motivações que parecem esquecidas ou desvinculadas de sua expressão original. Assim, diante das reduções do sentido de paisagem ao mundo “natural”, opta-se pela reafirmação da mesma como um construto cultural sob quaisquer circunstâncias ou limites.

Somente o tempo dirá se o conceito de paisagem cultural terá força suficiente para sobrepujar uma origem que se explica por razões de afirmação objetiva e de poder simbólico. Afinal, se a paisagem fosse sempre entendida como fragmento sociocultural “da” e “na” natureza por seus aspetos integradores, não haveria necessidade de ser reafirmada culturalmente. No entanto, enquanto a ação ecosófica não se estabelece como paradigma, a noção de paisagem cultural se apresenta absolutamente relevante, especialmente para os entendimentos de Patrimônio Integral.

¹⁴² Para entender o desenvolvimento do conceito de paisagem cultural, e suas implicações nas políticas de preservação do patrimônio cultural brasileiro, sugere-se a leitura do livro *Paisagem cultural e patrimônio*, de Rafael Winter Ribeiro, publicado pelo IPHAN (RIBEIRO, 2007).

Por sua abrangência e proximidade, ambos os conceitos convidam à percepção da interação Natureza-Humano-Sociedade, na qual cada parte existe em associação às demais. Não se trata de uma “relação” temporária, mas de um exercício de apreensão de diferentes “níveis de realidade”¹⁴³ sob uma mesma estrutura orgânica, mutualística e sem hierarquias. Sob tal entendimento, a interação Natureza-Humano-Sociedade pode ser apreendida como um sujeito coletivo, integral e interdependente, que supera a soma de suas partes. Esse sujeito é necessariamente horizontal, aleatório e aberto à superação de seus limites, tal como o rizoma da metáfora de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

No mundo microscópico, as hifas ou filamentos dos fungos cumprem função semelhante à do rizoma vegetal. O caráter filamentoso, assim como o rizomático, é igualmente aleatório, e se aplica como meio de ligação e disseminação. Refletindo-se sobre essa analogia, aplicada à interdependência do ser humano a seu meio, percebe-se que tanto o rizoma quanto o filamento são específicos, a menos que interajam com outro organismo no meio. Desse modo, mais do que rizoma, filamento, rede ou teia, o sujeito Natureza-Humano-Sociedade poderia ser melhor compreendido pela metáfora do líquen. O líquen é uma interação entre fungos e algas, capaz de gerar um “ser” coletivo no ambiente, que se diferencia de suas partes isoladas. Juntos na interação líquen, fungos e algas obtêm funções coletivas e características conjuntas que não possuem isoladamente.

Note-se que a afirmação da interação Natureza-Humano-Sociedade pode ser a base da atitude ecosófica no universo dos museus no século XXI. No ensaio *As três ecologias*, Félix Guattari propõe que as questões que deterioram o planeta e que ameaçam os seres vivos, e a própria existência humana, sejam consideradas sob perspectivas ecológicas que transcendam seus aspectos naturais e ambientais, e que considerem igualmente a subjetividade humana e as relações sociais. Essas três ecologias – ambiental, mental e social – não dissociadas, caracterizam o pensamento e ação ecosóficos (GUATTARI, 2014 [1989]). No entender de Guattari, a atitude ecosófica é revolucionária porque se estabelece por aspectos ético-políticos e ético-estéticos. Em *Caosmose*, Guattari novamente alertava quanto a necessidade de que a Ecologia retome sua abrangência original, e reconsidere as problemáticas humanas e sociais em associação às questões ambientais (naturais, territoriais, urbanas):

Na verdade, os meios de mudar a vida e de criar um novo estilo de atividade, de novos valores sociais, estão ao alcance das mãos. Falta apenas o desejo e a vontade política de assumir tais transformações. É verdadeiramente indispensável que um trabalho coletivo de ecologia social e de ecologia

¹⁴³ A noção de “níveis de realidade”, como um dos atributos do método transdisciplinar, é abordada com detalhes no *Quarto Porto* desta tese.

mental seja realizado em grande escala. Essa tarefa concerne às modalidades de utilização do tempo liberado pelo maquinismo moderno, novas formas de conceber as relações com a infância, com a condição feminina, com as pessoas idosas, as relações transculturais... [...] É apenas em um clima de liberdade e de emulação que poderão ser experimentadas as vias novas do habitat e não através de leis e de circulares tecnocráticas (GUATTARI, 2019 [1992], p. 154).

Para Guattari, a atitude ecosófica se deflagra como um novo paradigma de inspiração ético-estética, voltado não apenas à percepção e mitigação das fragilidades ambientais, mas também às práticas sociais criativas, justas e solidárias, que reconstituam um conjunto de modalidades do “ser-em-grupo”. Em adição, a abordagem ecosófica não prescinde da atenção ao indivíduo, seja pela busca de condições igualitárias ou pela recriação de relações amigáveis do sujeito com o próprio corpo e mente, com seus medos, expectativas e frustrações, com o tempo que passa e com os mistérios da vida e da morte. Segundo o autor, na estética ecosófica tudo deve ser continuamente reinventado “com a liberdade criativa pertinente às artes”, ao contrário dos processos que “se congelam numa mortífera repetição” sempre delimitada pela autoridade de um grupo, de uma escola, de um conservatório ou de uma academia (GUATTARI, 2019 [1992] p. 22).

Não se trata de negar autoridades constituídas, mas de reconhecer a existência de vias paralelas de representação estética e política. Nos museus, isso significa que as expectativas de preservação e proteção do patrimônio só têm sentido quando caminham pelas vias da sociabilidade e da justiça, do reconhecimento à diversidade e identidade do “eu-individual”, sem prejuízo às responsabilidades ambientais, sociais e humanas, em especial de alteridade e empatia. Não há estética ou política ecosófica no Museu que pratica a descontextualização ambiental, a imposição de suas representações simbólicas ou o individualismo competitivo e hierárquico nas relações com a memória, o conhecimento, as artes e os devires.

Destaque-se que as primeiras definições da Ecologia, apresentadas pelo naturalista alemão Ernst Haeckel (1834-1919) em 1866, já estipulavam grande abrangência. Segundo Haeckel, tratava-se de toda ciência que estuda as interações dos seres vivos com o meio circundante, aos quais se agregam, em um sentido mais amplo, todas as “condições de existência” (HAECKEL, 1866). Hoje, a Ecologia agrega enfoques de diferentes áreas ou ciências, como é o caso dos entendimentos ecosóficos de Guattari ou das reflexões de Edgar Morin em direção à complexidade, que igualmente propõem articulações entre as Ciências da Natureza, as Ciências Sociais e Humanas, e a Filosofia.

Assim, da mesma forma que a Ecologia não pode ser reduzida a um conjunto de relações entre seres vivos e elementos da natureza somente em seu estado “original”, a “sensibilidade

ecológica” dos museus, considerada por Davallon *et al.* (1992), e principalmente a prática ecosófica, não se restringem a uma opção excludente entre os ambientes “natural” ou “social”. Desse modo, reconhecer o Museu como integrante da interação Natureza-Humano-Sociedade é reafirmá-lo sob a ética e estética ecosófica, ao mesmo tempo ambiental, humana e social. Portanto, não é possível uma abordagem ecosófica nos museus que optam por priorizar apenas um dos registros ecológicos dessa interação. Apreender o Museu e o Patrimônio sob abrangência ecosófica corresponde a posicionar-se ideologicamente sob enfoque ambientalista ecocêntrico ou biocêntrico, ao considerar “[...] o mundo natural em sua totalidade, na qual o homem está inserido como qualquer ser vivo”; em oposição à abordagem ambientalista antropocêntrica, que “[...] opera na dicotomia entre homem e natureza” (DIEGUES, 2004 [1996], p. 42).

Entre o *oikos* e o *anthropos*: Do Museu Integral ao Ecomuseu

Quando o “meio ambiente”, como Natureza-espetáculo, substitui a Natureza histórica, lugar de trabalho de todos os homens, e quando a Natureza “cibernética” ou “sintética” substitui a Natureza analítica do passado, o processo de ocultação do significado da história atinge o seu auge.

Milton Santos (1992, p. 102, grifo do autor).

Para acessar as múltiplas vias de compreensão ecosófica do fenômeno Museu-Espectáculo, é preciso dissolver alguns conceitos cristalizados, comuns a todos os museus. Faz-se necessária a superação de sua compreensão objetiva e simplificada, e o reconhecimento à dialética objetivação/subjetivação, que parece motivar sua existência. Assim, a busca pela compreensão do fenômeno se daria por pelo menos duas vias concomitantes. Primeiro, pelos estudos dos processos e dos impactos dos museus ao indivíduo, à sociedade e ao ambiente. Segundo, pelas dinâmicas, forças e limitações ambientais, individuais e sociais que atuam sobre os movimentos de idealização, motivação, valoração, implementação, manutenção, comunicação e socialização dos museus.

Entender o Museu por sua complexidade e interdependência ao tempo, ao espaço, à sociedade e à subjetividade humana, favoreceu a aproximação entre a Museologia e a Ecologia nas últimas décadas. A apreensão dos entendimentos ecológicos para todos os museus estimulou o desenvolvimento de conceitos relevantes, notadamente a partir de 1970. Pouco a pouco, fraturaram-se os contornos dos museus tradicionais para além de seus limites usuais.

Naquela década se configurava a aguardada resposta dos profissionais dos museus e da Museologia à sociedade e à natureza, especialmente às populações e interações “invisibilizadas” pelos processos tradicionais de musealização e patrimonialização. Não havia como deixar de perceber a lacuna simbólica que ignorava a existência dos trabalhadores, dos artistas, dos povos nômades, das comunidades periféricas, das populações originárias em seus próprios territórios. Por outro lado, também não seria mais possível perceber a humanidade como um elemento central e independente da natureza como um todo.

Nas décadas de 1950 a 70, temas como comunidade, território e natureza voltaram à agenda das discussões sobre os museus e a Museologia, acompanhando os grandes debates internacionais sobre desenvolvimento e meio ambiente. Por um lado, algumas experiências foram consideradas marcantes, e por essa razão mais conhecidas. Por outro, parte das discussões teóricas foi assimilada superficialmente nos museus, distanciando-se de sua motivação inicial. Se não tiveram força suficiente para constituir um novo paradigma na Museologia, certamente contribuíram para grandes mudanças na idealização e atuação de parte dos museus. Sob tais perspectivas, um dos momentos considerados fundamentais à Museologia na década de 1970 foi o surgimento da ideia de “Ecomuseu” e sua posterior teorização. Não se discute aqui a relevância e o papel dos ecomuseus na atualidade, mas procura-se refletir criticamente se sua idealização e teorização pode ser associada aos entendimentos correntes de espetáculo e espetacularização.

Apesar do contexto internacional das convenções e reuniões que ocorreram no início da década de 1970, a denominação “Ecomuseu” teria surgido por oportunidade política, distante de qualquer iniciativa ou tomada de consciência coletiva, algo que só ocorreu posteriormente. O termo teria sido criado casualmente em 1971, durante um almoço em Paris entre o conselheiro do Ministro do Meio Ambiente da França, Serge Antoine, com Georges Henri Rivière e Hugues de Varine. Estes tentaram convencer o conselheiro quanto à relevância dos museus para o desenvolvimento humano, e teriam relatado o estado de carência dos museus de ciências naturais naquele país (VARINE, 2020 [2017]).

Com a proximidade da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, realizada em Estocolmo em 1972, o ICOM preparava sua Nona Conferência Geral, que em 1971 ocorreria em Paris e Grenoble, tendo como tema *O Museu a serviço do homem hoje e amanhã: O papel educativo e cultural dos museus*. Dentre os aspectos que seriam tratados nessa Conferência, agregando-se às discussões internacionais, estava o tema *Museus e seu ambiente*. Rivière e Varine pretendiam que o Ministro do Meio Ambiente fizesse um discurso no evento, na expectativa de aproximar os museus de ciências naturais da “nova preocupação política com o

meio ambiente”. Antoine, no entanto, teria garantido que o Ministro não vincularia sua imagem aos museus, uma vez que os considerava “empoeirados e antiquados” (VARINE, 2020 [2017], p. 44, tradução nossa).

Diante da situação, Varine (1992, 2020 [2017]) teria considerado a necessidade de “encontrar outra palavra”. Assim, dentre diversas tentativas em um processo de criação espontânea, teria sugerido o termo “Ecomuseu”. Antoine teria gostado do neologismo e, durante a Conferência, o Ministro Robert Poujade (1928-2020) lançaria a ideia em seu discurso aos participantes. Ainda sem qualquer definição, a teorização do Ecomuseu só começaria a ser elaborada por Rivière entre 1972 e 73, quando museus ao ar livre e parques naturais da França passariam a ser assim denominados, novamente por iniciativa do poder público (RIVIÈRE, 1973, VARINE, 2020 [2017])¹⁴⁴.

O episódio de criação do termo “Ecomuseu”, narrado por Varine (2020 [2017]), ressalta alguns aspectos singulares às pesquisas e reflexões desta tese. Varine considera que durante a década de 1970 o termo passou a ser confundido com o conceito, notadamente a partir da experiência do Ecomuseu do Creusot-Montceau, na França. Considerado como uma iniciativa de sucesso, o Creusot teria motivado os pequenos museus regionais da França a adotar a denominação de ecomuseus, principalmente porque representava um prestígio às localidades, ampliando sua capacidade de atração de turistas (VARINE, 2020 [2017]). Esse aspecto, como se percebe, se configura como um paradoxo originário do Ecomuseu, que prioriza as comunidades nas quais se insere, e não as expectativas turísticas.

Outro aspecto paradoxal é que a criação do termo “Ecomuseu”, embora tenha ocorrido de forma espontânea, foi restrita a uma reunião com o alto escalão do governo francês, não associada a uma conferência de especialistas ou representantes comunitários. A ideia visava o atendimento das expectativas políticas imediatas do poder público. Assim, naquele momento o termo foi utilizado como um eufemismo ante a necessidade de renovação das práticas museais e de reafirmação dos compromissos da França com as preocupações e os anseios internacionais com o meio ambiente.

Diante da rejeição declarada do conselheiro à noção “antiquada” de museu, criava-se outra roupagem para a manutenção de expectativas próximas às dos museus tradicionais. Ou seja, o novo termo se apresentava como um recurso espetacular de linguagem, uma espécie de

¹⁴⁴ Apesar da criação do termo “Ecomuseu” ser atribuída a Hugues de Varine, a noção de Ecomuseologia teria sido experimentada de forma pioneira por Jean-Pierre Gustin, ao propor e implantar um projeto de museografia para o Parque Natural Regional de Armorique, na região da Bretagne, na França. De forma diferente dos museus a céu aberto escandinavos, Gustin teria implantado o que teria sido o embrião dos ecomuseus: a *Maison des Traditions et Techniques Ouessantines* (LUCAS, 2012).

elemento cênico do discurso oficial. Criado especialmente para gerar impacto político, o “Ecomuseu” vinculava-se às expectativas de governo às vésperas de um evento de grande visibilidade internacional, a Conferência de Estocolmo¹⁴⁵. Se tal situação ocorresse hoje, o caso poderia perfeitamente ilustrar uma iniciativa eficaz de *branding*, ou seja, de definição de uma marca espetacular em seu objetivo de fortalecer a imagem de um país, de um território, de uma instituição ou até de uma disciplina ou ciência.

Apesar das minúcias e contradições associadas à criação do termo “Ecomuseu”, não é possível deixar de reconhecer sua relevância e o papel da Conferência do ICOM em Paris e Grenoble, em 1971 (MORO, 1992b). É notável a força de expressão e o potencial simbólico que se associou ao termo. Entre 1970 e 80, parecia uma noção perfeita à correção dos equívocos gerados pelos museus tradicionais. Mas a estratégia bem-sucedida de criação da marca – inicialmente descomprometida de aspectos teóricos da Ecologia ou da própria Museologia – demonstraria logo a ambiguidade de sua eficácia espetacular. A disseminação da ideia foi relativamente rápida considerando-se que, diante do contexto internacional, o prefixo “eco” (*oikos*, do grego, casa ou lugar de moradia) estava em alta.

Apesar de ter sido teorizado inicialmente por Rivière, o termo “Ecomuseu” passou a ser associado a um conjunto de ações que já se delineava em décadas anteriores (RIVIÈRE, 1973). Entre seus primórdios podem ser citadas iniciativas de preservação de objetos comunitários no século XIX, os museus regionais da França, os museus locais da Alemanha, os museus ao ar livre da Nigéria, da Escandinávia e da própria França, os parques naturais, os museus de vizinhança e os museus comunitários (RIVIÈRE, 1973; SCHEINER, 2012; VARINE, 2020 [2017]). Os exemplos são muitos e não se restringem aos aqui citados.

Na década de 1910, nos Estados Unidos, o editor John Cotton Dana (1856-1929) propôs outras formas de interação comunitária à Biblioteca Popular de Newark (Nova Jersey). Em seguida, sugeriu e colocou em prática museus que também contavam com a iniciativa e colaboração ativa da comunidade em seu meio (KINARD, 1985). Em 1917, Dana publicou quatro livros de uma série intitulada *O novo museu*, onde defendia a interação da sociedade com seu território. O Museu de Newark, assim, pode ser considerado um precursor dos museus comunitários, e das iniciativas que preconizam a ação educativa e o envolvimento social em seu próprio meio (DAVIS, 2007).

¹⁴⁵ Varine (2020 [2017]) relata que a estratégia não teria surtido efeito, já que não mudaria a realidade dos museus de ciências naturais da França naquele momento. Ademais, o ICOM sequer teria representação na Conferência de Estocolmo, em 1972. Apesar disso, a ideia seria aproveitada a partir do ano seguinte, nas áreas rurais e nas áreas de preservação ambiental da França.

Dana entendia que a definição dos objetos apresentados pelos “novos museus” e suas ações poderiam contar com escolhas comunitárias, de modo que não dependessem somente de uma coleção definida por especialistas (HALPIN, 1997). Como se sabe, iniciativas como as de Dana foram exceções durante muito tempo. A partir da década de 1940, com a formação do ICOM, houve diversas recomendações quanto à necessidade de atuação dos museus em benefício da sociedade e em sua relação com o ambiente. Em 1949, a revista *Museum*, publicada pela Unesco, dedicou uma edição específica para o tema que mais tarde se tornaria expressão usual no ICOM: *Museus a serviço de todos* (MUSEUMS, 1949). Mas foi notadamente a partir das décadas de 1950 e 60 que a prática museológica passou a incorporar metodologias da Ecologia e da Geografia Humana, em direção à ação participativa de diferentes segmentos da sociedade (SCHEINER, 2012).

Principalmente na década de 1950, o ICOM passou a manifestar preocupação permanente com a necessidade de ações integradas de preservação ambiental e cultural nos museus. Não se tratava apenas de conscientização. O ICOM considerava que tal desafio exigia outra forma de agir com a sociedade e seu meio. Tal preocupação foi tema principal ou destaque nas conferências gerais do ICOM em Gênova, Milão e Bérghamo (Itália, 1953), Genebra (Suíça, 1956) e Estocolmo (Suécia, 1959). Em 1962, em Haia (Holanda), a Conferência Geral destacou a necessidade de que, para atender às perspectivas de preservação e conscientização ambiental e cultural, os museus deveriam contar com a experiência de especialistas não apenas das áreas humanas e sociais, mas também das ciências naturais e ambientais. Desse posicionamento político do ICOM partiu a iniciativa de convidar especialistas em planejamento ambiental e urbano para os colóquios regionais que seriam realizados em parceria com a Unesco, dentre eles a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, em 1972 (PROGRAMME..., 1973).

Independentemente das políticas do ICOM e da Unesco, outras iniciativas isoladas foram emblemáticas na década de 1960, como foi o caso do Museu Anacostia, em Washington, nos Estados Unidos. Resultado de um seminário comunitário realizado no ano anterior pela *Smithsonian Institution*, o *Anacostia* foi instituído em 1967 como um “Museu de Vizinhança”, voltado à participação comunitária. O museu buscava transcender a noção de lugar de armazenamento e pesquisa de objetos, para se converter em “[...] uma instituição com possibilidades ilimitadas de desenvolvimento e responsabilidade (KINARD, 1985, p. 218, tradução nossa).

No Brasil, em 1985 a museóloga Fernanda Camargo Moro (1933-2016) relatou ter proposto uma ação comunitária no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro, em 1968. Com base nas potencialidades do lugar, alguns moradores teriam pensado o território como um

“museu conceitual do bairro” (MORO, 1985, tradução nossa). O principal objetivo seria valorizar memórias e tradições, e estimular a criatividade (VÁRZEA, 1993). Iniciativa semelhante foi relatada pelo Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica de Santa Cruz (NOPH) no I Encontro Internacional de Ecomuseus, organizado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, e que deu origem ao Ecomuseu de Santa Cruz, em 1992 (ENCONTRO..., 1992).

Apesar das iniciativas citadas, é comum entre autores da Museologia o destaque às iniciativas do ICOM e da Unesco nos primeiros anos da década de 1970, como “pioneiras” à afirmação do que mais tarde passou a ser entendido como Nova Museologia. Entretanto, relatos publicados sobre a época permitem observar um contexto certamente mais complexo, que ultrapassa limites temporais e institucionais. De acordo com Duncan Cameron, naquele momento estaria em curso uma “crise de identidade” decorrente da “[...] incapacidade dos museus de resolver os problemas de definição de seu papel na sociedade” (CAMERON, 1992 [1971], p. 77, tradução nossa). Essa crise, como se viu, refletia parte das expectativas por mudanças que se manifestavam em diferentes camadas da sociedade ocidental.

Costuma-se também ressaltar a relevância da Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pela Unesco em 1972, por conceber os princípios do “Museu Integral” e reafirmar o caráter social do Museu e da Museologia (MAURE, 1995; MAYRAND, 2001; SCHEINER, 2000; VARINE, 1987). Embora descrita e teorizada antes do conceito de “Ecomuseu”, a noção latino-americana de “Museu Integral” não teve força semântica diante do reconhecimento do ICOM às experiências dos ecomuseus, notadamente na França. A esse respeito, em 1984 Hugues de Varine lamentou que o vocábulo “Ecomuseu” tinha substituído o de “Museu Integral” “[...] como que em um retorno ao eurocentrismo” (VARINE, 2012 [1984], p. 142).

A reunião de Santiago é bastante relevante, embora não tenha sido a primeira organizada pela Unesco e pelo ICOM fora da Europa ou da América do Norte. Seminários regionais sobre museus haviam sido realizados anteriormente no Rio de Janeiro (1958), em Jos (Nigéria, 1964) e em Nova Déli (1966) (VARINE, 2012 [2000]). Apesar disso, Santiago inaugurou diferenciais marcantes. Todos os conferencistas convidados e participantes eram latino-americanos, algo incomum até então. Os expositores principais possuíam vivência nos museus – especificamente em museus de ciências naturais – mas não eram museólogos ou sociólogos: havia um engenheiro agrônomo, um geólogo, um urbanista e um educador.

Esse caráter interdisciplinar e ambiental da Mesa de Santiago, inovador à época e até para os dias atuais, refletia um momento marcado por dois grandes debates. Primeiro, quanto à necessidade de superação dos excessos atribuídos à hiperespecialização, algo que vinha sendo discutido intensamente em outras instâncias internacionais, na virada das décadas de 1960 e

70¹⁴⁶. Segundo, mais do que mera aproximação dos museus às questões da ciência e da tecnologia, as grandes conferências internacionais realizadas em 1972 propunham discutir o desenvolvimento socioambiental.

A origem das noções de “Ecomuseu” e “Museu Integral”, embora próximas em sua motivação e associadas a eventos internacionais, nasceram sob contextos e abrangências diversas. O conceito de “Ecomuseu” surgia como uma inovação criada em movimento *top-down*, ou seja, anunciada pelo discurso de uma autoridade do governo francês que, posteriormente, adotaria a ideia em suas políticas públicas. A proposta de “Museu Integral”, de forma distinta, surgiu do debate entre os palestrantes e museólogos latino-americanos na Mesa-Redonda de Santiago do Chile. Enquanto o “Ecomuseu” foi apresentado como uma nova forma ainda sem conceito, o “Museu Integral” foi proposto com suas premissas e conceitos elaborados e relatados coletivamente.

A concepção de “Museu Integral”, como a própria expressão sugere, se manifestaria como um compromisso ético, estético e político voltado a uma abordagem comunicacional e um conjunto de ações abrangentes a todos os museus, centrado na ideia do desenvolvimento humano igualitário. A partir dessa abordagem abrangente, o “Museu Integral” procuraria agregar em suas práticas os diferentes elementos e problemáticas de um determinado espaço-tempo: bens naturais renováveis e não renováveis, bens e processos culturais e interculturais, formas e processos de ocupação do espaço-tempo, interações entre os grupos humanos e a paisagem, relações intergrupais, relações e conflitos com a ciência e tecnologia, apoio a comunidades rurais e urbanas, assistência de especialistas de diversas disciplinas, e ênfase à educação. Para atingir tal perspectiva, os integrantes da Mesa-Redonda recomendavam que os temas, objetos e exposições dos museus estivessem “[...] inter-relacionados entre si e com o meio ambiente humano, tanto o natural como o social” (MESA REDONDA, 2012 [1972], p. 85).

Neste sentido, a concepção de “Museu Integral” não envolveria a criação de novos museus, mas uma “[...] mudança de enfoque das exposições organizadas em museus existentes”, ao priorizar a visão integral de seu ambiente natural e cultural, como “parte integrante” da sociedade à qual se insere (MESA REDONDA, 2012 [1972], p. 133). Faria isso ao “[...] participar da formação da consciência das comunidades” ao “incentivá-las a agir, situando suas atividades em um contexto histórico para ajudar a identificar problemas contemporâneos; ou seja, ligando o passado ao presente, comprometendo-se com mudanças estruturais em curso e provocando outras mudanças dentro de suas respectivas realidades nacionais” (MESA

¹⁴⁶ O *Quarto Porto* desta tese apresenta mais detalhes sobre esses debates, e reflete como a questão das interações disciplinares afetou os museus e se agrega ao fenômeno Museu-Espetáculo.

REDONDA, 2012 [1972], p. 116). Deste modo, não se restringiria à musealização de um território ou à ênfase ao trabalho comunitário associado ao reconhecimento de seu próprio patrimônio: propunha estimular todos os museus – e não apenas alguns – a estabelecer relações integradas entre o espaço, o tempo e a memória, e a participação “plena, consciente e comprometida” de todos os setores de uma determinada sociedade (MESA REDONDA, 2012 [1972], p. 137).

Como se percebe entre as duas propostas, somente o conceito de “Museu Integral” teria potencial para se constituir como um novo paradigma da Museologia. Simplesmente porque foi proposto para todos os museus e não como uma nova forma ou categoria. Por essa e outras características, os preceitos do “Museu Integral” são muito próximos da atitude ecosófica defendida por Guattari como um novo paradigma ético-estético. Analisando-se sob percepção atual, tudo levaria a crer que a concepção de “Museu Integral” seria considerada ao menos pelos museus da América Latina. Mas não foi o que ocorreu. Nem o “Museu Integral” para a Museologia, nem a “Ecosofia” como atitude humana, tiveram força para ser adotados como entendimentos comuns. O “Ecomuseu”, porém, se consagrou como uma nova categoria, uma atitude política e ideológica aplicada pelos novos museus comunitários ou de território.

Ao que parece, faltou poder espetacular à noção de “Museu Integral”. Mas na América Latina a disseminação dessa ideia seria impossível, onde até a década de 1980 impuseram-se regimes ditatoriais. O que menos se permitia naquele momento era o desenvolvimento de projetos “comunitários”, tidos como “subversivos”. A Mesa Redonda aconteceu no Chile de Salvador Allende (1908-1973), deposto no ano seguinte pelo general Augusto Pinochet (1915-2006), por meio de golpe de estado. O caráter político-ideológico da conjuntura latino-americana nos anos 1970-1980 fortaleceria, assim, o modo autocrático como os museus foram concebidos e geridos na região. Na Europa, por outro lado, haveria plenas condições para que o conceito de “Museu Integral” fosse considerado, uma vez que na década de 1970, sobretudo na França, houve a “retomada” dos debates sobre questões sociais e de desenvolvimentos nos museus, em parte fruto dos episódios do *Mai de 1968* – e que deram origem à criação do ICOM. Apesar disso, o caráter espetacular associado à marca “Ecomuseu” se estabeleceria como uma nova panaceia para o desenvolvimento e “salvamento” das memórias regionais.

Por não ter sido divulgado e apreendido pelo sistema de comunicação das grandes conferências, parte dos preceitos do “Museu Integral” voltaria a ser discutido na América Latina nas décadas de 1980 e 90, mas agora sob os limites teóricos do “Ecomuseu”. Mais uma vez, apresentava-se ao “Terceiro Mundo” um “novo modelo” europeu a ser apreendido e implantado como uma fórmula, passível de ser adaptada às perspectivas de desenvolvimento local. O “Ecomuseu”, assim, chegaria ao Brasil com o poder encantatório de um novo “balão

dirigível”, agora voltado aos protagonismos da sociedade. Pelo aspecto positivo, percebe-se que a força espetacular permaneceria, porém, proposta como espetáculo emancipador. Hoje, os ecomuseus e museus comunitários da América Latina seguem seu próprio caminho. Apesar disso, qualquer expressão museal não está isenta de equívocos, e se desenvolve a partir deles.

Ao contrário do que ocorrera com a esquecida noção de “Museu Integral”, ao “Ecomuseu” se propôs classificá-lo cartesianamente por “gerações” e “categorias”. Entende-se que é difícil libertar-se do exercício taxonômico que aproxima semelhanças e aparta diferenças em busca de racionalidade, cientificidade e simplificação teórica. Porém, mais do que delimitar expectativas ou características dos ecomuseus, por vezes firmaram-se cercamentos teóricos hierárquicos que, no decorrer da década de 1980, os levaram a uma crise conceitual, tal como havia ocorrido com a rígida teorização dos museus tradicionais. Nem mesmo Rivière considerava viável tamanha rigidez e categorização dos ecomuseus (MORO, 1992b, p. 32), mas ele faleceu em 1985, antes que novos rigores teóricos se estabelecessem.

Entre as décadas de 1980 e 90, diante da ampla disseminação e dos paradoxos dos ecomuseus na Europa, não demorou para que teóricos da Museologia e outros intelectuais se apressassem em afirmar que os ecomuseus não eram “ecológicos”, “ecologistas” ou “biológicos” (BELLAIGUE, 1985; DAVIS, 2001; MORO, 1992a; NOVAES, 1992; VARINE, 1992). Mas a percepção era outra quando se iniciou a teoria dos ecomuseus. Nas conclusões do Colóquio *Museu e meio ambiente*, organizado pelo ICOM em Bordeaux, Istres, Lourmarin e Paris, em setembro de 1972¹⁴⁷, o “Ecomuseu” foi citado como “um museu específico do meio ambiente”. Teorizado sob determinadas premissas, seria uma “nova forma de museu [...], especificamente e plenamente ecológica, própria para receber o nome de Ecomuseu” (COLLOQUE..., 1973, p. 120, tradução nossa). Dentre suas características, destacava-se a abordagem interdisciplinar voltada ao desenvolvimento humano e à preservação do patrimônio cultural e natural, sob a forma de ações participativas nas sociedades.

O que teria ocorrido para que anos mais tarde se julgassem pertinentes as afirmações contrárias ao caráter ecológico? Primeiro, a experiência do Creusot havia firmado as ações dos ecomuseus nas perspectivas comunitárias e de desenvolvimento. Segundo, entre parte dos teóricos da Museologia os entendimentos da Ecologia haviam sido reduzidos a estratégias de renovação de imagem, como se o “ecológico” fosse restrito ao “natural” e não coubesse nas

¹⁴⁷ Destaque-se que a Mesa Redonda de Santiago do Chile havia ocorrido em maio do mesmo ano. Algumas conclusões do colóquio na França reiteraram entendimentos afirmados em Santiago, dentre elas a necessidade de que os museus atuem socialmente, a serviço da comunidade e seu desenvolvimento (COLLOQUE..., 1973).

expectativas dos museus comunitários. Alguns autores alertavam sobre a necessidade de evitar-se o enclausuramento, considerando-se que o aspecto territorial dos ecomuseus exigia a apreensão do espaço, mas também das práticas, lutas, subjetividades e referências socioculturais de uma população (BELLAIGUE, 1985; QUERRIEN, 1985).

Embora a percepção abrangente do espaço fosse justificada, as tentativas de desvincular o “Ecomuseu” das perspectivas da Ecologia não foram a melhor alternativa teórica. Fugia-se das consequências do espetáculo ecomuseal; entretanto, seguia-se na direção das armadilhas disciplinares. Assim, o mesmo movimento deliberado que procurava afastar os ecomuseus da via exclusiva das Ciências Naturais, não deixava de ser reducionista, tal como ocorria em situação oposta, quando se ignoravam as abordagens isoladas das Ciências Sociais e Humanas. O que havia nascido para integrar, deste modo caminhava rumo à desintegração.

Em 1985, François Hubert considerava que no caso dos ecomuseus na França, que proliferaram principalmente nas áreas rurais, esses projetavam-se sobre o passado idealizado e mitificado (que aqui se considera como espetacular) muitas vezes para afirmar um trabalho, uma manufatura em vias de extensão. Essas comunidades se orgulhavam por se adequar à “definição dos ecomuseus”, mas somente por ser “[...] prático, porque acalma a consciência”, sem qualquer vinculação aprofundada ao sentido da palavra (HUBERT, 1985, p. 187).

O filósofo Henri Pierre Jeudy, em seu livro *O espelho das cidades*, apresentava críticas e questionamentos que refletiriam as contradições dos ecomuseus na França e em outros países ditos desenvolvidos. Segundo o autor, os ecomuseus associados aos sistemas produtivos industriais ou agrícolas não representavam mais uma novidade. Ademais, muitos deles teriam assumido uma atitude “[...] que não poderia ser mais clássica” ao transformar espaços em “[...] ecoterritórios cuja vocação é fazer reviver as atividades de antigamente”. Ao comentar o exemplo de um ecomuseu em uma antiga mina de prata no Japão, Jeudy destacava o uso de elementos cenográficos e discursos espetaculares. “A mina se parece com uma ‘casa noturna’ com seus raios laser, suas células fotoelétricas que permitem controlar o movimento dos robôs” (JEUDY, 2005, p. 31, grifo do autor).

As contradições dos novos museus, que os aproximam dos museus tradicionais, não foram exclusividade dos ecomuseus. No livro *Museologica: contradictions et logique du musée*, o museólogo Bernard Deloche lembrava que, embora na década de 1980 já existissem os entendimentos da Nova Museologia, parte das atividades continuaram centradas nos aspectos de preservação e conservação. Em comum, segundo Deloche, muitos novos museus continuaram a se estabelecer sob a mesma lógica de valorização do estável, do eterno e do atemporal, em contraposição ao movimento e ao efêmero (DELOCHE, 1989 [1985]).

Com base nos exemplos da Europa e da Ásia, observa-se que a natureza (humana, social, cultural e natural) do “Ecomuseu” havia se transformado em mais um exemplo de Museu-Espetáculo, por suas características mais controversas: a mercantilização turística, o reducionismo conceitual e ideológico, e o modismo. Sabe-se que tal afirmação pode surpreender, especialmente quando ainda se considera possível algum antagonismo absoluto entre os ecomuseus e os museus tradicionais. Apesar disso, trata-se de uma observação crítica menos “trágica” do que parece. O caráter espetacular é inerente a qualquer museu, independentemente do que é capaz de gerar.

Não cabe entender o fenômeno Museu-Espetáculo como estereótipo categorizante e hierarquizante, reduzido a duas formas de expressão, uma necessariamente “certa” e outra “errada”. Se essa já foi a percepção, não parece manter qualquer coerência com o que se vive atualmente. Quanto às percepções sobre a espetacularização no passado, vale lembrar que Debord e os situacionistas consideravam que nada escaparia à espetacularização, nem mesmo a crítica consistente ao próprio espetáculo (DEBORD, 1967 [2017]). Reflexão semelhante foi sugerida pelo historiador Ulpiano Bezerra de Meneses, que afirmava não acreditar em um papel “revolucionário” da Nova Museologia, apesar de a considerar fundamental à reflexão:

[...] ela é parte do sistema, [...] é uma nova maneira, é a maneira contemporânea de fazer museologia. E que se integra dentro do projeto das instâncias dominantes que, aí, não conseguimos fugir. Por outro lado, também é verdade que a maneira como abordamos o problema é uma maneira que provoca a autonomia das pessoas, leva as pessoas a refletir, leva as pessoas a tomar decisões, a organizar-se (MENESES, 1992b, p. 120).

Diante da percepção dos paradoxos gerados pelo “Ecomuseu”, cabia “corrigir” o sentido original de seu caráter igualmente social e ambiental, mas nem todos consideravam essa possibilidade entre 1980 e 90. A saída mais cômoda (e novamente visível) foi gerar novos rótulos, ou seja, “reinventar a roda” das marcas e classificações, invertendo-se as lógicas do espetáculo. Da opção pela diferenciação por categorias, parece ter surgido a maior contradição da trajetória dos ecomuseus. Ao invés de reafirmar o caráter integral do “Ecomuseu” no momento de crise, preferiu-se apartá-lo do enfoque ambientalista e devolvê-lo à suposta centralidade do ser humano. Mais uma vez, abandonava-se o *oikos* para retornar ao *anthropos*. Deste modo, afastavam-se as perspectivas ecocêntricas e biocêntricas para um segundo plano, ao atracar os ecomuseus no mapa das velhas e persistentes dicotomias “homem-natureza” e “natureza-cultura”.

A opção pela dicotomia pode ser observada em parte das reflexões do I Encontro Internacional de Ecomuseus. Motivado pela realização da Rio92, o evento foi organizado no mesmo ano pela Prefeitura do Rio de Janeiro (ENCONTRO..., 1992). Hugues de Varine, criador

do termo “Ecomuseu”, foi um dos palestrantes convidados. Em suas notas tomadas no evento e publicadas na abertura dos Anais, sua primeira observação é sintomática do desgaste a que se associava o termo:

Prefiro falar mais de museu e museologia “comunitária” que de ecomuseu em todos os casos onde há efetivamente uma população ou populações envolvidas e se espera que participem do processo museológico (VARINE, 1992b, n.p.).

Em outro pronunciamento, Varine considerou que haviam surgido duas “famílias de ecomuseus”: os “ecomuseus ecológicos” ou “ecomuseus do meio-ambiente”, associados aos parques ou áreas naturais; e os “ecomuseus da família”, também considerados pelo autor como “ecomuseus de desenvolvimento” ou “ecomuseus comunitários” (VARINE, 1992, p. 285). Chama a atenção a persistente redução do atributo “ecológico” às áreas “naturais” e a opção pela afirmação e diferenciação da ação comunitária e de desenvolvimento, como se fosse apartada das perspectivas ambientais. Como se viu anteriormente, essa “taxonomia” reiterava a percepção de outros autores quanto ao caráter “não ecológico” dos museus e ecomuseus. Observando-se hoje, nada parece mais contrário às perspectivas consideradas nos eventos realizados pelo ICOM e pela Unesco desde a década de 1950. Afinal, cabe à Ecologia o estudo das dinâmicas das populações, das comunidades, dos agrupamentos de seres vivos em sua relação com o meio, não importando se “natural” ou “culturalmente modificado”.

Apesar das preferências de Varine pelos museus comunitários para os casos em que há envolvimento da comunidade, o resultado principal do I Encontro Internacional de Ecomuseus, em 1992, foi o encaminhamento para a institucionalização do *Ecomuseu do Quarteirão Cultural de Santa Cruz*. Embora seja compreensível o problema que se vivia à época com os ecomuseus associados às áreas “naturais”, observa-se que a saída por uma renovada divisão opunha e hierarquizava categorias disciplinarmente. Varine deixava clara essa hierarquia na classificação sugerida. Entre seus entendimentos no Encontro, ponderava que os “ecomuseus do meio-ambiente”, por mais que considerassem a Ecologia Humana e desempenhassem um “papel importante”, geralmente eram “pouco participativos” e haviam “se multiplicado às dezenas”. Varine sugeria que estes poderiam ser até inseridos “cientificamente” nos ramos das Ciências Naturais ou da Etnografia.

Varine jamais limitou seus entendimentos à participação comunitária, mas sempre considerou esta característica como um princípio fundamental dos museus em sua interação com a sociedade e seu desenvolvimento (VARINE, 2012). Talvez, a perspectiva de desenvolvimento humano seja o único paradigma vigente da Museologia, por ser consensual quanto a uma finalidade comum a todos os museus, mesmo que descrita ou entendida sob

formas e abrangências distintas. A questão que se reflete, porém, não reside no que é consensual. Se Varine parecia sugerir divisões e categorias informais de ecomuseus, enfatizando o caráter social e comunitário como um diferencial aos enfoques “ambientais”, percebe-se que o rigor nas interpretações dessas divisões teóricas nem sempre contribuiu para o livre exercício dos museus.

Por ocasião do II Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado no Rio de Janeiro em 2000, Pierre Mayrand questionava a rigidez teórica e o ensimesmamento dos ecomuseus, que no seu entender teriam os isolado do contexto vivido pelos demais museus:

[...] quais são os culpados, se houver, de uma percepção ainda esclerosada de ecomuseu, e de seu confinamento em uma interpretação muito rígida, até ortodoxa, de suas finalidades? Enquanto a museologia mundial está se transformando, se tornando diferente, em um ritmo nunca igualado antes, por que a filosofia do ecomuseu deveria ficar para trás, por que não reconhecer o valor de suas transgressões, suas contribuições para a teoria e para a prática da museologia, seu próprio direito de expressão como instrumento cultural privilegiado das populações que adotam seus princípios, entendidas como confiabilidade? A resposta [...] parece envolver toda uma série de preocupações: Por um lado o pauperismo que lhe é atribuído, o processo de intenção de paternalismo, por outro lado a ameaça ao corporativismo das profissões museológicas que podiam se sentir alvejadas nas suas posições institucionais e carreiristas [...] (MAYRAND, 2001, p. 68).

Mayrand lembrava, ainda, a tônica dos entendimentos originais que aproximavam o “Ecomuseu” das propostas do “Museu Integral”. E reiterava que tanto o “Ecomuseu” quanto as perspectivas de desenvolvimento sustentável na ação museal teriam sempre uma “[...] conotação dupla, tanto social quanto ambiental”, já que se aplicam às “abordagens globais” e à “integridade territorial”. Para Mayrand, o “elo indissociável” dessa conotação dupla seria o ponto de vista simbólico dos patrimônios (naturais, materiais, espirituais) que, “[...] revelados e postos em ação, trazem à tona o elo indissociável entre o ser humano (vivente) e o seu meio” (MAYRAND, 2001, p. 66, tradução nossa).

Se do ponto de vista “ambiental” ou “natural” houve controvérsias associadas aos ecomuseus ditos “ecológicos” e “comunitários”, igualmente a noção de “comunidade” não deixou de ser tensionada, principalmente quanto aos seus limites e pretensões. No I Encontro de Ecomuseus, Ulpiano Bezerra de Meneses refletia sobre a generalização desse termo, quando equivocadamente entende-se “comunidade” como algo homogêneo: “Onde fica o conflito? O que significa falar em vontade da comunidade? E como se mede esta vontade? Em geral por processos de pesquisa de opinião que são absolutamente inadequados para tanto” (MENESES, 1992b, p. 80). Ulpiano considerava que uma saída poderia se dar pelas Ciências Sociais, por meio dos entendimentos de “representações sociais”, principalmente porque apesar de operar no

“campo da memória”, todo museu deveria ser “[...] visto na complexidade com que ele efetivamente se apresenta enquanto fenômeno social” (MENESES, 1992b, p. 88).

Ao contrário dos entendimentos de “Ecomuseu”, a noção de “Museu Integral” permaneceu coerente aos seus propósitos iniciais, até porque foi esquecida por certo tempo. Sua reconsideração deve-se especialmente à *Declaração de Quebec – 1984: Princípios de Base de uma Nova Museologia*. De acordo com Mayrand (1985), o encontro de Quebec não apenas “[...] proclamou a abolição do primado do discurso sobre a ação e da hierarquia sobre o convívio”, mas também teria resgatado do esquecimento as considerações de Santiago.

Percebe-se que a *Declaração de Quebec* optou por reiterar, dentre outros aspectos relevantes tratados na Mesa-Redonda de Santiago, a primazia do papel social do museu sobre suas funções tradicionais. As preocupações destacadas são de ordem científica, cultural, social e econômica. Nesse sentido, para o movimento da Nova Museologia, a socialização e a mudança de atitudes passariam a ser seus eixos ideológicos (MAYRAND, 1985, p. 201). Se não há dúvida da importância dessa atitude afirmativa para a Museologia como um todo, observa-se que a crise dos ecomuseus à época parece ter afetado a percepção das questões ambientais, não citadas no documento de Quebec, mas consideradas sob equivalente importância estratégica na proposta de “Museu Integral”.

Quarenta anos após a realização da Mesa-Redonda de Santiago, o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), com o apoio de diversas instituições internacionais, publicou em 2012 uma edição comemorativa que disponibilizou uma cópia facsimilar dos documentos originais e dos relatórios publicados pela revista *Museum*, em 1973. No caso dos documentos, redigidos originalmente em espanhol, a edição comemorativa apresenta traduções em português, inglês e francês (MESA REDONDA..., 2012). Apesar da relevância da iniciativa e da facilidade das traduções, percebe-se que os originais em fac-símile oferecem melhores possibilidades de análise das propostas e entendimentos do evento¹⁴⁸.

Analisando-se a reprodução dos documentos originais em espanhol, observa-se que as concepções propostas na Mesa-Redonda de Santiago do Chile são mais abrangentes do que se

¹⁴⁸ Considera-se que a tradução em português apresenta alterações de termos que dificultam a leitura dos sentidos originais dos textos em espanhol. O caso mais problemático é a opção por padronizar a tradução de *museo integral* e *museo integrado* em todos os casos como “museu integrado” em português. Igualmente, há alterações de sentido quando esses termos são utilizados isoladamente, por vezes alterando-se *integrado* (em espanhol) por *integral*, e vice-versa. Dada a semelhança entre os idiomas, não haveria necessidade de uma padronização não existente no documento original. Por mais que os sentidos possam ser próximos ou utilizados como sinônimos em ambos os idiomas, nesta tese optou-se pela livre interpretação de que um museu é *integral* quando atua de forma *integrada* às complexidades do indivíduo, da sociedade, do meio e de todos os saberes e expressões humanas, sem hierarquias. Assim, a “atitude” de um “museu integrado” atenderia à “visão” do “museu integral”.

costuma atribuir aos principais aspectos da reunião. Dentre as múltiplas perspectivas que se propuseram em Santiago, destaca-se a reafirmação da humanidade em seu meio natural e cultural, a função educativa e social dos museus como estratégia de desenvolvimento, a relevância das ciências como mecanismo de apreensão crítica da realidade e, por fim, a proposição de uma nova abordagem aplicável a todos os museus. Embora estas perspectivas tenham sido tratadas e consideradas com o mesmo destaque na Mesa-Redonda, a que mais se associa atualmente ao encontro é o caráter social dos museus.

No que diz respeito ao “Museu Integral”, os documentos permitem considerar que a proposta enfatiza a integração ao meio, entre disciplinas e saberes, e por fim, à comunidade. Parece certo que o “Museu Integral” foi sugerido para reiterar que a humanidade depende da socialização das formas pelas quais se percebem as realidades, no intuito de favorecer o desenvolvimento como modo coletivo de se obter vida digna para todos. Mas a visão integral preconizava a percepção da vida em coexistência com o seu meio, com a natureza como um todo, alinhando-se às diretrizes da Unesco e da ONU (SCHEINER, 2012) motivadas pelos debates da Convenção de Estocolmo (1972). Entretanto, a interação abrangente com o meio, motivador daquela reunião, parece ter perdido sua força ante os entendimentos atuais.

No caso dos museus contemporâneos, o caráter museocêntrico de suas ações ainda parece prevalecer no século XXI, de modo a reduzir as abordagens abrangentes de Santiago. Isso pode ser observado, por exemplo, nos textos de apresentação das autoridades das instâncias representativas que organizaram a publicação comemorativa dos 40 anos da Mesa-Redonda. Se entende o evento como um “[...] novo conceito de interação profissional entre duas áreas de expertise envolvidas: a do museu, especificamente, e a do desenvolvimento econômico e social” (NASCIMENTO JÚNIOR, 2012, p. 101). Como se observa nos documentos originais, o desenvolvimento humano era o objetivo, mas o meio para obtê-lo pela ação dos museus dependia de outras abordagens. As expertises dos principais palestrantes se associavam a questões de agricultura, ciência e tecnologia, planejamento territorial e educação. Com isso, destacava-se a indissociabilidade entre as preocupações socioeconômicas e ambientais, e a interlocução entre as Ciências Naturais, Sociais e Humanas no universo dos museus.

Na mesma publicação, parece haver outra redução da concepção de “Museu Integral” a seu aspecto antropocêntrico, quando se destaca o mesmo como “[...] um elemento integral e orgânico de uma estrutura social e cultural maior, como um elo de uma corrente e não mais como uma fortaleza ou ilha com acesso restrito a um grupo pequeno de privilegiados”. Em adição, destaca-se o caráter da reunião como uma “[...] disputa entre o museu tradicional e um novo tipo de museu” (TRAMPE, 2012, p. 103). Quanto à primeira consideração, novamente o

caráter socioambiental parece ser relegado a um segundo plano. Por outro lado, a “disputa” entre “tipos” de museus não parece ter sido a tônica da reunião. Pelo contrário, esperava-se a adesão daqueles entendimentos por todos os museus.

As reflexões aqui propostas não são nem pretendem ser conclusivas. Tão pouco têm intenção de deixar de reconhecer a importância de conceitos fundamentais à Museologia, tais como os de “Ecomuseu” e “Museu Integral”, ou de seus criadores e teóricos. A crítica sob a perspectiva espetacular é também autorreflexiva. Do que se percebe das análises realizadas nesta pesquisa, o espetáculo é capaz de interferir na criação de conceitos e em sua manutenção e interpretação posterior. E o Museu-Espetáculo, por seu caráter metamórfico, parece se adaptar a todas as condições que se alteram no espaço-tempo. O sociólogo Herbert de Souza, Betinho (1935-1997), ao participar como palestrante no I Encontro Internacional de Ecomuseus, em 1992, parecia resumir o sentimento ainda atual que considera a reflexão crítica e a interdependência dos museus com seu meio e com a sociedade:

Não é o momento de parar com a crítica para chegar ao consenso. É o momento de aprofundar a crítica para chegar a um mundo novo. [...] Quer dizer, a questão ecológica, do meio ambiente e todos os debates que existem em torno dela trazem, estão prenhes, grávidos da ideia da construção de um novo mundo. E isso talvez seja a sua força maior. Porque um movimento que só fosse capaz de fazer crítica, já seria importante. Mas quando ele ao fazer a crítica é capaz de produzir o novo, aí é mais importante ainda. E como ele não tem dono, é diverso, convocatório, participativo, então, creio que desse movimento existe uma imensa possibilidade de surgir efetivamente uma nova cultura democrática. Uma cultura que seja capaz de construir um mundo para todos. E quando estou falando todos, incluo até o mico-leão. Quer dizer, nesse todos, não precisamos necessariamente fazer exclusões (SOUZA, 1992, p. 254-255).

Preservação do mito, produção do espetáculo: Enfrentamentos e considerações à cartografia do Museu-Espetáculo

A observação e a experiência podem e devem restringir drasticamente a extensão das crenças admissíveis, porque de outro modo não haveria ciência. Mas não podem, por si só, determinar um conjunto específico de semelhantes crenças.

Thomas Kuhn (1998 [1962], p. 23).

Kuhn é assertivo quando afirma que não é possível a uma ciência restringir determinadas crenças – que se apresentam como verdades hegemônicas – pela via que estabelece novas crenças supostamente inabaláveis. Na Museologia, talvez por se tratar de uma disciplina relativamente nova, são comuns abordagens teóricas que se propõem excludentes, ao delimitar

acepções a um conjunto de características aplicadas a uma ou outra categorias. Essa percepção teórica binária e valorativa da Museologia, parece apoiar-se na crença e assimilação (consciente ou inconsciente) das dicotomias “verdadeiro ou falso”, “certo ou errado”, “bem ou mal” e “bom ou ruim”. Como exemplos de abordagens teóricas binárias, citam-se as oposições supostamente estáveis entre museus tradicionais e novos museus (especialmente nos indicadores “edifício ou território”, “coleção ou patrimônio”, “público ou comunidade”), entre ecomuseus comunitários e ecomuseus ambientais, e entre Museu-Espetáculo e Museu Comunitário.

Embora se reconheçam diferenças marcantes e aspectos desejáveis ou indesejáveis entre essas formas, categorias ou ações, percebem-se fragilidades em tais cercamentos teóricos. Notem-se, por exemplo, as contradições na suposta diferenciação essencialista entre “coleção” e “patrimônio”. Quando tratadas como abordagens que consideram abrangências distintas, aparentemente se reduz a noção de “coleção” a uma iniciativa particular ou tecnocrática, como se “patrimônio”, mesmo quando entendido sob abordagem participativa, não apresentasse problemáticas nos processos de representação social. Fragilidade semelhante se percebe na suposta diferenciação entre “edifício” e “território”, como se o segundo não fosse restrito a limites tangíveis ou intangíveis, ou como se um determinado edifício não pudesse se constituir como território. Com as noções de “público” e “comunidade” ocorrem as mesmas tensões. Avaliando-se sob as perspectivas atuais, é surpreendente que algumas práticas museais ainda tenham que se restringir a clássicas escolhas e atitudes binárias da teoria museológica, quando se defende a diversidade, a complexidade e a transdisciplinaridade.

Na contramão das crenças binárias associadas à espetacularização dos museus, considera-se que nenhum espaço, território, paisagem ou tempo histórico que se pretende proteger, preservar, musealizar e socializar, pode ser considerado isento das possibilidades e consequências do espetáculo. Tão pouco se restringe a noção de espetáculo às suas consequências consideradas nefastas. O ser humano recorre frequentemente às estratégias espetaculares no intuito de comunicar melhor, de se adaptar às expectativas do momento e, assim, afetar a percepção do outro com perspectivas raramente comuns a uma sociedade como um todo. É por essa razão que o espetáculo se constrói como uma criação estética, passível aos mais diversos recursos e aberto às imprevisíveis percepções. Antes de mais nada, produz uma imagem idealizada do que se pretende “transmitir”. Como uma miragem no deserto, entorpece os sentidos e distrai a percepção, que passa a exigir doses cada vez mais intensas de deslumbramento.

Serge Chaumier, ao analisar o fenômeno de espetacularização em exposições de museus, considerava que a “[...] reconstituição imaginária da realidade torna-se mais real e significativa

do que a própria realidade, que de repente parece triste e infeliz” (CHAUMIER, 2005, p. 27, tradução nossa). Françoise Choay, de outro modo, considerava que o enfraquecimento das relações do corpo com o mundo concreto da natureza, como efeito adverso de uma revolução “eletro-telemática” (CHOAY, 2011 [2009]), teria intensificado no ser humano a necessidade de elaboração de “substitutos”. No caso das percepções da memória e da identidade humanas, esses substitutos teriam a função de remediar “[...] a ausência da cultura real, conferindo ao patrimônio uma atratividade artificial, em meio a um condicionamento (mental e material) que o torna visível e desejável, próprio ao consumo (cultural)” (CHOAY, 2011 [2009], p. 35).

Conforme sugere Andreas Huyssen, a necessidade de reconhecimento das memórias culturais e das representações sociais teria se intensificado especialmente a partir da década de 1980. O autor considera que, como consequência da popularização dos aparatos de comunicação, a “[...] percepção da distância espacial e temporal entre passado e presente está se apagando”, por uma “simultaneidade imaginária”, centrada sob uma “desrealização narcísica”. Essa aparente sincronia faz com que o presente sucumba “[...] ao seu poder mágico de simulação e projeção de imagens” quando, nos casos extremos, “[...] os limites entre fato e ficção, realidade e percepção se confundem, a ponto de nos deixar apenas com a simulação [...]” (HUYSSSEN, 2004 [2000], p. 74-75).

No caso da percepção ecosófica do espaço-tempo (natural, humano e social) e da valoração cultural de seus fragmentos como paisagem ou fenômeno, mesmo quando se assume o compromisso do método científico, não há “neutralidade”¹⁴⁹ que impeça a edificação de novos mitos. Até que ponto os processos de musealização têm considerado as contradições da ciência e das artes, e o próprio mito da neutralidade científica? Mitos e dogmas, por seu caráter encantatório, podem seguir por – no mínimo – dois percursos, quando participam dos processos de socialização do conhecimento, nas estratégias de comunicação do patrimônio, dos museus ou de territórios protegidos e/ou musealizados¹⁵⁰.

O primeiro caminho é o da comunicação crítica e abrangente, contextualizada à história de seu próprio entendimento. Nesse caso, opta-se por estimular as dúvidas, as poéticas e as prováveis inconsistências de um mito. O segundo se estabelece quando as estratégias de comunicação ou musealização do patrimônio ignoram as contradições, as disputas de poder

¹⁴⁹ Acerca das imprecisões de uma suposta hegemonia da ciência, sugere-se a leitura das obras *O mito da neutralidade científica*, do brasileiro Hilton Japiassu (JAPIASSU, 1975), e *Ciência, um monstro*, do austríaco Paul Feyerabend (FEYERABEND, 2016 [1999]).

¹⁵⁰ Não está se propondo o estabelecimento de novas dicotomias, sob entendimento maniqueísta. Assume-se que, entre os dois percursos imaginados, há uma infinidade de outros, nos entremeios das concepções adotadas nos modelos comunicacionais dos territórios protegidos/musealizados.

simbólico, as fragilidades de uma teoria hegemônica e a edificação histórica dos mitos “cientificamente construídos”. Entre os dois caminhos, como não poderia deixar de ser, há um mar de possibilidades para a manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo.

No caso dos mitos relacionados à natureza, além dos que partem dos povos e comunidades ditos “tradicionais” – relevantes à compreensão das percepções humanas – há os que, em nome da ciência, almejam o reconhecimento universal como “verdades correntes”. Antônio Carlos Diegues, em seu livro *O mito da natureza intocada* (DIEGUES, 2004 [1996]), trata das problemáticas que se relacionam à concepção de uma natureza “pura” e “selvagem”, que somente se constitui enquanto mito. Note-se que a percepção da natureza como entidade “natural” separada do “humano”, parece manter vivas as distinções teóricas entre os museus.

Dentre as questões abordadas por Diegues em seu livro, aplicadas aos países em desenvolvimento e que podem ser associadas aos museus de território, está a importação do modelo de parques naturais adotado nos Estados Unidos. Segundo o autor, o modelo norte-americano segue a lógica do Parque de Yellowstone, considerado o primeiro parque nacional do mundo, criado em 1872. Esse modelo, de caráter preservacionista¹⁵¹, pressupõe a existência da natureza em “estado puro”, tendo como prerrogativa a não presença humana, a não ser como visitante, em contemplação ou estudo. Diegues entendia que a aplicação desse modelo nos países em desenvolvimento desconsiderou que “[...] a situação é ecológica, social e culturalmente distinta”. Nesses países, as populações tradicionais mantêm “[...] relações com o mundo natural distintas das existentes nas sociedades urbano-industriais”, com modos de vida e saberes próprios que envolvem, dentre outros aspectos, “[...] grande dependência dos ciclos naturais” (DIEGUES, 2004 [1996]). O exemplo dos parques cabe também aos museus, quando esses adotam “modelos” que ignoram relações socioambientais pré-existentes.

A legislação brasileira, quando trata das unidades de conservação¹⁵² sob proteção integral – caso dos parques nacionais, estaduais e municipais – prevê a desapropriação de propriedades particulares e transferência dos moradores para outras áreas, o que gera problemas diversos, inclusive éticos. Para Diegues, “[...] com essa ação autoritária, [...] o Estado contribui para perda de grande arsenal de etnoconhecimento e etnociência, de sistemas engenhosos de manejo de

¹⁵¹ A corrente preservacionista vê como negativa qualquer intervenção do homem sobre a natureza, incluindo as comunidades ditas tradicionais. É por essa razão que o modelo de Yellowstone é mais contestado nos países em desenvolvimento, que adotam um enfoque socioambientalista, em que o direito ao acesso à terra e aos recursos naturais é pleiteado e defendido (DIEGUES, 2004 [1996]).

¹⁵² A Lei n. 9.985/2000, que institui o Sistema Nacional de Unidades de Conservação da Natureza (SNUC), estabelece os critérios e normas para a criação, implantação e gestão das unidades de conservação, ao regulamentar o artigo 225, § 1º, incisos I, II, III e VII, da Constituição Federal.

recursos naturais e da própria diversidade cultural”, além de contribuir para a degradação desses territórios, quando ocorrem falhas de fiscalização (DIEGUES, 2004 [1996], p. 18-19).

No caso dos parques de proteção ambiental, a mesma legislação que prevê a remoção das populações tradicionais estimula outros usos, também humanos, porém restritos à pesquisa e ao turismo ecológico. A partir daí, beneficiam-se camadas específicas da sociedade, não apenas em prol de um entendimento “científico” da natureza, ou de consciência quanto à necessidade de sua preservação, mas também como lugar de “refúgio à contemplação”, situação que, quando não devidamente comunicada, contribui para a manutenção do mito de “paraíso intocado” (DIEGUES, 2004 [1996]).

Nas áreas urbanas, situação semelhante ocorre nos processos de “requalificação” de sítios históricos, quando moradores são relocados e posteriormente substituídos pela encenação espetacular do patrimônio, fenômeno para o qual Debord (1967 [1967]) havia se referido como “bairros-museus”. Em ambos os casos, substitui-se a “natureza histórica” pela dramatização espetacular do tempo e do espaço, tornando “invisível” ou não comunicável o que foge dos limites da paisagem idealizada:

Como outro lado da deficiência da vida histórica geral, a vida individual ainda não tem história. Os pseudoacontecimentos que se sucedem na dramatização espetacular não foram vividos por aqueles que lhes assistem; além disso, perdem-se na inflação de sua substituição precipitada, a cada pulsão do mecanismo espetacular. Por outro lado, o que foi realmente vivido não tem relação com o tempo irreversível oficial da sociedade e está em oposição direta ao ritmo pseudocíclico do subproduto consumível desse tempo. Esse vivido individual da vida cotidiana separada fica sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico a seu próprio passado, não registrado em lugar algum. Ele não se comunica. É incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não memorável (DEBORD, 2017 [1967]), p. 131-132)

Essas questões ilustram apenas alguns dos problemas que se estabelecem quando os entendimentos de um único campo do conhecimento motivam a preservação do espaço em sua interdependência com a sociedade. É por essa razão que parte das problemáticas relacionadas à preservação ou conservação da natureza também se reflete na patrimonialização¹⁵³ e musealização de bens, por suas diversas abordagens culturais. Em comum, todas as situações problemáticas adotam partidos conceituais fragmentários ou disciplinares. Ou seja, há na

¹⁵³ “Patrimonialização” pode ser entendida como o “[...] ato que incorpora à dimensão social o discurso da necessidade do estatuto da Preservação” (LIMA, 2012, p. 34), mas que ainda depende de atos de afirmação por meio de marcos legais ou de reconhecimento institucional. Para maior compreensão quanto à origem das noções de patrimônio e patrimonialização, sugere-se a leitura do livro *A alegoria do patrimônio*, de Françoise Choay (CHOAY, 2006 [1992]).

concepção da comunicação espetacularizada do espaço-tempo uma opção pela superficialidade da aparência fragmentar¹⁵⁴.

O Museu, entendido como fenômeno interacional e ecosófico em sua retroação e interdependência ao meio, à sociedade e à mente humana, permite deslocar a supremacia do objeto (material ou imaterial) para a “vida”. Por seu aspecto relacional e abrangente, sua compreensão passa por sua reflexão ecológica ou ecosófica. Isso significa entender que todo Museu se insere em uma trama de relações não apenas sociais ou culturais, mas de interdependência com o ambiente natural, culturalmente modificado ou não.

Seriam a espetacularização e a mitificação inevitáveis à musealização de territórios protegidos, assim como para os demais museus? Talvez, por constatações semelhantes, Andreas Huyssen tenha sugerido que quaisquer comparações entre um museu convencional e um parque temático devam ser cuidadosas e menos generalizantes, para que não se reproduza a superada dicotomia entre a “alta” e a “baixa” cultura. Huyssen considera que é preciso estar abertos às muitas possibilidades, quando se reconhece “[...] a distância constitutiva entre a realidade e a sua representação”. Por outro lado, o autor também alerta que “Isto não quer dizer que vale tudo. A qualidade permanece como uma questão a ser decidida caso a caso” (HUYSSSEN, 2004 [2000]).

Diante de tais constatações, como propor o enfrentamento, capaz de renovar as perspectivas críticas da “realidade”? Jacques Rancière, em seu livro *O espectador emancipado*, ao considerar a relação do teatro com seu espectador, lembra que “O que o homem contempla no espetáculo é a atividade que lhe foi subtraída, é sua própria essência, que se tornou estranha, voltada contra ele” (RANCIÈRE, 2017 [2008], p. 12). De forma semelhante à da interação dos museus com seu meio e com a sociedade, Rancière relata que o teatro costuma se acusar “[...] de tornar os espectadores passivos e trair assim sua essência de ação comunitária”. Por outro lado, a capacidade autocrítica faz com que o teatro continuamente dedique-se “[...] à missão de inverter seus efeitos e expiar suas culpas, devolvendo aos espectadores a posse de sua consciência e de sua atividade”. Desse modo, tornam-se “agentes de uma prática coletiva” por meio de um teatro transformador, capaz de mediar sua emancipação intelectual (RANCIÈRE, 2017 [2008], p. 12-13).

De forma semelhante, faz-se necessário que os museus – todos eles – também invertam seus efeitos espetaculares e expiem suas culpas. Suas atividades não devem subestimar a capacidade cognitiva de seus interlocutores, assim como não devem pressupor que eles serão

¹⁵⁴ A fragmentação do conhecimento e sua manifestação no fenômeno Museu-Espetáculo é o tema central do *Quarto Porto* desta tese.

sempre dotados dos códigos específicos dos diferentes campos do conhecimento. Ambas as situações, quando ocorrem, são igualmente excludentes. O que se espera é que os “visitantes” ou membros de uma comunidade, na qualidade de “espectadores emancipados”, “desempenhem o papel de intérpretes ativos, que elaborem sua própria tradução para apropriar-se da ‘história’ e fazer dela sua própria história” (RANCIÈRE, 2017 [2007], p. 25, grifo do autor).

Quanto à pertinência ou não de um processo de musealização do sentido “uno” da natureza, mantém-se o entendimento de ser algo impossível, pelo menos materialmente. Qualquer tentativa de musealizar a natureza será sempre fragmentária, porque toda musealização é parcial ante as complexidades do que entendemos por “real”. Diante de tal constatação, somente a paisagem, como excerto da natureza, tem sentido sob um processo convencional de musealização. Por outro lado, a possibilidade de uma natureza musealizada, sob sua percepção e idealização “una”, só pode ser pertinente ou possível aos planos poéticos e imaginários, associados à sensibilidade e à criatividade humanas, como se propõe no entendimento de um modelo teórico de “Museu Global” (SCHEINER, 2007).

Pelas reflexões apresentadas, reitera-se que uma alternativa aos museus tradicionais, aos novos museus e demais territórios musealizados, bem como às políticas de preservação do patrimônio, é a valorização da interação ecocêntrica do museu com a sociedade e seu meio. O espaço musealizado sob princípio ecosófico (GUATTARI, 2014 [1989]), como contraponto à visão antropocêntrica, propõe a superação das dicotomias “homem-natureza” e “natureza-cultura” e dos supostos antagonismos de indicadores binários excludentes. Assim, a atitude ecosófica propõe retomar e atualizar as concepções de “Museu Integral” e de “Patrimônio Integral”. Na aplicação do princípio da Ecosofia aos museus, devolve-se à musealização seu papel complementar na mediação das percepções sobre o “real”, necessariamente integradas à interação Natureza-Humano-Sociedade. Afinal, como considera Merleau-Ponty, só é possível ao ser humano entender a natureza quando o mesmo procura encontrar sua própria natureza (MERLEAU-PONTY, 2006 [1995]).

Mais do que meramente relacional, o Museu se manifesta como fenômeno interacional, em interdependência à natureza, à sociedade, à cultura e à subjetividade humana. Por seu caráter mutualístico e recursivo¹⁵⁵, o Museu tanto afeta quando se deixa afetar pelas “realidades” ecosóficas, e só “(r)existe” no tempo e no espaço desta maneira, como um líquen:

¹⁵⁵ Segundo Edgar Morin, a “recursividade” substitui a noção de regulação pela autoprodução e auto-organização. Trata-se de “um circuito gerador em que os produtos e os efeitos são, eles mesmos, produtores e causadores daquilo que os produz. [...] Os indivíduos humanos produzem a sociedade nas

A história que ameaça este mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço ao tempo vivido. A revolução proletária é a *crítica da geografia humana* através da qual os indivíduos e as comunidades devem construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total. Nesse espaço movente do jogo, e das variações livremente escolhidas das regras do jogo, a autonomia do lugar pode se reencontrar, sem reintroduzir um apego exclusivo ao solo, e assim trazer de volta a realidade da viagem, e da vida entendida com uma viagem que contém em si mesma todo o seu sentido (DEBORD, 2017 [1967], 141).

interações e pelas interações, mas a sociedade, à medida que emerge, produz a humanidade desses indivíduos, fornecendo-lhes a linguagem e a cultura” (MORIN, 2003 [1999], p. 95).

Quarto Porto

A c(h)ancela disciplinar

Fragmentação e monumentalização do saber:
da Museologia ao Museu-Espetáculo

Figura 32 – A igreja universal do futuro a partir do olhar religioso do presente.
Litogravura de Joseph Ferdinand Keppler (1838-1894).



Fonte: *Puck* (Revista de humor), Estados Unidos, 1883 (KEPPLER, 10 jan. 1883).
Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, DC, USA.

No espetáculo, uma parte do mundo *se representa* perante o mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne *como separado*.

Guy Debord (2017 [1967], p. 47, grifo do autor).

O que é afinal um sistema de ensino senão uma ritualização da palavra; senão uma qualificação e uma fixação dos papéis para os sujeitos que falam; senão a constituição de um grupo doutrinário ao menos difuso; senão uma distribuição e uma apropriação do discurso com seus poderes e saberes?

Michel Foucault (2014 [1970], p. 34).

QUARTO PORTO – A c(h)ancela disciplinar

O que ensina a aprender é o método. Eu não forneço o método, parto em busca dele. Com plena consciência, eu não parto do método, mas da recusa da simplificação. A simplificação é a disjunção em entidades separadas e fechadas, a redução a um elemento simples, a expulsão do que não cabe em um esquema linear. Eu parto com vontade de não ceder a estes modos fundamentais do pensamento simplificador: – *idealizar* (acreditar que a realidade possa ser assimilada pela ideia, de que o real é inteligível), – *racionalizar* (querer enclausurar a realidade na ordem e na coerência de um sistema, proibir qualquer transbordamento deste, ter a necessidade de justificar a existência do mundo conferindo-lhe um certificado de racionalidade), – *normalizar* (quer dizer, eliminar o estranho, o irreduzível, o mistério). Eu parto também da necessidade de um princípio de conhecimento que não apenas respeite, mas reconheça o não idealizável, o não racionalizável, o que foge às regras, o incomensurável. *Necessitamos de um princípio de conhecimento que não apenas respeite, mas revele o mistério das coisas*. Originalmente, a palavra método significava caminhada. É preciso agora aceitar caminhar sem um caminho, fazer o caminho enquanto se caminha. É o que dizia Machado: *Caminante no hay camino, se hace camino al andar*.

Edgar Morin (2016 [1977], p. 35-36, grifo do autor).
Homenagem aos seus 100 anos, em julho de 2021.

A via pavimentada da hiperespecialização: O rito espetacular no Museu

Nos museus, o saber que ocupa os caminhos do discurso é humano e subjetivo. Na impossibilidade de “ser total”, e em sua pretensão de “revelar o mistério das coisas”, o discurso museal será sempre fragmentário. Ao atuar como “máquina viva”¹⁵⁶ – orgânica e intersubjetiva – a “nave-museu” pode então ser refletida como um “equipamento coletivo de subjetivação”, fazendo-se uso da acepção do filósofo e psicanalista Félix Guattari (1930-1992). Guattari sugere que muitas instituições sociais historicamente estabelecidas – religiosas, militares, corporativistas e outras – se engendraram por meio de hábeis sistemas maquínicos, na

¹⁵⁶ O filósofo e museólogo Bernard Deloche, em seu livro *Museologica: contradictions et logique du musée* (DELOCHE, 1989 [1985]), refere-se ao “museu-máquina” ou à “máquina museal” para refletir sobre os desafios contemporâneos que se contrapõem ao processo clássico dos museus como espaços sagrados das artes e do conhecimento. Segundo o autor, o novo “museu-máquina”, que se beneficia do ambiente cibernético, deveria superar a função da guarda documental e atuar como um sistema vivente, nas trocas entre a sociedade e na criação das formas de expressão, por meio de operações recíprocas e retroativas, circulares e não-lineares. Deloche entende que o acesso democrático à representação cultural não se dá sobre a constituição ilusória de um patrimônio coletivo, mas sobre a iniciação às vias alternativas do conhecimento, perturbando-se a própria organização das disciplinas científicas.

multiplicação de suas retóricas e na afirmação de suas memórias subjetivas (GUATTARI, 2011 [1987]). No entender de Guattari, a produção de subjetividade tem se manifestado por meio de três vozes/vias¹⁵⁷: “de poder”, que circunscreve e cerca entendimentos; “de saber”, que se articula às pragmáticas técnico-científicas e econômicas; e “de autorreferência”, que se manifesta como subjetividade autofundadora e autoconsistencial:

Poderes sobre as territorialidades exteriores, saberes desterritorializados sobre as atividades humanas e as máquinas e, enfim, criatividade própria às mutações subjetivas: essas três vozes, embora inscritas no coração da diacronia histórica e duramente encarnada nas clivagens e segregações sociológicas, não param de se entrelaçar em estranhos balés, alternando lutas de morte e a promoção de novas figuras (GUATTARI, 2011 [1987], p. 179).

Apesar da subjetividade humana que também se enovela sob a base do fenômeno Museu, são frequentes as estratégias museográficas que se articulam pelas vozes/vias “de poder” e “de saber”, e que se manifestam nos museus sob os modos objetivos do pensamento simplificador – por “idealização”, “racionalização” e “normalização” (MORIN, 2016 [1977]). Isso se dá em benefício à “institucionalização” de saberes e valores, mas em prejuízo às vozes/vias de “autorreferência”, que habitam o ato da criação autônoma e estimulam a “criatividade própria às mutações subjetivas” (GUATTARI, 2011 [1987], p. 179). Para além dessas implicações, as vozes/vias “de saber”, ao atuarem como instâncias “de poder” no Museu, reafirmam a demarcação de seus próprios limites no discurso de seu próprio “campo”, que se institucionaliza “regiamente”, em oposição aos “desvios” de qualquer “ciência nômade”, desabrigada do caráter normativo disciplinar (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980]).

Desse modo, os discursos (de)limitados pela mediação das vozes/vias “de poder” e “de saber” – que no Museu nascem da subjetivação das percepções humanas, mas frequentemente se apresentam pela objetivação do discurso linear – referendam o caráter disciplinar¹⁵⁸ que se reflete não apenas na escolha do objeto museal (sob seu entendimento abrangente), mas também em sua (re)significação e comunicação como discurso. A razão é simples: trata-se de uma estratégia eficaz para “conduzir” (mediar) o público à via pavimentada do entendimento

¹⁵⁷ No francês, a expressão é grafada por Guattari como *voi(x)(e)*, de modo a sugerir uma interdependência entre as palavras *voix* (voz) e *voie* (via ou caminho).

¹⁵⁸ Trata-se aqui como “caráter disciplinar” não apenas a estruturação dos saberes sob a forma de disciplinas do conhecimento, mas também o processo de afirmação de normas e regras de conduta humana, que se submete coercitivamente à sociedade, na consolidação da interação saber-poder. Parte-se da leitura de que ambos os entendimentos são possíveis no Museu. Sob tal perspectiva, e especialmente sob as aproximações ao pensamento do filósofo Michel Foucault, sugere-se a leitura do livro *Museums and the shaping of knowledge*, da socióloga e professora em *Museum Studies*, Eileen Hooper-Greenhill (HOOPER-GREENHILL, 2003 [1992]); e do ensaio *The exhibitionary complex*, do sociólogo Tony Bennett (BENNETT, 1988, 1995).

especializado, ou seja, para reafirmar e tornar “inteligível”, cartesianamente, o que o especialista “sugere” ou “orienta” que se “transmita” no Museu.

Esse fenômeno não é exclusivo aos museus e se instaura como uma solução-problema. Por um lado, a “dialética subjetivação/objetivação”, semioticamente mediada (GUATTARI, 2011 [1987]), é a que permite ao ser humano se constituir como “sujeito”. Por outro, é a via simultânea que expõe as contradições e limitações desse mesmo “sujeito”. Neste sentido, o filósofo Michel Foucault (1926-1984) considerava que a humanidade faz uso de “técnicas de si” ao situar sua interdependência com a “realidade” para

[...] fixar sua identidade, mantê-la ou transformá-la em função de determinados fins, e isso graças a relações de domínio de si sobre si ou de conhecimento de si por si. Em suma, trata-se de recolocar o imperativo do “conhecer-se a si mesmo”, que nos parece tão característico de nossa civilização, na interrogação mais ampla e que lhe serve de contexto mais ou menos explícito: que fazer de si mesmo? Que trabalho operar sobre si? Como “se governar”, exercendo ações onde se é o objetivo dessas ações, o domínio em que elas se aplicam, o instrumento ao qual podem recorrer e o sujeito que age? (FOUCAULT, 1997 [1980-1981], p. 109-110, grifo do autor).

As inquietações de Foucault encontram no Museu um palco iluminado, já que este se configura como lugar privilegiado à objetivação das subjetividades humanas, ao propor a mediação da representação “do outro por si” ou, na melhor das hipóteses, “de si por si”. Neste sentido, a museóloga Teresa Scheiner considera o Museu (o fenômeno em si) como “instância consagradora das principais figuras de articulação do pensamento ocidental: a conveniência, a emulação, a analogia e o jogo das simpatias”. Isso se dá, segundo a autora, porque o Museu catalisa a cultura da representação, que se instaura como repetição “onde o teatro da vida se desenvolve como espelho do mundo” (SCHEINER, 1998, p. 53-54).

Mas que “si” é esse de Foucault, capaz de “se governar” pelo discurso racional que por vezes se apresenta no Museu a “si próprio” ou “ao outro”? Não é à toa, portanto, que o entendimento de “democratização da informação” frequentemente se corporifica no Museu como ação autoritária, quando se estabelece por vozes/vias unidirecionais e unireferenciais, e se concretiza sob as imagens fragmentadas do discurso que se apresenta como “realidade”. Nada de novo ao se considerar que a cultura da representação no Museu se constitui como ensaio de objetivação das subjetividades humanas, pela conjunção/disjunção simultânea das diferentes vozes/vias consideradas por Guattari. Não seria essa uma das vias de concretização do rito espetacular nos museus? Afinal, é no espetáculo que “uma parte do mundo se representa perante o mundo” (DEBORD, 2017 [1967], p. 47) e se oferece como superlativo absoluto de uma “realidade” encantatória, por sua “superioridade” simbólica ao “real”.

Considera-se aqui como “rito espetacular” o conjunto de elementos simbólicos associados à maximização discursiva das sensibilidades e das convicções humanas, que no Museu se manifestam sob a forma de “rituais espetaculares” de representação de “si” e do “outro”. O rito espetacular carrega o(s) conceito(s) que se deseja comunicar, repetidamente e intensivamente, de modo que este(s) contribua(m) com sua consolidação sob a forma de “tradição”, “saber”, “memória”, “conhecimento” ou “devir”. O ritual espetacular é a celebração humana e cênica desse(s) conceito(s), por meio do uso e acesso ordenado e intenso dos elementos da linguagem (formas de expressão, objetos simbólicos, recursos cênicos ou tecnológicos etc.). Tem o intuito deliberado de afetar a percepção e as emoções do indivíduo (sob seus aspectos biológico, psicológico, social, cultural, intelectual e moral), de modo que este assimile o(s) sentido(s) que se pretende comunicar no Museu.

Nos museus¹⁵⁹, o espaço do rito espetacular pode ser observado pela presença das ferramentas utilizadas para compor a dramaturgia das cenas, não apenas por meio da expografia e da arquitetura, mas pela expressão museográfica como um todo. Entendido sob tal sentido, o rito espetacular não se restringe às exposições do museu tradicional, nem se associa somente à sua edificação física ou à deferência “passiva” a seus objetos. Se este já foi o seu lugar de maior ocorrência, observa-se que as transformações nos modos de atuação dos museus, especialmente nas últimas décadas, consagraram diferentes rituais espetaculares que se mostram aptos a quaisquer “territórios” musealizados. Aí se incluem os parques, os sítios urbanos e rurais, os ecomuseus, os museus comunitários e os museus virtuais. A título de exemplo da abrangência dos ritos espetaculares, tem-se que os processos e elementos ditos “interativos”, “participativos”, “imersivos” ou “lúdicos”, amplamente discutidos e utilizados nos museus contemporâneos, podem ser associados aos rituais espetaculares, na expectativa de que sejam eficazes aos propósitos para os quais se configuram. Tal percepção, porém, exige uma mudança de foco na observação cuidadosa do fenômeno.

O linguista Johan Huizinga (1872-1945), em seu livro *Homo ludens*, considerava que o rito ou “ato ritual” se apresenta como “um acontecimento cósmico, um evento dentro do processo natural” (HUIZINGA, 2000 [1938], p. 15). Segundo o autor, o rito se constitui como um “jogo” de representação ou competição que supera a função imitativa, ao pressupor a

¹⁵⁹ Em 2018, o Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOM *International Committee for Museology* - ICOFOM) lançou uma publicação em que o tema do “sagrado” é problematizado em relação aos museus. Na introdução, François Mairesse se pergunta: “Seria o sagrado para a religião o que a musealidade é para o museu?” (MAIRESSE, 2018, p. 12, tradução nossa). Se é possível entendê-la assim, é porque tanto o sagrado quanto a musealidade são culturalmente determinados. Assim, pode-se dar continuidade à questão: Sagrado e musealidade para quem, onde, quando e por quê?

participação do “jogador” no ato. Tal “jogo” se reflete culturalmente por suprir as necessidades humanas mais diversas. Ao promover um cerimonial de “identificação compensadora”, o “jogo” se estabelece como um substituto à “realidade”, diante da impossibilidade localizada de acesso à mesma. No entender do autor, o rito, como todo culto, “[...] é, portanto, um espetáculo, uma representação dramática, uma figuração imaginária de uma realidade desejada” (HUIZINGA, 2000 [1938], p. 15). Deste modo, se todo processo de representação pode ser entendido como um jogo de entendimentos, e se apresenta ritualmente sob a forma de espetáculo, o fenômeno Museu-Espetáculo, passível a qualquer museu, se arquiteta idealmente (material ou imaterialmente) como um cenário ritualístico, onde representação e competição se fundem. Sob a dialética templo/fórum, o Museu será sempre a arena onde as vozes/vias disputam “quem” e “o que” se representa socialmente.

Não é de agora que se consideram as similitudes dos museus com os templos e os rituais, porém, nem sempre ao se considerar o caráter lúdico-espetacular. Por sua especificidade, o rito espetacular no Museu, associado aos jogos do “sagrado” e às regras de conduta disciplinar, é essencialmente ambíguo. Tanto pode contribuir para a manutenção de uma “ordem” de entendimentos por meio de atos coercitivos “de fé”, quanto pode favorecer o questionamento do que se apresenta como “dogma”, “tradição”, “arte” ou “ciência”. Desta maneira, ganha força a percepção de que o rito espetacular se configura como “ato” ou “cena” de um fenômeno social e cultural. Se é fato que o culto à “documentalidade” pode ter sido abalado nos museus comunitários e nos ecomuseus (BRULON SOARES, 2015a), percebe-se que o culto ao espetáculo, de forma diferente, permanece ileso.

Segundo o sociólogo Émile Durkheim (1858-1917), a natureza do objeto “sagrado” depende dos valores que a este se atribuem, e não se associa apenas a divindades, mas a qualquer elemento que possa ser assim entendido (DURKHEIM, 1996 [1912]). Desse modo, o objeto musealizado (material ou imaterial), “valorado” no Museu sob a categoria de *musealia*, não deixa de ser elevado à condição de “sagrado”, quando a musealização se estabelece como instância de legitimação da musealidade¹⁶⁰ (LIMA, 2013a, MAIRESSE, 2018). Em quaisquer

¹⁶⁰ Os termos “musealia”, “musealidade” e “musealização” foram cunhados a partir da década de 1960, pelo historiador, filósofo e museólogo tcheco Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016), quando este propunha a sistematização da teoria da Museologia, de modo a afirmar o estatuto científico desse campo. Segundo o entendimento de Stránský, musealidade é o “valor cultural” atribuído a um determinado bem no processo de musealização (BARAÇAL, 2008; DESVALLÉES, 2000; DESVALLÉES; MAIRESSE, 2011; LIMA, 2013a, 2013b). Quanto aos entendimentos teóricos da Museologia, cabe salientar que, desde 2006, o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS - UNIRIO/MAST), mantém projeto de pesquisa com objetivo de identificar e analisar os termos e conceitos desse campo disciplinar, contribuindo assim para a constituição de uma linguagem museológica reconhecível internacionalmente (LIMA, 2008a; SCHEINER, 2008).

circunstâncias, os rituais espetaculares nos museus engendram novas sacralidades, provocam ou reafirmam movimentos de reverência, que criam ou recriam realidades (SCHEINER, 2020). Outras vezes, os rituais espetaculares acabam por “ressacralizar” os objetos que originalmente haviam sido elaborados e utilizados para o culto religioso, antes de serem levados ao museu. Em ambos os casos, os rituais espetaculares dos museus mantêm o poder de definição, guarda ou reprodução “autorizada” de sentidos. Ou seja, muito poder.

Sob tal entendimento, o objeto de museu, material ou imaterial, carregará sempre o caráter elementar à concretização do rito espetacular. Mas cabe considerar que diversos rituais se associam à liturgia¹⁶¹ do fenômeno Museu, onde cada rito é elaborado por ofício disciplinar, aprovado e ofertado aos públicos diferentes que deles participam. São rituais de concepção, pesquisa e coleta (não apenas material), participação comunitária, valoração, classificação, documentação, conservação, elaboração de artefatos, comunicação e socialização do conhecimento, dentre outros. No Museu-Espetáculo, todos se associam à liturgia espetacular. Apesar de públicos, nem todos são expostos, como ocorre no teatro, nos rituais de preparação nas coxias; nas arenas, nos rituais de preparação aos combates; ou nas igrejas, nos rituais de guarda de objetos litúrgicos na sacristia. Por esse e por outros aspectos, museu, teatro, arena e religião têm o espetáculo entre seus ancestrais comuns.

E as ciências? Também têm seus próprios ritos espetaculares – afinal, se fazem presentes em todos os templos, e se pretendem templos de todos os templos. Pode ser por essa razão que o comportamento humano nos museus, nas arenas, nos teatros, na academia ou na

¹⁶¹ A palavra “liturgia” (do grego, *leitourgia*) é utilizada para se referir a atos, gestos, rituais e cultos – restritos ou públicos – nos museus ou em coleções privadas. Peter van Mensch, em 1992, citava que Tomislav Šola teria feito uso dessa metáfora ao comparar a museografia a um conjunto de leis canônicas e regras litúrgicas, que se manifestavam sem que houvesse uma *religio curatoris*, uma “teologia” própria (ŠOLA, 1992 apud MENSCH, 1992a). François Mairesse, em seu livro *Le culte des musées* (MAIRESSE, 2014), considerou como “liturgia do museu” o conjunto de manifestações que aproximam os museus e seu público às práticas de culto. Essas práticas teriam sido refletidas nos museus em quatro períodos. O “estágio do objeto” (*stade de l’objet*) se associaria à ostensão (exibição do objeto no culto) até a década de 1960. O “estágio do saber” (*stade du savoir*) seria marcado pelos museus de ciências, quando as ideias se sobreporiam aos objetos, com a necessidade de que “os fiéis” entendessem o conteúdo. O “estágio do ponto de vista” (*stade du point du vue*) ou “estágio espetacular” (*stade spectaculaire*) se manifestaria a partir da década de 1980, quando houve transformações nos “dispositivos de culto”, e o caráter supostamente neutro das exposições seria substituído por leituras do “curador”. O período recente seria o “estágio de passagem”, com a construção dos grandes museus, menos dependentes dos objetos materiais, mais populares e dinâmicos. A arquitetura reivindicaria seu caráter de objeto de culto. Embora algumas reflexões desta tese se aproximem às de Mairesse, observam-se alguns aspectos sob outra visão. Nesta análise, os “ritos espetaculares” são considerados inerentes à afirmação do ser humano como ser cultural, existiriam desde que os objetos teriam sido tomados pelo homem para fins simbólicos, como manifestação do “fenômeno museu” (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000). Sob outro aspecto, o que Mairesse considera como “estágio do saber”, é entendido no *Quinto Porto* desta tese por sua origem nas Exposições Universais, na segunda metade do século XIX.

igreja seja frequentemente ritualístico¹⁶². Talvez, porque o hábito de coletar para apreender – considerado pela Museologia como motivação ancestral do Museu – teria se dado inicialmente pela necessidade humana de culto (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000). Ou, como diria Huizinga, pela necessidade de jogar com as representações. Esse ato de jogar, porém, não se restringe aos objetos ou aparatos materiais dos museus tradicionais, já que a representação do conhecimento se dá mais pela captura e apreensão do que pelo ato de colecionar (SCHEINER, 2004). É nesse sentido que Durkheim considerava que os ritos, sob qualquer circunstância, e por mais extravagantes que possam parecer, serão sempre eficazes para suprir alguma necessidade essencial humana, algum aspecto da vida, algum aprendizado, seja individual ou social (DURKHEIM, 1996 [1912]).

A musealização, ao carregar o caráter ritualístico espetacular de consagração das convicções e dos valores humanos, acaba por propor a representação da “realidade” por sua fragmentação no Museu. O argumento da razão clássica para a ordenação fragmentar dos saberes tem sido de que esta seria a melhor maneira de se aproximar do “todo” inatingível do “real”, ao dar-se conta de sua “existência” reduzida por suas “partes” confrontáveis. Ocorre que o confronto, que busca aproximar semelhanças e enaltecer diferenças para apreendê-las, também aparta, ordena e hierarquiza. A disciplina se estabelece a partir dessas premissas¹⁶³. O problema é que a fragmentação disciplinar, que se faz útil para a compreensão dos fenômenos naturais e sociais, e que se faz necessária ao ordenamento do conhecimento no Museu, passou a se apresentar como principal “c(h)ancela” ao percurso discursivo. Tanto legítima (chancela) as acepções correntes como “verdades” monumentalizadas¹⁶⁴, quanto constrói o “obstáculo” (a

¹⁶² Museu + Ciência + Poder + Ritualização = Espetáculo. Se a equação soa reducionista e exagerada, sua aplicação depende da valoração que se imprime a cada elemento. De todos os ritos espetaculares nos museus, os que se “jogam” em nome “da” Ciência são especialmente impactantes. Dentre exemplos das contradições que decorrem dessa fórmula, Jens Andermann apresenta uma interessante leitura sobre a ritualização espetacular do indígena pela Ciência no Brasil do fim do Império, na Exposição Antropológica Brasileira, realizada no Museu Nacional, em 1882 (ANDERMANN, 2004).

¹⁶³ Foucault, em seu livro *As palavras e as coisas*, reflete sobre os paradoxos associados às estruturas do pensamento, como os que se estabeleceram nos atos de representar e classificar as coisas por suas similitudes ou diferenças. Os saberes, que se baseavam na identidade e na alteridade, só contariam com uma perspectiva evolucionista a partir do final do século XIX, quando o fator “tempo” passou a ser considerado na organização do conhecimento (FOUCAULT, 2000 [1965]).

¹⁶⁴ Considera-se a noção de “monumento” do historiador Jacques Le Goff (1924-1914), como “tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação” (LE GOFF, 1990 [1988], p. 535). Recorre-se também a Foucault, quando o autor considera uma mudança de sentido nas abordagens da história: onde tradicionalmente se tratava o “monumento” como “documento”, pode-se seguir pelo caminho inverso, ao considerar o “documento” como “monumento”, porém sob seu contexto não-linear, repleto de descontinuidades, rupturas e contradições (FOUCAULT, 2008 [1969]). Para além do caráter documental, a monumentalização do conhecimento no Museu estaria ligada ao seu poder de perpetuação como “verdade”, atribuído sob a forma de “valor” simbólico no processo de musealização.

cancela) para que não se siga pelos caminhos vigiados e não autorizados da livre percepção subjetiva (autorreferencial).

Isso ocorre porque os “descaminhos” da ausência de uma “cientificidade” aceita como tal, ao sobreviverem na sociedade como “devir minoritário” (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980]), ainda são capazes de abalar o jogo das representações da ciência régia, formalizadas e hiperespecializadas¹⁶⁵. Queira-se ou não, a disciplina se apresenta no Museu como uma via de acesso ao conhecimento conquistado e cerceado, e assim, obstaculiza os desvios às livres associações autorreferenciais. Neste sentido, Foucault considerava que o discurso disciplinar, ao atuar coercitivamente, tenta ocultar eventuais transgressões aos entendimentos vigentes:

Ora, parece-me que sob essa aparente veneração do discurso, sob essa aparente logofilia, esconde-se uma espécie de temor. Tudo se passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação do discurso. De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o incontrolável. [...] Há, sem dúvida, em nossa sociedade [...] uma profunda logofobia, uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso (FOUCAULT, 2014 [1970], p. 47-48).

Nesse movimento deliberado entre chancelar e cancelar os caminhos da classificação e da representação no Museu, a racionalidade e a objetividade, que procuram favorecer leituras “inteligíveis” sobre a “realidade”, comumente se distanciam dos sentidos essenciais da “vida”. Sufoca-se, assim, a essência “vital” do objeto museal sob sua agudeza fria, funcionalizada, reificada e desencarnada de sua potência “real”¹⁶⁶. Resta-lhe o pomposo *status* de “existência” como documento tangível ou intangível, criado ou preservado como prova experimental ou vestigial de uma percepção temporal, taxonômica ou disciplinar, racionalizada (e simplificada) quando restrita à fatualidade de uma “relação objetal” entre “o homem e a realidade”¹⁶⁷.

¹⁶⁵ Esse fenômeno foi tratado por Thomas Kuhn, com seus entendimentos de paradigma, ciência normal e ciência extraordinária (KUHN, 2000 [1962]); Michel Foucault, com seus entendimentos sobre episteme (FOUCAULT, 2000 [1966]); e Gaston Bachelard, com as noções de ruptura epistemológica e epistemologia histórica (BACHELARD, 2006 [1971]).

¹⁶⁶ O filósofo Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), em seu ensaio *A linguagem indireta e as vozes do silêncio*, considerava que os museus, por vezes, praticam uma “historicidade letal”, ao converter uma “historicidade secreta, pudica, não deliberada, involuntária, viva enfim, em história oficial e pomposa” e, por meio dessa atuação, nos oferecem uma espécie de “consciência de ladrões” (MERLEAU-PONTY, 1984 [1960], p. 159).

¹⁶⁷ Em 1980, os tchecos Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016) e Anna Gregorová (1932-2015) reiteraram seus entendimentos de que a Museologia estaria menos voltada ao estudo dos museus do que à interpretação da “relação” entre o “homem” e a “realidade”. A linha de pensamento dos dois teóricos é aproximada, mas difere por suas sutilezas (SCHEINER, 2013).

Relação específica ou objetal? Entre o fato e o fenômeno, o espetáculo do saber

Agora, são os objetos que são representados por metáforas, é a sua organização que passa por realidade. Por outras palavras, o que é hipotético agora é o *nosso* fenômeno; porque a nossa captação imediata do real não atua senão como um dado confuso, provisório, convencional, e esta captação fenomenológica exige inventário e classificação. Por outro lado, é a reflexão que dará um sentido ao fenômeno inicial sugerindo uma *sequência orgânica* de pesquisas, uma perspectiva racional de experiências. Não podemos ter *a priori* nenhuma confiança na informação que o dado imediato pretende fornecer-nos. [...] O conhecimento científico é sempre a reforma de uma ilusão.

Gaston Bachelard (2006 [1971], p. 17, grifo do autor).

O que aqui se refere por “relação objetal” toma-se por empréstimo das teorias que surgiram a partir das reflexões do neurologista e psicanalista Sigmund Freud (1856-1939) quanto à função do “objeto” (material ou imaterial) nos processos de constituição do *self*. No livro *O brincar e a realidade*, o pediatra e psicanalista Donald Woods Winnicott (1906-1971) parte dos entendimentos dessa relação para elaborar os conceitos de “objeto transicional” e “fenômeno transicional”. Em sua reflexão sobre os processos de desenvolvimento das distinções entre o “interior” e o “exterior”, e entre o “eu” e o “não-eu”, o autor considera o papel fundamental da “experimentação” e da “fantasia” nos primeiros anos da infância (WINNICOTT, 1975 [1971]).

No entender do autor, enquanto o “objeto transicional” constitui uma transição entre o “eu” e a “realidade”, o “fenômeno transicional” abarca os aspectos relacionais em si, considerados em suas nuances e consequências. Nessa relação objetal, o “bom objeto” seria tão perfeito à criança que poderia substituir, por algum tempo, o que ele representa. Geraria o conforto da ilusão. Já o pensar e o fantasiar, segundo Winnicott, seriam resultantes dos fenômenos criativos que se manifestam no “ato” de brincar ou jogar com o “real”. O desenvolvimento do “eu”, assim, dependeria da percepção gradativa da “realidade”, sob um inevitável processo de “ilusão-desilusão”, vinculado à relação do “sujeito” com o “objeto” (WINNICOTT, 1975 [1971]). Ou seja, o “ato” que se estabelece nessa relação objetal, não apenas se associa a ela, mas integra e afeta o “fenômeno transicional”¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Sob os entendimentos atuais, Winnicott por vezes é criticado por ter atribuído especialmente à mãe da criança a responsabilidade pela mediação da relação entre o objeto e a “realidade”. Tais críticas podem ser aplicáveis aos museus, especialmente quando se reflete sobre quem são os responsáveis e por quais motivações se propõem as representações do “real” no Museu: somente o especialista ou um conjunto de vias/vozes externas e internas?

Partindo dos conceitos de Winnicott para refletir sobre os processos cognitivos de espetacularização no Museu, pode-se inferir que os impactos do espetáculo serão sempre controversos, tal como ocorre em decorrência das relações objetivas nos primeiros anos da infância. Isso leva a ponderar que o Museu-Espetáculo deve ser observável pelos fenômenos diversos que a ele se agregam, aí incluídos os que se apreendem pelas abordagens da filosofia¹⁶⁹, da antropologia e da psicologia – dentre outras – e não somente por aspectos formais e econômicos. Seus impactos sobre o indivíduo e sobre a sociedade são ambíguos, já que parecem depender de sua capacidade de incidir no processo “ilusão-desilusão” vinculado à apreensão do “eu exterior”, ao qual se atribui determinada “realidade”. Deste modo, e considerando as razões de existência dos museus, os impactos do Museu-Espetáculo podem contribuir, ou não, à apreensão crítica da “realidade” que se pretende representar. Não seria essa uma expectativa comum a todos os museus?

É curioso que se possa chegar a essa percepção quando se reflete sobre a “relação” entre o sujeito “humano” e a “realidade”, e mais especificamente sobre o objeto de museu (material ou imaterial) na socialização do conhecimento, da memória e dos devires¹⁷⁰. Afinal, já na década de 1950 o etnólogo e museólogo Jean Gabus (1908-1992) experimentava o que chamou de Museu-Espetáculo, junto ao *Museu de Etnografia de Neuchâtel* (MEN), na Suíça¹⁷¹. Anos mais tarde, ao refletir sobre os princípios estéticos das exposições didáticas, Gabus considerava que “[...] o objeto como testemunho pode transmitir o conhecimento que detém, se soubermos como questioná-lo” (GABUS, 1965, p. 14, tradução nossa). Tal “objeto”, como pode-se observar, não se restringia ao testemunho físico e material, embora tal caráter não fosse desconsiderado. Assim, no Museu-Espetáculo de Gabus trabalhava-se com materialidade e imaterialidade, mas necessariamente sob o imperativo do questionamento e da participação sensível, ética e estética.

Como se percebe, há um condicionante crítico – e ético – na manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo, em sua sinergia com o conhecimento. Para ser mais claro, entende-se que as compreensões humanas sobre o “ser” e o “existir”, quando mediadas pelo Museu¹⁷², devam

¹⁶⁹ Considerada por suas ramificações, como a lógica, a estética, a ética e a axiologia, a metafísica e a ontologia, a teoria do conhecimento (gnosologia) e a epistemologia.

¹⁷⁰ Sobre a perspectiva do Museu como espaço material ou imaterial em devir, há diversas reflexões no Brasil (BRULON SOARES, 2015a; BRUNO *et al.*, 2020; CHAGAS, 2002; ROCHA, 2015; SCHEINER, 2013).

¹⁷¹ Maiores detalhes sobre a experiência do antropólogo Jean Gabus com o Museu-Espetáculo, ainda na década de 1950, são apresentados no *Segundo Porto* desta tese.

¹⁷² Recorre-se aqui aos sentidos de “mediação” apresentados por Jean Davallon (DAVALLON, 2003).

ser somadas ao caráter de desenvolvimento da autonomia e da emancipação¹⁷³ do sujeito empático. Esse indivíduo, preocupado com “si” e com o “outro”, é o que se fortalece na afirmação da interação identidade-alteridade. Isso exige a superação do ato de “transmissão” (DEBRAY, 2000)¹⁷⁴ em direção à “socialização” do conhecimento, à “dialogia” que nasce e sobrevive para além do discurso idealizado e hiperespecializado no Museu. Ou seja, a própria “elevação” do objeto à categoria de *musealia* precisa ser tensionada socialmente. Refletir, assim, não se resume ao ato de reconhecer-se no espelho (embora a apreensão identitária seja uma conquista), mas deve considerar, também, o poder de indagar por que o seu e outros espelhos estão ou não no Museu. Como se pode perceber, os objetos-espelhos presentes ou ausentes nos museus, não residem somente na matéria.

Não é de agora que se pode afirmar que está superada a noção de “objeto de museu” reduzida à sua condição material ou vestigial/sepulcral. A museóloga Marília Xavier Cury, por exemplo, foi assertiva quanto a essa questão: “Museu não coleta coisas. Museu coleta a poesia que está nas coisas” (CURY, 1999, p. 52). Isso não significa renunciar à materialidade, mas superar seu entendimento para que se possa seguir em qualquer reflexão sensível sobre o universo dos museus. Aliás, até mesmo as noções de “materialidade” e “imaterialidade” podem ser questionadas. O filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser (1920-1991), em sua obra *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*, considerava que a materialidade não passa de estofo das formas intangíveis:

[...] o mundo dos fenômenos, tal como o percebemos com os nossos sentidos, é uma geleia amorfa, e atrás desses fenômenos encontram-se ocultas as formas eternas, imutáveis, que podemos perceber graças à perspectiva suprassensível da teoria. A geleia amorfa dos fenômenos (o “mundo material”) é uma ilusão e as formas que se encontram encobertas além dessa ilusão (o “mundo formal”) são a realidade, que pode ser descoberta com o auxílio da teoria. E é assim que a descobrimos, conhecendo como os fenômenos amorfos afluem às formas e as preenchem para depois afluírem novamente ao informe (FLUSSER, 2007 [1972], p. 23-24).

Flusser observava que os fenômenos não existem na materialidade disforme, mas em sua apreensão que parte da percepção. Conhecer esses fenômenos seria a única maneira de seguir para além da experiência da “realidade”. Esse “real” que se encontra “atrás” da matéria – velado ou encoberto – é desvelado e descoberto pela teoria, como *alethéa*. Nesse entendimento, Flusser dialoga com os filósofos alemães Martin Heidegger (1889-1976) e

¹⁷³ Considera-se “autonomia” sob as perspectivas de Paulo Freire (FREIRE, 2002 [1996]) e “emancipação” no sentido apontado por Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2017 [2008]).

¹⁷⁴ Na “transmissão”, a comunicação tem origem em um só sentido, do emissor ao receptor. Por outro lado, a comunicação bilateral e interdependente, nos dois sentidos, também entendida por “interatividade”, é aqui tratada por “socialização”, “diálogo” ou “dialogia”.

Edmund Husserl (1859-1938). No entender de Husserl (1986 [1913]; 2006 [1931]), aqui tratado de forma bastante superficial, a *cogitatio* cartesiana necessita de uma redução fenomenológica (*époché*). Nessa redução, *noema* é o objeto a ser percebido, e *noesis* é o ato de perceber. A percepção das “coisas-em-si” depende da experiência consciente (*Erfahrung*), que se configura como ato psíquico vivido, vivenciado (*Erlebniss*). Tal vivência, de acordo com Husserl, possui uma *intentio*, portanto, não se dissocia da subjetividade. A partir daí, elabora-se a “redução eidética”, ou seja, pode-se desvelar a essência das coisas (*eidós*), para além de sua existência ou presença física. Justamente por esse entendimento, Husserl considerava que a “[...] essência (*eidós*) é uma nova espécie de objeto” (HUSSERL, 2006 [1931], p. 4).

Por essas razões, qualquer “fenômeno” permite a reflexão sobre as ideias e as visões de mundo que surgem da percepção intencional. Isso não quer dizer que o fenômeno nega a “realidade” – ou que é “irreal” em si – mas tão somente que pondera a “realidade” como um estado em suspensão, um real “entre parênteses” (a *époché* de Husserl). Trata-se, portanto, de uma abordagem fundamental às ciências humanas e sociais, já que considera o que se entende por “realidade” como passível às mutações perceptuais. Não é por acaso que muito do que já foi tido como “real” pelas ciências, mais tarde se percebeu como “equivoco”. Husserl, assim, questiona o programa positivista das ciências, quando estas restringem e confinam os estudos do humano ao ponto de vista metodológico, à lógica indutiva que se associa à observação positiva dos “fatos”. De outra forma, a abordagem fenomenológica propõe uma via alternativa à observação ingênua do mundo (TOURINHO, 2011; 2012) e se mostra aplicável aos museus, onde os sentidos idealizados se revelam como meras leituras de uma determinada “realidade”.

Conhecer as formas imutáveis das coisas-em-si é uma das razões de existência do Museu e motivação da Museologia. Afinal, para que conhecemos? Mutáveis podem ser as vozes/vias (as teorias) que levam à percepção dos fenômenos, e aí residem as ciências, as artes e a filosofia. A teoria é igualmente um construto em suspensão. É temporal e culturalmente estabelecida. E se assim o é, todo e qualquer conhecimento no Museu é monumentalizado em função de sua transicionalidade. Como objeto transicional, o conhecimento preserva seu potencial eidético¹⁷⁵ no Museu, no espaço-tempo de transição entre seu repouso e a experiência/vivência cultural.

¹⁷⁵ A partir do sentido considerado por Husserl, o “potencial eidético” no Museu seria a possibilidade de desvelamento dos saberes, das memórias e dos devires, do que nutre a cognição quando se realimenta o imaginário. Quando aplicada aos objetos do conhecimento nos museus, a “transicionalidade” considerada por Winnicott se traduziria pela “musealidade” pensada por Stránský. Afinal, qual seria o principal “valor” que justifica a musealização, se não a experiência sensível do saber? Deste modo, se o fenômeno transicional se reproduz no fenômeno Museu, resolve-se assim um dos problemas axiológicos que resultam da musealização.

Não importa o tamanho ou a forma do Museu, nem quem levou ou como o conhecimento foi parar lá. No Museu os saberes e os devires são consagrados à *musealia*¹⁷⁶, pois coletar poesia é colher conhecimento sob a forma de percepção das coisas.

Se alguém ainda tem dúvida de que o conhecimento possa ser um objeto de museu sob o aspecto dito “científico”, pode-se recorrer aos exemplos clássicos, ao desenvolvimento das ciências naturais ou das artes, por exemplo¹⁷⁷. Mais do que borboletas, fósseis ou animais taxidermizados, os museus de ciências naturais articularam informações, como todos os museus o fazem. Mais do que pinturas, gravuras ou *readymades*, os museus de arte suscitaram poéticas, como todos os museus o fazem. Assim, são novamente os “ritos espetaculares” que se impõem aos museus. Não se diga, então, que não havia “objetos” no *Mouseion de Alexandria*. Se a afirmação em si não é consensual entre os historiadores, pode-se afirmar que a *musealia* do *Mouseion* era composta por objetos essenciais do saber e do devir. Lá estavam esses “novos objetos” de pura essência considerados por Husserl. E não se está falando dos papiros, das esculturas, das plantas e dos animais nos jardins, nem dos produtos dos laboratórios, mas do que adveio deles, e que não somente por eles pôde atravessar os séculos para além das cinzas e do pó. Nem tudo se perde no fogo. Ainda bem¹⁷⁸.

É preciso entender, mesmo que um tanto tarde, que o conhecimento nos museus não se materializa somente pelas sombras que se projetam nas paredes da caverna¹⁷⁹, nem pelas peças conservadas e resguardadas nas caixas fortes de suas reservas técnicas (cavernas). Nem as sombras, nem os objetos que as projetam, são suficientes por si. Daí se entende a ironia da litogravura publicada em 1883, e que abre este *Quarto Porto*. Para alguns, o conhecimento ameaça a onipotência de Deus. *Knowledge is power*, anuncia o museu imaginário do século XIX. Na cena, livros de referência religiosa disputam a atenção da comunidade com outros, de referência científica. Acima da sala principal, repousa a *Regra de Ouro* do versículo de Mateus 7:12: “[...] tudo o que vós quereis que os homens vos façam, fazei-lhes também vós”.

Talvez o museólogo Tomislav Šola não tenha percebido que nos museus já se vivia a *religio curatoris* que um dia ele imaginou não existir (ŠOLA, 1992 apud MENSCH, 1992a). Mas,

¹⁷⁶ O termo *musealia*, criado por Stránský a partir da década de 1960, é utilizado para se referir a “objetos de museu”, no sentido de objetos já musealizados (MENSCH, 1992a).

¹⁷⁷ Michel Foucault trata dessas questões em *As palavras e as coisas*, ao se questionar como se estabelece o saber de uma época (FOUCAULT, 2000 [1965]).

¹⁷⁸ Entenda-se que apesar do caráter de essencialidade intangível do conhecimento, nenhum entendimento será suficiente para justificar ou minimizar a perda de acervos materiais, que seguidamente abalam os museus. Esse foi o caso, infelizmente, do Museu Nacional no Rio de Janeiro, em 2 de setembro 2018. Toda argumentação apresentada neste item é uma minúscula homenagem e o reconhecimento a todos que fazem do Museu Nacional o eterno saber, a eterna poesia.

¹⁷⁹ Faz-se aqui inferência à *Alegoria da Caverna*, de *A República* de Platão.

se nem todos os objetos ritualísticos ocupam as reservas técnicas tradicionais do templo, eles só existem se são vivenciados em sua essência. Desse modo, sem reflexão toda *musealia* não passa de *frustra lapidum*¹⁸⁰. A Museologia (com todos os seus braços), como qualquer disciplina acadêmica ou ciência, também se desenvolve sob necessária e contínua reflexão. E não se trata de uma opção por uma “nova” abordagem filosófica, corrente teórica ou mais outro neologismo a se requisitar como classe taxonômica. É simplesmente sua condição *sine qua non*. Esse é um dos princípios que Joan Santacana Mestre e Francesc Hernández Cardona, dentre outros, consideram fundamentais ao exercício crítico da Museologia. Para os autores, a abordagem crítica deve considerar os museus para além de seus próprios limites, “[...] rumo à criação de autênticos entornos de socialização do conhecimento, que facilitem ou provoquem o diálogo desmistificador, a controvérsia cultural, o contato entre disciplinas e a gênese de um novo discurso da sociedade do futuro” (MESTRE; CARDONA, 2006, p. 19, tradução nossa).

Retomando os entendimentos de Winnicott, é oportuno ressaltar a diferenciação que o autor faz entre “objeto” e “fenômeno”, em sua interdependência não hierárquica com o “sujeito” criança. Observam-se, nesses conceitos, possíveis aproximações com algumas reflexões de autores da teoria da Museologia, quanto à valoração e à comunicação dos objetos, na afirmação de sentidos por meio dos processos cognitivos de representação e percepção da “realidade” nos museus. Ao que parece, tais conceitos são por vezes reduzidos pelas apatias / simpatias / antipatias de seus entendimentos. Porém, uma análise detida permite observar que essas concepções teóricas da Museologia partem de uma mesma tentativa de compreensão do essencial, por caminhos nem tão distantes.

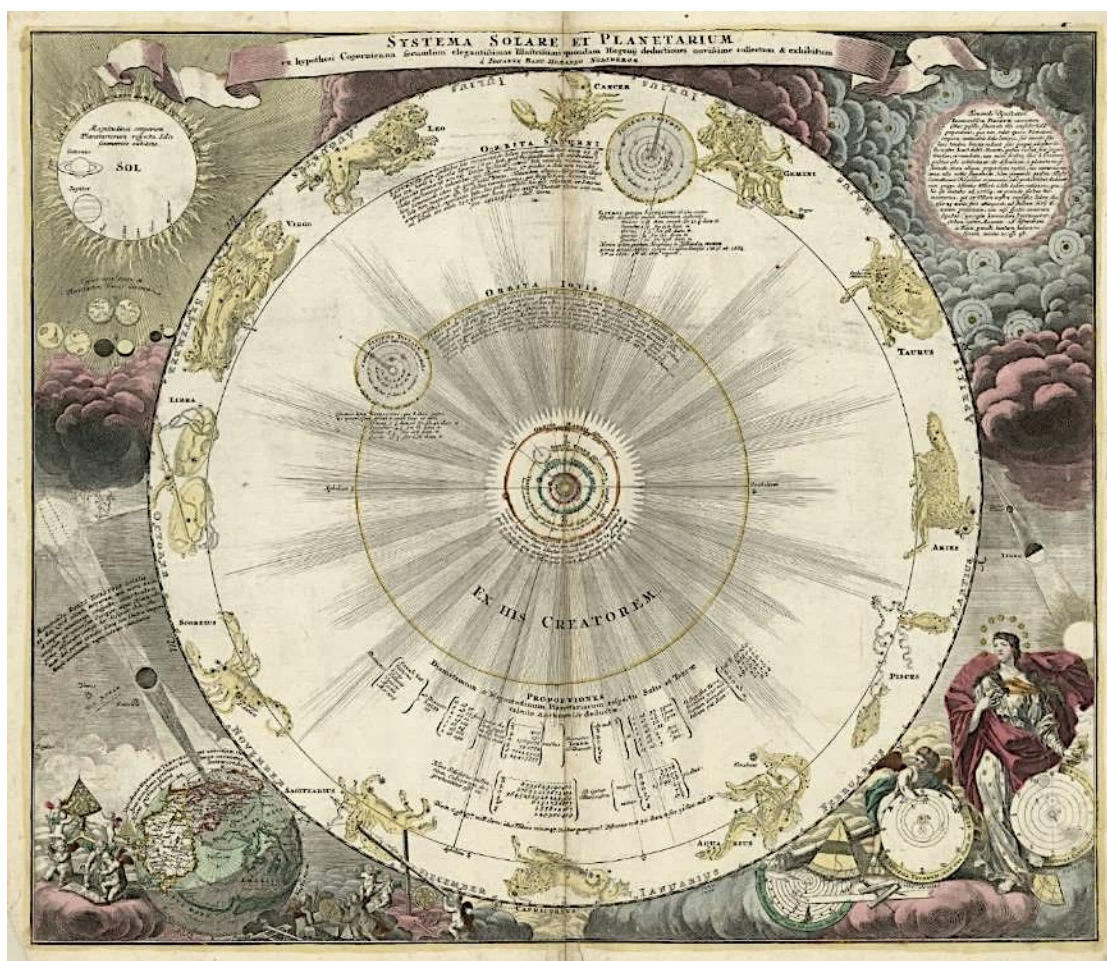
Esse é o caso dos entendimentos de “fato” e “fenômeno” associados ao objeto de estudo (razão) da Museologia. Trata-se de um tema que reverbera há quatro décadas, e que afeta os entendimentos (e as paixões) correntes, especialmente no Brasil. Apesar das peculiaridades e especificidades na aparente dicotomia entre “fato” ou “fenômeno”, ambos partem de abordagens associadas à apreensão e à representação social do conhecimento. Na Museologia, “fato” e “fenômeno” disputam um mesmo espaço, como possíveis abordagens associadas à versada “relação” entre o “ser humano” e a “realidade”.

Cabe ressaltar que as questões filosóficas que se associam a essa “relação” na aquisição do conhecimento, desafiam o pensamento humano há séculos. Assim, não há qualquer exclusividade ou ineditismo na Museologia. Seria muita pretensão condicionar o conhecimento humano ao mundo restrito dos museus e, obviamente, nem o filósofo e museólogo tcheco

¹⁸⁰ No sentido de que não seria mais do que um conjunto de fragmentos de entulho, algo que ocupa espaço e não é utilizado como poderia e deveria.

Zbyněk Zbyslav Stránský (1926-2016), nem os que o seguiram, tinham tal entendimento ou pretensão. Afinal, Nicolau Copérnico (1473-1543) também havia alertado sobre algo semelhante, capaz de gerar uma enorme crise às “certezas” humanas: a Terra não era o centro do Universo (Figura 33).

Figura 33 – *Systema solare et planetarium ex hipotesi Copernicana*
(O sistema solar e a hipótese planetária Copernicana).



Fonte: Mapa elaborado pelo geógrafo alemão Johann Baptist Homann (1664-1724), 1716.
Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, DC, USA.

Da mesma forma, o universo museocêntrico é limitado, e o conhecimento da Museologia, apesar de relevante, sempre poderá mudar. A “relação” entre “sujeito” e “objeto”, portanto, é uma das razões de existência da Teoria do Conhecimento, área da Filosofia considerada tanto pela Gnosiologia (do grego *gnosis*, conhecimento, e *logos*, discurso) quanto

pela Epistemologia (do grego *episteme*, conhecimento ou ciência que se opõe à *doxa*, crença ou opinião que, não por isso, pode ser considerada “inútil”)¹⁸¹.

À Teoria do Conhecimento se associam todas as tentativas de compreender os modos pelos quais o ser humano conhece as coisas. Um dos principais caminhos para isso tem sido a reflexão quanto à “relação” entre o sujeito (humano) e o objeto (o que pode ser conhecido a partir da “realidade”). Apesar de se tratar de um tema secular, já enfrentado por muitas ciências hoje consolidadas, foi Stránský, na década de 1960, quem trouxe a reflexão de base gnosiológica/epistemológica – de maneira mais incisiva – à então indefinida Museologia. Tal “relação”, para Stránský, estaria na base das reflexões sobre o “fenômeno Museu”, e se configuraria como objeto de estudo desse campo disciplinar. Uma publicação organizada pelo Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM) em 2017, intitulada *Stránský: uma ponte Brno-Brasil*, trouxe mais detalhes sobre a influência do pensamento desse autor à Museologia internacional e, de modo muito particular, às reflexões e práticas museológicas que se construíram e ainda hoje se constroem no Brasil (BRULON SOARES; BARAÇAL, 2017).

A partir da década de 1980, após a criação do ICOFOM (1977), as proposições de Stránský estimularam no Brasil a continuidade e ampliação de sua reflexão, especialmente por duas das primeiras brasileiras que participaram com assiduidade daquele comitê internacional: Waldisa Rússio, de São Paulo; e Teresa Scheiner, do Rio de Janeiro. Rússio, estimulada por sua vivência e formação no Direito e nas Ciências Sociais, propôs tratar a “relação” como “fato”. Scheiner, refletindo sua formação e experiência na Museologia, na Geografia, na Antropologia e na Comunicação, elaborou argumentos pela abordagem como “fenômeno”, aprofundando o que havia sido proposto por Stránský (CARVALHO, 2008, 2011, 2017).

Logicamente, as abordagens de Rússio e Scheiner imprimiram características próprias aos entendimentos originais de Stránský, e se somam à grande contribuição que ambas

¹⁸¹ Qual a relação da “revolução copernicana” (KUHN, 2000 [1962]) com o mundo dos museus e da Museologia? Como matemático e astrônomo, Copérnico ousou apresentar uma teoria heliocêntrica, contrapondo-se aos entendimentos geocêntricos, tidos como certos desde a Antiguidade, com base nos modelos defendidos pelos gregos Aristóteles (385 a.C.-323 a.C.) e Ptolomeu (90 d.C.-168 d.C.). Thomas Kuhn, no século XX, lembrou que entre Ptolomeu e Copérnico não houve um vácuo “científico”, mas se elaboraram modelos matemáticos que, certamente, contribuíram à “ousadia” copernicana. Copérnico não deixou de reconhecer que o modelo heliocêntrico já havia sido proposto (e rechaçado) na Antiguidade, pelo matemático e astrônomo grego Aristarco de Samos (310 a.C.-230 a.C.). Aristarco realizou e apresentou seus estudos no *Mouseion de Alexandria*. Por razões semelhantes, nesta tese se defende que o conhecimento – como arte, ciência, memória ou devir – é o principal objeto que se preserva e socializa nos museus, e que qualquer teoria baseada em estudos, inicialmente descartada, pode um dia ser reconsiderada.

imprimiram ao campo, por seus modos peculiares de pensar a Museologia e os museus, sob a perspectiva do desenvolvimento humano. É por essa razão que o tema é relevante especialmente no Brasil. Rússio, apesar de não desconsiderar a amplitude da vida, propôs vincular o “fato museal” especialmente à ação social e cultural. Scheiner, sem desconsiderar a necessária articulação social, procurou enfatizar o “fenômeno Museu” sob seu caráter holístico, humano, social e natural. Com a atuação das duas profissionais como docentes do ensino superior em seus Estados de origem, pode-se considerar que ambas criaram “escolas” no pensamento museológico brasileiro, latino-americano e internacional.

Deste modo, quando nesta tese se assume a compreensão de que o Museu-Espetáculo possa ser refletido como um “fenômeno” específico, sinalizou-se a opção por seguir por um desses caminhos de abordagem analítica, que parte da linha de reflexão teórica desenvolvida por Scheiner. Ressalte-se, porém, que tal abordagem não se restringe à análise isolada “do” fenômeno em si, já que propõe apreendê-lo sob articulação sistêmica, ecosófica e intersubjetiva, ou seja, interdependente a outros fenômenos. Isso não quer dizer também que se desconsidere a “escola” de Rússio, pelo contrário. Assim, não parece desproposital a pretensão de navegar nessas águas originárias, nesse tema que se situa como um dos bons “problemas epistemológicos” da Museologia, ao parafrasear o epistemólogo Hilton Japiassu (JAPIASSU, 1976) e o museólogo Bernard Deloche (DELOCHE, 1987).

Levando-se em consideração que Rússio iniciou sua participação no ICOFOM em 1977, e que Scheiner passou a participar do comitê em 1986, se farão ponderações de maneira especial quanto as diferenças e semelhanças entre as abordagens de Rússio e Stránský. De início, observa-se que não são raras, especialmente no Brasil, leituras que procuram reduzir e opor as abordagens sobre “fato” e “fenômeno”, como se o “fato museal”, proposto por Rússio, estivesse exclusivamente associado à Nova Museologia e às práticas comunitárias; e o “fenômeno Museu”, sugerido por Stránský e aprofundado no Brasil por Scheiner, estivesse restrito aos limites teóricos da Museologia dita tradicional, necessariamente distante dos protagonismos comunitários ou das expectativas sociais. Em adição, observa-se que é relativamente comum a contraposição das duas propostas de abordagem sob os limites das dialéticas objetivação/subjetivação e materialidade/imaterialidade, quase sempre sem a sugestão de uma terceira via ou elo de ligação entre as reflexões. Seria como se o “fato museal” se reduzisse à sua manifestação objetiva (“coisificada”), materializada e institucionalizada socialmente no “cenário-museu”; e o “fenômeno Museu”, como abordagem complexa, sincrônica e diacrônica, não carregasse qualquer tentativa de objetivação. Não é preciso grande esforço para observar

que esses entendimentos, tomados individualmente, acabam por reduzir os conceitos propostos originalmente por seus autores¹⁸².

O “fato museal” ou “fato museológico” – considerado como a principal contribuição de Waldisa Rússio Camargo Guarnieri (1935-1990) a este campo¹⁸³ (SARRAF, 2020) – sugere o estudo da “[...] relação profunda entre o homem, sujeito cognoscente, e o objeto, parte da realidade à qual o homem pertence, e sobre a qual ele tem o poder de agir” (RÚSSIO, 1981, p. 56, tradução nossa). Tal entendimento encontra consonância com as reflexões de Stránský, que em 1965 havia considerado que o objeto da Museologia não poderia ser o museu (STRÁNSKÝ, 2017 [1965], p. 18-27), mas o estudo da “[...] relação específica¹⁸⁴ do homem com a realidade¹⁸⁵, que tem validade geral e não se limita à esfera institucional do museu, embora esteja indubitavelmente relacionada a ela” (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 37, tradução automática). Entendimento semelhante ao de Stránský foi considerado, reconhecido e aprofundado pela eslovena Anna Gregorová (1932-2015) em 1980, no primeiro volume do *Museological Working Papers* (MuWoP), publicação pioneira do ICOFOM (GREGOROVÁ, 1980). Teresa Scheiner, no Brasil, aprofundou seus entendimentos teóricos a esse respeito, especialmente a partir de sua dissertação de mestrado (SCHEINER, 1998).

Apesar da proximidade entre as abordagens (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000)¹⁸⁶, observam-se diferenças sensíveis entre o entendimento de Stránský – corroborado por Gregorová – e os entendimentos iniciais de Waldisa, apresentados no segundo volume do MuWoP, em 1981¹⁸⁷. A principal, claramente, não está apenas no aspecto semântico da

¹⁸² A museóloga Suely Cerávolo, na introdução de sua tese, ressalta que Waldisa, ao invés de propor qualquer definição, preferia apresentá-la como conceito, “[...] deixando-o aberto e, assim, capaz de incorporar futuras modificações, segundo sua explicação” (CERÁVOLO, 2004, p. 7). Tal testemunho, na condição de ex-aluna de Waldisa na graduação em Museologia, é relevante e encorajador. Stránský, do mesmo modo, não parece ter visto problemas em atualizar ou contrapor seu pensamento.

¹⁸³ Ainda hoje o entendimento de “fato museal” gera múltiplas leituras e interpretações, especialmente no Brasil. Nos últimos anos, o legado de Waldisa tem sido melhor estudado e divulgado, após iniciativas de organização e publicação de seus artigos e ensaios. Seus entendimentos, que extrapolam em muito a concepção de “fato museal”, contribuem para as reflexões associadas aos museus, ao patrimônio e à Museologia (BRUNO, 2010; CANDIDO, 2003; CARVALHO, 2008, 2011; CARVALHO; ESCUDERO, 2020; CERÁVOLO, 2004; CHAGAS, 2017; GOMES, 2013; GOUVEIA, 2018).

¹⁸⁴ No eslovaco, *osobitného vzťahu*; e no tcheco, *zvláštního vztahu*, relação específica, distinta, especial.

¹⁸⁵ No eslovaco, *človeka ku skutočnosti*; e no tcheco, *člověka ke skutečnosti*, homem com a realidade.

¹⁸⁶ No livro *Fundamentos de Estudo da Museologia* (em eslovaco, *Základy Štúdia Muzeológie*), publicado pelo Departamento de Ecomuseologia da Universidade Matej Bel (Eslováquia) em 2000, Edita Stránská e Zbyněk Z. Stránský destacam autores da Museologia no mundo. Da América do Sul, citam Nelly Decarolis, Teresa Scheiner e Waldisa Rússio (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000).

¹⁸⁷ O artigo de Waldisa é relevante não apenas por seu conteúdo, mas também por ser a primeira participação brasileira nas publicações daquele comitê internacional. Dentre as referências citadas por em seu artigo, está o texto publicado por Anna Gregorová no ano anterior, no MuWoP n. 1, que considera e aprofunda a “relação” proposta originalmente por Stránský, em 1965.

nomenclatura proposta – “fato” ou “fenômeno” – mas no objeto que se “relaciona” com o ser humano, e nas abordagens que se depreendem dessa relação, constituindo-se assim, aportes por abordagens diferentes. No entender de Stránský, a “relação” homem-realidade estaria associada ao entendimento do “fenômeno Museu”¹⁸⁸ (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 18, tradução automática). Na compreensão de Rússio, a “relação” homem-objeto se concretizaria como “fato museal” ou “fato museológico”, mas dependeria da institucionalização social e comunitária do museu como o “cenário” onde a “relação” se concretizaria (GOUVEIA, 2018; GUARNIERI, 2020 [1983?]). Stránský defendia o estudo dessa “relação” para além dos limites da esfera institucional dos museus, ao considerar o fenômeno inerente à cultura humana. Ou seja, enquanto o “fato museal” se manifestaria de forma localizada, caso a caso, no tempo e no espaço, o “fenômeno Museu” seria associado às estruturas de manifestação do pensamento humano, ou seja, como fenômeno cultural e social.

Para além do aspecto institucional¹⁸⁹, há outras sutilezas que merecem ser destacadas entre as abordagens de “fato” e “fenômeno”. Stránský considerava a “relação específica” (que também pode ser traduzida como “especial” ou “distinta”) com a “realidade”. Rússio sugeria uma “relação profunda” com o “objeto”, considerando-o na materialização do processo de representação da “realidade” (RÚSSIO, 1981). Em manuscrito não datado, até então inédito e publicado pelo ICOFOM em 2020, a autora esclarecia que o “cenário-museu” seria uma “condição do fato museológico”. Mais do que isso, Rússio considerava que tal território deveria ser reconhecido “[...] – sobretudo – pela comunidade de que emerge e a qual se destina (ou deve destinar) prioritariamente” (GUARNIERI, 2020 [1983?], p. 68).

¹⁸⁸ Optou-se por traduzir a expressão eslovaca *múzejný fenomén* (no tcheco, *muzejní fenomén*) como “fenômeno museu”, embora saiba-se que seria possível traduzi-la como “fenômeno de museu” ou “fenômeno museístico”. Considerando o glossário de Stránský, cuidadosamente traduzido para a dissertação de mestrado do museólogo Anaildo Bernardo Baraçal, aparecem as três formas, embora o autor tenha optado pela primeira (BARAÇAL, 2008). “Fenômeno de museu” foi a versão adotada nas traduções do ICOFOM publicadas no MuWoP n. 1, grafada como *phenomenon of the museum* em inglês, e *phénomène de musée*, em francês (STRÁNSKÝ, 1980). Nesta tese, optou-se pela expressão “fenômeno Museu” ou apenas pela palavra “Museu” grafada com a primeira letra maiúscula, adotando-se as formas utilizadas por Teresa Scheiner, no aprofundamento dos entendimentos de Stránský e Gregorová (1980). Nos textos de Scheiner, a palavra “Museu” com a primeira letra maiúscula é utilizada quando se considera o fenômeno em si; “museu” com a primeira letra minúscula é utilizado quando se refere ao estabelecimento material ou virtual, considerado em seus próprios tempos, espaços e limites. Tal diferenciação foi adotada igualmente nas teses de doutorado de Anaildo Bernardo Baraçal (BARAÇAL, 2015) e de Luciana Menezes de Carvalho (CARVALHO, 2017).

¹⁸⁹ Considera-se “instituição” em seu sentido sociológico, ou seja, como uma estrutura ou um mecanismo que se associa e se institui por um determinado grupo de indivíduos, de uma determinada comunidade, e que necessariamente possui uma função social.

Sob este aspecto, trata-se de destaque relevante, por traduzir entendimentos em curso, em especial os que reafirmaram, a partir da década de 1970, o caráter eminentemente social dos museus e da Museologia (MAURE, 1995; SCHEINER, 2000; VARINE, 1987). Mais tarde, esses entendimentos foram considerados fundamentais à Nova Museologia e, por meio desta, às premissas “[...] ancoradas nas ações da Museologia Social e Sociomuseologia” (BRUNO, 2020, p. 24). Por outro lado, ao sugerir tal condição, Waldisa carregava um desapontamento: “Nesse sentido, bem poucos museus o são verdadeiramente e podem, em termos científicos, ser cenários condicionadores do fato museológico” (GUARNIERI, 2020 [1983?], p. 68).

No entender de Rússio, tal “relação” seria “profunda” porque significaria “[...] algo mais do que um *fato natural* para inserir-se no contexto dos *fatos culturais* e da consciência” (GUARNIERI, 2020 [1983?], p. 63, grifo da autora). Waldisa citava o filósofo e pedagogo brasileiro Paulo Freire (1921-1997) em seu entendimento sobre o verbo “admirar”, como um condicionante ao sujeito que não é passivo nessa relação com o objeto, e que assim poderia ser “apreendido”. Por meio de uma “relação profunda”, o “cenário-museu” catalisaria a passagem do “mundo natural” para o “mundo cultural”: da “sensação/(emoção)” ao “registro (percepção)”, da “imagem” à “noção”, e da “ideia” ao “conceito” (GUARNIERI, 2020 [1983?]).

Obviamente, estes eram (e ainda são) conceitos teóricos em construção. No mesmo manuscrito, Waldisa alertava sobre o equívoco dos estudos do museu “[...] de maneira quase exaustiva como um fenômeno em si e, até mesmo, distorcidamente, como se fora o objeto da Ciência Museológica” (GUARNIERI, 2020 [1983?], p. 68). Provavelmente, Rússio se referia aos limites do museu institucionalizado e materializado. Se assim for, tal entendimento não se opunha aos de Stránský, já que o estudo do museu “em si” era justamente o que o autor refutava, desde a década de 1960 (STRÁNSKÝ, 2017 [1965]). Assim, o museu “em si” nunca foi o “fenômeno Museu” que Stránský propôs como objeto de estudo da Museologia (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000).

Stránský exemplificava o “fenômeno Museu” por um conjunto de acontecimentos ou eventos que se manifestam sob a forma de motivações, expectativas, necessidades, manifestações, dinâmicas e implicações sociais, culturais, artísticas, psíquicas, éticas, estéticas, linguísticas, educacionais, políticas e econômicas, associadas à intenção, concepção, implantação, multiplicação e atuação dos museus. Apreendido como um fenômeno observável, este conjunto poderia ser descrito, refletido e problematizado “transversalmente”, por meio de análise museológica, gnosiológica, sociológica, histórica, legislativa, dentre outras abordagens possíveis do pensamento científico, artístico e ético-filosófico. A Museologia, deste modo, como

campo de conhecimento específico, deveria se afirmar por essas prerrogativas do pensamento (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000).

Sob compreensão diacrônica e sincrônica – como um conjunto de fatos e eventos em desenvolvimento no tempo, e que se refletem no presente – considerava-se o “fenômeno Museu” intrínseco ao ser humano, ou seja, que se manifesta por sua “cultura museal”¹⁹⁰. Isso se manifestaria muito antes da consolidação do que se conhece como museu moderno, já que ainda em suas “fases pré-natais”, o “fenômeno Museu” estaria “[...] organicamente ligado ao desenvolvimento da humanidade, mais precisamente à ontogênese do homem como ser cultural”¹⁹¹ (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 19, tradução automática). No Brasil, aos entendimentos iniciais de Stránský, quanto à percepção do “fenômeno Museu” por seus aspectos sociais, históricos e culturais, houve contribuições e problematizações teóricas fundamentais. Nessa linha de pensamento, Teresa Scheiner tem ressaltado o caráter holístico da abordagem de Stránský, ao defender a percepção e a análise integral do “fenômeno Museu”, em adição aos procedimentos analíticos em que seus componentes são tomados isoladamente no espaço-tempo (SCHEINER, 1998).

Por outro lado, ao considerar o “fenômeno Museu” por seus aspectos sociais, culturais e históricos, esses autores não deixaram de refletir sobre situações contraditórias, constrangedoras ou antiéticas. Stránský costumava lembrar, por exemplo, da atuação dos museus a serviço da propaganda dos regimes políticos autoritários no século XX¹⁹², quando se colocou em xeque o potencial dos museus como “meio de agir na consciência da sociedade” (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 20, tradução automática). Outros autores têm abordado os mais diversos problemas éticos e axiológicos que se associam aos atos museais, não apenas nos museus tradicionais (CHAUMIER, 2003; DELOCHE, 1989 [1985]). Por essa e por outras razões, ao se questionar se o “fenômeno Museu” seria irrefutável, Stránský ressaltava que não se trata de algo neutro, cristalizado, imutável no tempo e no espaço, mas absolutamente dinâmico e interdependente a estas dimensões e entendimentos. E como se trataria de um “fenômeno”

¹⁹⁰ Em eslovaco utiliza-se a expressão *múzejná kultúra* (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 19), que pode ser traduzida como “cultura de museu” ou “cultura museística”, “relativa aos museus”. Considerando-se a terminologia museológica atual, optou-se por traduzir a expressão como “cultura museal”.

¹⁹¹ Em eslovaco: “[...] – *organicky spojený s vývojom ľudstva, presnejšie s ontogénou človeka ako kultúrnej bytosti*” (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 19).

¹⁹² A reflexão de Stránský parece reforçar o caráter ambíguo do que nesta tese se entende por “rito espetacular”, e corrobora a percepção de que o fenômeno Museu-Espetáculo é inerente a todos os museus. Não se trata, assim, de uma “categoria” generalizante, mas de um fenômeno social e cultural que reverbera sob distintas motivações, de modos diversos.

que se institui culturalmente, estaria condicionado à reflexão e ao questionamento constantes, em sua interdependência com a sociedade e a natureza.

Por esse ângulo, ensaia-se outra diferença significativa entre as abordagens do “fato museal” e do “fenômeno Museu”. Enquanto o “fato” seria caracterizado por suas especificidades em um determinado “cenário” (abordagem sincrônica), o “fenômeno” estaria associado à compreensão de sua própria origem e desenvolvimento (abordagem diacrônica), sua situação presente e suas expectativas futuras (abordagem sincrônica). Extrapolam-se, assim, os limites de espaço e tempo. Não por acaso, a abrangência alargada no espaço-tempo é a característica da ontogenia a qual Stránský atribuía ao “fenômeno Museu”. Apesar dessa compreensão, cabe ressaltar que o caráter ontogenético, na busca de compreensão de seu próprio desenvolvimento na história, era somente um dos planos teóricos sugeridos por Stránský, em algumas de suas propostas de um “sistema cognitivo específico” da Museologia.

Tal “sistema” da Museologia, considerado por Stránský como “[...] um campo específico de estudo, focalizado no “fenômeno Museu” (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2008 [1980], p. 105), integraria os seguintes planos ou abordagens¹⁹³: a) Abordagens diacrônicas, associadas à História dos museus e da Museologia; b) Abordagens sincrônicas, de reflexão sobre a Museologia atual; c) Museologia teórica, como parte central e fundamental à reflexão e elaboração de aspectos específicos “dessa aquisição particular da realidade”; d) Museologia aplicada, associada aos aspectos da museografia, contando também com técnicas e conhecimentos de outras áreas do saber ; e) Museologia especializada, dependente dos demais planos teóricos e abordagens, com seus aportes específicos. Sob um plano de reflexão à parte e acima dos planos teóricos incluídos no sistema, Stránský enfatizava a necessidade de reflexões metacientíficas ou metateóricas – uma metamuseologia – para tratar de aspectos ético-filosóficos e estruturais associados ao aparato teórico da Museologia, em sua afirmação epistêmica e seu lugar dentre as demais ciências (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000, p. 56-57).

Como pode-se observar do “sistema” proposto, Stránský considerava fundamental que o objeto de estudo da Museologia, na afirmação de seu caráter científico, deveria refletir e considerar igualmente as abordagens diacrônicas, sincrônicas e metateóricas, aí incluídas as reflexões filosóficas: éticas, estéticas e epistemológicas (gnosiológicas). Nessa perspectiva, Stránský ressaltava que a Museologia deveria considerar os aspectos processuais de

¹⁹³ Outras propostas de sistematização de um sistema cognitivo para a Museologia foram apresentadas por Stránský e por outros autores da Museologia, antes e depois desta que aqui se apresenta. Para aprofundar os conhecimentos sobre esse que foi um dos principais articuladores da Museologia atual, sugere-se recorrer à tese do museólogo Peter van Mensch (MENSCH, 1992a), bem como à dissertação e à tese do museólogo Anaildo Bernardo Baraçal (BARAÇAL, 2008; 2015).

desenvolvimento do “fenômeno Museu”, em sintonia com o ecodesenvolvimento da sociedade, considerados sob seus aspectos de passado, presente e futuro:

Se os museus se desenvolvem em sintonia com o desenvolvimento da humanidade, e se a teoria museológica se desenvolve de modo similar, segue-se que a teoria como a prática museológicas só podem existir e preservar seu direito a um desenvolvimento futuro se lograrem manter-se em devida relação com o desenvolvimento geral da sociedade. [...] Hoje os problemas da existência dos museus não podem ser solucionados no âmbito da prática. Para a realização desta tarefa necessitamos uma ferramenta especial, que nos permita descobrir as facetas objetivas da realidade, definir as suas leis e encontrar soluções ótimas tanto para resolver as questões cotidianas quanto para planejar o futuro. Esta tarefa só pode ser realizada com a teoria museológica, mais ainda, com a museologia (STRÁNSKÝ, 2008 [1980], p. 104).

Pode-se observar que os textos iniciais de Stránský e de Rússio a esse respeito foram redigidos sob condições e conhecimentos diferentes dos atuais. Apesar de algumas referências polifônicas, nenhum dos dois esclareceu, à época, de onde partiam seus entendimentos sobre a “relação” proposta. Se não resta dúvida da relevância de seus aportes teóricos, seria ingênuo imaginar que esses não tenham sido influenciados por leituras anteriores. Embora existam diversas suposições sobre a origem das propostas desses autores, parece claro que ambos partiram da Teoria do Conhecimento, quanto à percepção do “real” por meio da “relação” entre o “sujeito cognoscente” e o “objeto cognoscível”.

Pode-se considerar que tal “relação” teve pelo menos três momentos bastante distintos nas abordagens filosóficas ao longo dos séculos. Sob a compreensão clássica do realismo, o conhecimento dependeria da prioridade ao “objeto”. A representação que se elabora sobre a “realidade” seria natural, espontânea e objetiva, mas dependeria do estímulo do objeto em direção ao sujeito. Desse modo, o mundo “real” seria tal como é percebido. Essa visão, hoje considerada ingênua, se manteve até o século XVI. Naquele momento, a filosofia moderna, influenciada pelo Renascimento, passaria a estudar os modos subjetivos do conhecimento, referendando a visão do idealismo. A prioridade da “relação” passaria então ao “sujeito”, que possuiria as estruturas para perceber a “realidade”, mas dependeria de sua iniciativa, da atitude idealista à percepção. O “real”, sob a compreensão idealista, se constituiria subjetivamente a partir do *cogito*. O mais conhecido representante do idealismo foi o filósofo e matemático francês René Descartes (1596-1650), que inaugurou o racionalismo com a tese de que só existe o que pode ser provado pelo uso da razão (GARCIA MORENTE, 1980 [1943]).

No século seguinte, com a visão do empirismo inglês, o filósofo John Locke (1632-1704) acrescentou novos preceitos aos entendimentos cartesianos, como os que consideravam que o conhecimento seria influenciado por experiências anteriores, dando origem ao método

indutivo. Porém, o empirismo radical foi levado a cabo pelo filósofo inglês David Hume (1711-1776), que se tornou conhecido por seu ceticismo e por opor-se às ideias de Descartes. Por meio da análise psicológica aplicada à experiência, Hume relativizou o princípio da causalidade (relação causa/efeito). Ele tratava por “impressões” as percepções às quais se atribui ao mundo das coisas exteriores, e por “ideias” a representação dessas “impressões”. Um meio termo entre o realismo e o idealismo foi proposto pelo filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804). Kant considerava a relação entre sujeito e objeto, mas reconhecia não ser possível conhecer de forma absoluta a “realidade”, já que o “real” seria produzido pelo sujeito que conhece. Por essa razão, o “real” se atribuiria como representação e, deste modo, se manifestaria como fenômeno (GARCIA MORENTE, 1980 [1943]).

No século XX, as ponderações filosóficas sobre a relação entre sujeito e objeto continuaram a ser debatidas. O filósofo alemão Theodor Adorno (1903-1969), por exemplo, elaborou um ensaio específico dedicado ao tema, intitulado *Sobre o sujeito e o objeto* (ADORNO, 1995 [1969]). Nesse ensaio, o filósofo questionava alguns paradoxos associados à “relação”, especialmente quando esta é idealizada a partir de um entendimento que separa sujeito e objeto como polos contrapostos e individuais, e restritos aos entendimentos de primazia de um sobre o outro. Segundo Adorno, esses entendimentos se associam à teoria do conhecimento sob seu enfoque idealista, de modo a caracterizar uma “relação” hipostasiada. Isto é, uma “relação” que se estabelece apenas idealmente, sob sua forma abstrata, reificada (coisificada) sob o entendimento absoluto de algo que é relativo. Deste modo, tal separação prévia dos elementos da “relação” se configuraria como ideologia. Em sua reflexão, Adorno considerava que o sujeito também pode se configurar como objeto, já que para conhecer-se é preciso contar com a consciência sobre algo. Por outro lado, também argumentava que o objeto será sempre dependente do conceito que o sujeito lhe dá, apesar de sua existência. Ou seja, trata-se de uma relação mutuamente mediada. O mesmo ocorre, no entender do filósofo, às tentativas de primazia na dialética objetividade/subjetividade:

Ilusão é o encantamento do sujeito em seu próprio fundamento de determinação; sua posição como verdadeiro ser. É preciso trazer de volta o próprio sujeito à sua subjetividade; seus impulsos não devem ser banidos do conhecimento. A ilusão do fenomenalismo é, no entanto, uma ilusão necessária. Ela testemunha o quase irresistível contexto geral de ofuscamento que o sujeito, enquanto falsa consciência, produz e da qual é ao mesmo tempo parte integrante. Em tal irresistibilidade funda-se a ideologia do sujeito. A consciência de um defeito, o da limitação do conhecimento, é transformada, para se poder melhor suportá-la, em uma vantagem (ADORNO, 1995 [1969], p. 191).

O tema introduzido por Stránský na Museologia é complexo. Apesar de terem proporcionado reflexões profundas sobre a razão de existência dos museus e da Museologia, não há exatamente uma “invenção da roda” nos entendimentos associados à “relação” sujeito-objeto (humano-realidade ou humano-objeto), como por vezes se pretende sugerir. Entretanto, é inegável que há o uso criativo e consciente das ferramentas do conhecimento por parte dos teóricos, de modo que essas se apliquem às especificidades da Museologia, e neste aspecto, foram e ainda são contribuições basilares.

Talvez seja por essa razão que Stránský tenha proposto uma abordagem “específica” ao “fenômeno Museu”, de modo a enfatizar que uma “relação” bem conhecida foi então considerada, porém sob os limites e especificidades do que se entende por Museologia. Rússio fez uso dos mesmos elementos quando propôs o “fato museal”, mas parece ter apontado, de maneira mais enfática, à apreensão do objeto cognoscível e, mais especificamente, à assimilação do objeto de museu. Scheiner (1998), por outro lado, ao tensionar e amplificar os entendimentos do “fenômeno Museu” proposto por Stránský, e do “fato museal” concebido por Rússio, propôs considerá-los para além dos limites materiais ou sociológicos da “relação específica” entre o humano e a “realidade”.

Quanto à abordagem de Rússio, há diversas hipóteses sobre a origem de sua proposição em denominar a relação humano-objeto como “fato museal” ou “fato museológico”. E não há qualquer problema em procurar possíveis origens, já que influências nunca minimizaram a relevância de qualquer entendimento. Uma das hipóteses é de que, por sua formação em Direito, tal denominação teria partido do conceito de “fato jurídico” (GOMES, 2013). Pelos argumentos que serão apresentados a seguir, considera-se essa via possível, mas não suficiente ou determinante para ter sido reproduzida à Museologia. A segunda hipótese considera a influência que a autora teria recebido das Ciências Sociais durante seu mestrado e doutorado. Nesse caso, remeteria especialmente ao conceito de “fato social”, proposto pelo sociólogo francês Émile Durkheim (1858-1917) no século XIX, como objeto de estudo da Sociologia (CARVALHO, 2008; SCHEINER, 1998, 1999). Igualmente, embora tal hipótese seja possível, imagina-se que esse não tenha sido o único caminho.

Pelas referências que Rússio apresenta no detalhamento gradual de sua proposta, a autora procurou associar influências distintas, e de várias abordagens, em alguns casos distantes e até antagônicas. A primeira, mais óbvia, vem de sua leitura do texto de Anna Gregorová, seguidora dos entendimentos de Stránský quanto ao objeto da Museologia, publicado no MuWoP n. 1, em 1980. Gregorová destacava a relação mediada pelos museus não apenas “entre o homem e a realidade”, mas também as especificidades dessa relação “entre o homem e a

sociedade”. Sob lógica semelhante, no MuWoP n. 2, em 1981, Rússio corroborou os entendimentos dos tchecos, enfatizando a relação entre sujeito e objeto, base da Teoria do Conhecimento. Outro posicionamento de Waldisa na elaboração de seu entendimento sobre o “fato museal” foi a referência a Paulo Freire, manifestando seu posicionamento socialmente engajado ao caráter educacional e de desenvolvimento humano.

Note-se que no texto de Rússio publicado em 1981, assim como em textos posteriores, não há citação direta a Durkheim (RÚSSIO, 1981). A esse respeito, a museóloga Inês Gouveia, em sua tese de doutorado, considera que não há como afirmar uma origem à concepção teórica proposta por Rússio. Como a concepção teria sido autoral, não poderia ser analisada sem considerar o contexto em que o conceito foi proposto (GOUVEIA, 2018). Restaria então algum indício contextual para a articulação no pensamento da autora que o aproxime de Durkheim? A resposta parece vir das referências citadas no próprio artigo daquele ano. Lá está a citação ao sociólogo brasileiro Antonio Rubbo Müller (1911-1987), criador da *Teoria da Organização Humana*, que propõe métodos para o estudo dos sistemas sociais que aproximam os indivíduos sob modalidades estruturais e funcionais da sociedade, em sua manifestação em um determinado “cenário” ou “paisagem-panorama” (MÜLLER, 1958).

Tal citação pode ser considerada coerente ao contexto e ao momento, considerando que Müller foi fundador, diretor e professor titular de Antropologia Social da Escola Pós-Graduada de Sociologia Política de São Paulo, onde Waldisa fez mestrado e doutorado. Rubbo Müller estudou na Universidade de Oxford, na Inglaterra, para seu doutoramento, onde conviveu com os antropólogos Alfred Reginald Radcliffe-Brown (1881-1955) e Edward Evan Evans-Pritchard (1902-1973), considerados fundadores do funcionalismo estruturalista (MÜLLER, 2011). Essa corrente, assim como o método proposto por Müller (1958), propõe analisar aspectos da sociedade em termos de funções, e ambos têm o “fato social” de Durkheim como fundamento. Durkheim, como se sabe, parte do positivismo de Auguste Comte (1798-1857) que, assim como Rússio, enfatizava a relação entre o sujeito e o objeto condicionado à institucionalização social do conhecimento. Tem-se, deste modo, fortes indícios de que a autora considerou essas correntes de pensamento, associando-se especialmente aos entendimentos de “organização social” e de “fato social”, porém aplicados a um panorama próprio, e reconhecido por uma comunidade como “cenário” museal.

É sempre uma tarefa delicada o exercício da “arqueologia do saber”, que parte em busca de vestígios ou articulações do pensamento de autores referenciais a um determinado campo, especialmente quando esses não podem mais ser consultados individualmente. Esse é o caso de Stránský (1926-2016) e de Rússio (1935-1990). Por outro lado, não se pode entender como

despropositais eventuais questionamentos aos entendimentos desses autores, a não ser que fossem considerados “irrefutáveis”. Ressalte-se que não é possível correlacionar tensionamentos a conceitos propostos no passado como tentativas de “minimizar” ou “anular” legados pessoais relevantes. Entretanto, se quaisquer entendimentos fossem considerados irrefutáveis, não seriam abordagens científicas, no entender do filósofo Karl Raimund Popper (1902-1994), nem mesmo negociáveis como saberes não institucionalizados.

Propondo deslocar a validade de uma teoria científica de sua comprovação para o seu momento de crítica, Popper defendia que para que um conjunto de conhecimentos pudesse ser considerado como “ciência”, seus fenômenos científicos devem ser entendidos como conjecturais e provisórios e, deste modo, falseáveis empiricamente. O “racionalismo crítico” de Popper tratava esse aspecto como “falseabilidade” ou “refutabilidade” (POPPER, 2006 [1934]). A afirmação dos “fatos” observáveis, uma das máximas do positivismo, se encontra justamente entre as abordagens mais criticadas por Popper. Não por acaso, Popper foi um dos mais duros críticos do positivismo e, pela mesma razão, é por vezes contestado.

Stránský sinalizava considerar o caráter da “falseabilidade” proposto por Popper, já que citava esse autor em alguns de seus textos, com destaque¹⁹⁴. Para além da possibilidade de ser refutado, não se pode cair na ingenuidade de que, pelo simples fato de constar em uma publicação internacional, referendada por uma instituição (ICOFOM), exista algum “acordo” ou consenso de uma comunidade heterogênea de teóricos sobre qualquer conceito lá publicado. Assim, não há qualquer “pecado” em questionar uma teoria, mas ela só pode ser refutada se superada por outra¹⁹⁵. Entretanto, não é o que se procura nesta tese.

Quanto ao aspecto dinâmico de um conceito ou teoria, observa-se que a abordagem do “fenômeno Museu”, proposta por Stránský e aprofundada por Scheiner, se mostra bastante flexível, quando se entende como fenômeno social, cultural e histórico, dentre outras abordagens possíveis, não isoladas do entendimento das estruturas ou sistemas capazes de caracterizá-lo sob todos esses aspectos. Assim, o fenômeno Museu não pode se restringir à sua própria fenomenologia, sob risco de reviver seu superado paradigma museocêntrico.

¹⁹⁴ Além de Popper, outros questionaram a visão positivista, como Paul Feyerabend, Edgar Morin, Thomas Kuhn, Henri Bergson, Edmund Husserl, Michel Foucault, Walter Benjamin, Jean Baudrillard, dentre outros. Na mesma linha, pode-se citar Georg Simmel, Jacques Le Goff e Jürgen Habermas, este acompanhado por outros autores da Escola de Frankfurt, como Theodor Adorno e Max Horkheimer.

¹⁹⁵ Não se confunda a “refutabilidade” de Popper com o “negacionismo” deste início de século XXI. No “racionalismo crítico” de Popper não cabem dogmas incapazes de oferecer uma teoria sólida, em substituição à noção que se “refuta”. Tão pouco pode-se confundir “refutabilidade” com “revisão” sensacionalista, eficiente ao consumo mercantil, frequentemente frágil sob o ponto de vista acadêmico.

Em contraposição a essa possibilidade de limitação de seu entendimento, Stránský se referia a “facetas da realidade”, sugerindo que entendia por “realidade” algo não delimitado ao entendimento fatural de “verdade” absoluta e localizada em um determinado espaço. Talvez seja por essa razão que no livro *Le musée, temple spectaculaire*, François Mairesse tenha considerado os esforços de Stránský pela afirmação da Museologia como disciplina científica, dentre as abordagens que categorizou como *A utopia museológica* (em francês, *L'utopie museologique*) (MAIRESSE, 2002). Apesar da comparação de Stránský a Leibniz (que no passado teria sido ironizado por Voltaire por seu excesso de otimismo), entende-se que a acepção de “utopia” sugerida por Mairesse seja associada à determinação de Stránský em seguir para além do habitual.

Voltando aos entendimentos atuais quanto ao objeto da Museologia e alçando-se ao exercício epistemológico¹⁹⁶, observa-se que as abordagens como “fato” e “fenômeno” ainda guardam inquietações. Percebem-se alguns paradoxos nesses entendimentos, o que não os anula nem minimiza como contribuições fundamentais ao desenvolvimento do campo museológico, especialmente no Brasil. O primeiro paradoxo reside na delimitação de ambas ao aspecto “relacional”, ou seja, ao pressupor a “pré-existência” de partes separadas, racionalmente e cartesianamente objetivas, sujeitas a uma “relação específica” (também objetiva), mediada pelos museus ou pela Museologia. Ao racionalizar-se ou idealizar-se tal “relação”, desconsiderando tratar-se de uma correlação mutuamente dependente (HESSSEN, 1980 [1925]), pode-se questionar se o “homem” (o humano) pode “existir” separadamente da “realidade”, quando ambas as noções são edificadas como construtos humanos¹⁹⁷.

Se a “realidade” pode ser objetivada a esse ponto, se voltaria às noções realistas, que ingenuamente acreditavam que algo é simplesmente como aí está, sem considerar quaisquer elementos capazes de interferir na percepção humana. Por outro lado, há também outra fragilidade aplicada à noção de “realidade”: a que “realidade” se refere nesta “relação”? Há apenas uma “realidade” possível¹⁹⁸? Não por acaso, tal entendimento simplificado e

¹⁹⁶ Observa-se que os entendimentos sobre o exercício metateórico ou metamuseológico, sugerido por Stránský, tem gerado divergências de entendimento entre os teóricos da Museologia, especialmente na última década, quando traduções e publicações de artigos e ensaios do autor se tornaram mais acessíveis. Porém, parece bastante claro que Stránský, como filósofo, não propunha o exercício metateórico como algo restrito, inédito ou exclusivo à Museologia. Tão pouco seria uma “nova abordagem” capaz de resolver as divergências de entendimentos desse campo.

¹⁹⁷ Questionamento semelhante a esse respeito é apresentado pelo museólogo Bruno Brulon Soares em artigo publicado em 2016, no periódico *ICOFOM Study Series* (BRULON SOARES, 2016).

¹⁹⁸ Teresa Scheiner, ao considerar os entendimentos de Stránský e de Gregorová, articula seu pensamento teórico na apreensão e problematização do fenômeno Museu, e atualmente apresenta questionamentos quanto à “relação específica” entre o “humano” e o “real” (SCHEINER, 2013).

excessivamente linear da “relação” entre sujeito e objeto é uma das principais críticas às abordagens positivistas, quando se considera que essas ignoram os problemas epistemológicos decorrentes desses entendimentos, por vezes considerados dogmáticos.

Um segundo paradoxo pode ser associado aos possíveis entendimentos à abordagem que se estabelece como “fato”. Se o que se entende como “fato” estivesse sujeito ao campo das escolhas e à atribuição de valores, tal “fato” poderia assumir alguma “verdade objetiva” para si e para os outros? Dependeria de escolhas negociáveis, como sugere Rússio para o “fato museal”? Aí surge, talvez, o problema mais delicado quando se aproximam as noções de “fato social” e “fato museal”. Primeiro, é preciso entender que o “fato social”, segundo Durkheim, é antes de mais nada um fenômeno observável. E sob as observações de Durkheim, apresentadas em seu livro *As regras do método sociológico*, em 1895, havia a intenção declarada de atribuir-se ao “fato social” o objeto de estudo da Sociologia, notadamente sob abordagem positivista, afastada de qualquer caráter subjetivo. Durkheim considerava (em suas conclusões nessa obra) que a Sociologia exigiria um método objetivo, que considerasse os “fatos sociais” como coisas (DURKHEIM, 2007 [1895]).

Rússio utilizou estratégias análogas ao sugerir o “fato museal” como objeto da “Ciência Museológica” (GUARNIERI, 2020 [1983?]). Há, de forma semelhante, um entendimento positivista (não sob compreensão pejorativa do termo) na noção de “fato museal” proposta por Rússio, já que da relação homem-objeto, da experiência que se estabeleceria como um “fato” dado, se elaboraria o conhecimento. Entretanto, não se pode esquecer que além dos aspectos associados à teoria do conhecimento, o Museu se instaura como espaço de expressão sensível (abordagem poética), não apenas na concretização de suas exposições e atividades comunicacionais como sistemas linguísticos de articulação funcional e representacional, mas também como espaço de performatividades, onde atos e eventos tensionam as representações sociais (abordagem política)¹⁹⁹.

Apesar de considerar a experiência como um “fato”, o “fato social” de Durkheim não pretendia requerer um estatuto de “verdade” definitiva, mas suficientemente embasado para ser aceito como tal. Entretanto, ao se configurar como algo instituído socialmente (ou institucionalizado, na concepção do “fato museal”), Durkheim considerava que o “fato social”

¹⁹⁹ Sob esse entendimento, cabe lembrar que na década de 1990 alguns autores já defendiam o estudo dos museus sob aspectos poéticos e políticos. A antropóloga e curadora Henrietta Lidchi apresenta esse entendimento em seu ensaio *The poetics and the politics of exhibiting other cultures* (LIDCHI, 1997), que adotamos nesta tese para além da abordagem específica tratada originalmente pela autora. *The Politics and Poetics of Museology* foi também o tema abordado pelo ISS n. 48, em 2018, com artigos de diversos autores sobre essa perspectiva (ICOFOM, 2018).

se impõe à sociedade, independentemente das vontades individuais ou comunitárias. É por essa razão que, para Durkheim, o “fato social” possuiria três condicionantes: 1) a imposição aos indivíduos da sociedade (coercitividade); 2) a institucionalização anterior e exterior aos membros da sociedade (exterioridade); e 3) a manifestação na totalidade da sociedade (generalidade). Seriam “fatos sociais” as normas, os valores, as ações ou estruturas sociais consideradas fundamentais à sociedade, e que por essa razão exercem controle sobre os indivíduos. Os valores morais e as leis, por exemplo, podem ser considerados como “fatos sociais”, já que atendem às condições sugeridas por Durkheim (2007 [1895]).

Pelos entendimentos de Durkheim, os museus poderiam ser considerados cenários onde os “fatos sociais” se manifestam? Sim e não. Quando os museus se impõem coercitivamente à sociedade, ao apresentar entendimentos e valores que se pretendem coletivos, genéricos (homogeneizados) e exteriores aos indivíduos, exercendo algum controle sobre eles, então podem se estabelecer como “fatos sociais”. Nessa perspectiva, pode-se questionar: seriam os discursos museais impostos à sociedade, como são as leis, as normas, os valores morais? Ou apenas se apresentam coercitivamente, restando aos indivíduos o “poder” de acessá-los e, por “livre arbítrio”, apreendê-los ou não, como se estivessem no teatro? Ora, não está aí o problema central que levou os museus à afirmação de uma Nova Museologia? Desse modo, parece paradoxal que se proponha que uma alternativa à coercitividade dos entendimentos seja denominada como “fato museal”. E que se seja claro aqui, o problema maior que se questiona não está na descrição do objeto de estudo da Museologia como “fato museal” tal como Rússio havia imaginado, mas especialmente em sua denominação como “fato”, e sua proximidade ao “fato social”.

Vale reiterar que a proposta de Rússio, inspirada ou não pelo “fato social” de Durkheim, não é exclusiva à Museologia, à Sociologia ou ao Direito. Da noção de “fato social” surgiu, por exemplo, o “fato social total” do sociólogo e antropólogo Marcel Mauss (1872-1950), sobrinho de Durkheim. No *Ensaio sobre a dádiva*, publicado em 1924, Mauss procurava enfatizar que um “fato social total” deveria ser entendido como fenômeno social abrangente, e que se manifestava a partir de trocas entre grupos sociais distintos. Apesar de aplicável a toda sociedade, para Mauss os “fatos sociais totais” não se restringiriam aos aspectos sociais sob abordagem psicológica ou economicista, já que se manifestariam sob aspectos simultâneos e recíprocos da vida social, nas esferas jurídica, política, estética, familiar, afetiva e espiritual, dentre outras (MAUSS, 2003 [1924]).

Cerca de uma década após a publicação do *Ensaio* de Mauss, em 1935, o médico e biólogo polonês Ludwik Fleck (1896-1961) publicava seu livro *Gênese e desenvolvimento de um*

fato científico. Aplicando os aspectos de entendimentos que se refletem em toda a sociedade, Fleck elaborou a noção de “fato científico” e, a partir deste, o conceito fundamental de “pensamento coletivo” (FLECK, 1979 [1935]), baseando-se na “consciência coletiva” sugerida por Durkheim (2007 [1895]). Porém, não se tratava de simples transposição dos entendimentos do “fato social” às ciências como um todo, já que Fleck considerava que Comte e Durkheim estariam errados ao aceitar acriticamente o progresso acumulado no conhecimento científico, como se o pensamento científico fosse o aperfeiçoamento de qualquer pensamento, isento de contradições.

Fleck defendia a necessidade de que o “pensamento coletivo” pudesse rejeitar os “fatos” considerados como puramente objetivos e absolutos. Se parece pouco, cabe ressaltar que a partir das concepções de Fleck surgiram outras que propuseram explicar os entendimentos considerados consensuais em determinadas sociedades, como foi o caso de Thomas Kuhn, em sua noção de “paradigma”, ou das “rupturas epistemológicas” de Gaston Bachelard. Não é à toa, portanto, que atualmente a noção de “paradigma” transcende a de “fato científico”. Mas o “fato museal” proposto por Rússio, aparentemente não tinha a pretensão de se colocar como um paradigma, já que poderia se instaurar de formas diversas em cada exemplar de seu *locus* específico, o “cenário-museu”, ou sequer ser possível na maioria dos casos, como a própria autora havia concluído. Entretanto, como Waldisa supostamente não apresentou considerações críticas como as de Fleck sobre a possibilidade de rejeição do “fato”, pode-se tomar o conceito de “fato museal” como um atributo de “verdade” objetiva, ou como um “acontecimento” objetivado (coisificado).

A noção de “paradigma”, porém, não elimina o entendimento do que ainda hoje se entende como “fato científico”. A noção se aplica justamente quando se pretende atribuir um enunciado científico a um determinado fenômeno, quando o “fato” se apresenta como evidência reconhecida entre os especialistas de uma determinada área ou ciência. Não se questiona uma possível oposição entre os entendimentos de “fato” e “fenômeno” científico, mas a construção social dos “fatos”, que não se apresenta livre das contradições de qualquer enunciado. Os sociólogos Bruno Latour e Steve Woolgar, em sua obra *A vida de laboratório: a produção dos fatos científicos*, relatam estudos que consideram que a construção dos “fatos científicos”, especialmente por meio de literatura científica, não está livre de dispositivos retóricos e persuasivos, como qualquer outra expressão. Segundo os autores, as trocas e os gestos cotidianos entre os pesquisadores podem interferir na produção de “provas” ou argumentos “lógicos”, quando se estabelece uma “microsociologia dos fatos”. Por outro lado, Latour e Woolgar consideram que há um paradoxo quando se considera a etimologia da palavra

“fato”, já que para além do entendimento antropológico de *factum* ou *facere* (do latim, fazer), se atribui ao termo um aspecto de exterioridade, ou seja, de algo que independe do entendimento ou ação individual (LATOURE; WOOLGAR, 1997 [1979]).

Outro caso sobre as visões positivistas aos “fatos” das ciências se deu a partir das críticas aos entendimentos de “fato histórico”, defendido especialmente pelo historiador alemão Leopold von Ränke (1795-1886). O historiador francês Jacques Le Goff (1924-1994) problematizou a questão em seu livro *História e memória*. Le Goff não apenas relativizava o entendimento de eventos e acontecimentos como “fatos” (objetos dados e acabados), mas também discutia o caráter positivista que se associa à noção de “documento”, quando se atribui a este um caráter de “prova”, como se “fato histórico” e “documento” não fossem o resultado de uma construção do historiador. Le Goff ressaltava que a afirmação do “fato histórico” teria causado invisibilidades históricas: “A crítica da noção de fato histórico tem, além disso, provocado o reconhecimento de ‘realidades’ históricas negligenciadas por muito tempo pelos historiadores” (LE GOFF, 1990 [1988], p. 11, grifo do autor). Note-se o detalhe de que o autor colocava a noção de “realidades” entre aspas, permitindo supor seu entendimento de que também estas são relativas; questionamento semelhante apresentado por Scheiner (2013) às problemáticas que se associam à “relação específica”. Como se tais problemáticas não bastassem, Le Goff lembrava que o historiador britânico Edward Hallet Carr (1892-1982), opositor do empirismo na História, havia considerado que as noções de “fatos” estavam intimamente ligadas ao liberalismo econômico do século XIX:

Carr fala com humor do "fetichismo dos fatos" dos historiadores positivistas do século XIX: "Ränke acreditava piamente que a divina Providência cuidaria do sentido da História, se ele próprio cuidasse dos fatos... A concepção liberal da história do século XIX tinha uma estrita afinidade com a doutrina econômica do *laissez faire*... Estava-se na idade da inocência e os historiadores passeavam-se no Jardim do Éden... nus e sem vergonha, perante o deus da história. Depois, conhecemos o Pecado e fizemos a experiência da queda e os historiadores que hoje pretendem dispensar uma filosofia da história (tomada aqui no sentido de uma reflexão crítica sobre a prática histórica) tentam simplesmente e em vão, como os membros duma colônia de nudistas, recriar o Jardim do Éden, no seu jardim de arrabalde" (CARR, 1961 apud LE GOFF, 1990 [1988], p. 32, grifo do autor).

Como se percebe, os “primos mais velhos” do “fato museal” estão próximos das noções conservadoras das ciências, e foram alvo de críticas ou atualizados por outros conceitos. Por outro lado, as abordagens entre o “fenômeno”, considerado por Stránský ou Scheiner, e o “fato”, proposto por Rússio, não são necessariamente excludentes, nem dependem de uma escolha entre uma ou outra. São abrangências diferentes, de modo que se pode considerar que o “fato” é uma das manifestações possíveis à apreensão do “fenômeno Museu” que, por sua

vez, não se restringe ao “fato museal”. Embora essa interdependência pareça simples, trata-se de uma visão que procura reconhecer o caráter complementar onde frequentemente se considera existir uma oposição, entre conceitos ditos contraditórios.

Tal atualização à percepção desses dois conceitos estaria livre do “problema” que restringe o “fato museal” às suas condições específicas. Se considerado exatamente como proposto por Rússio, as abordagens sociais e de desenvolvimento humano que se discutem especialmente a partir do reconhecimento à Nova Museologia, e de protagonismo comunitário aplicado aos museus, estariam sob contradição no “fato museal”, independentemente se entendido em associação às noções de “fato social”, “fato histórico” ou “fato científico”. Isso ocorreria pelo aspecto coercitivo e generalizante que se aplicam a esses conceitos. Por outro lado, se o “fato museal” é uma criação autoral que se afasta de todas essas noções, mas não se reflete sob quaisquer condições nos museus, teria força para pretender-se como objeto da Museologia?

Tanto a afirmação do “fato” quanto a incerteza da “realidade” do “fenômeno” parecem viver na “transição” entre a “ancoragem” e a “objetivação”²⁰⁰ das representações sociais, no conhecimento que se depreende delas. Talvez caibam aí as inquietações de Foucault sobre as “técnicas de si”. Mesmo diante da dolorosa percepção das fragilidades do “real”, que sobrevivem do processo “ilusão-desilusão”, ainda restará ao Museu representar, porque entesourar nunca será o suficiente para fruir. Tirado da luz da cena e ante a agudeza dos saberes fragmentados, o conhecimento que “existe” monumentalizado no Museu, material ou imaterialmente, é temente à escuridão. Por outro lado, a luz que vez por outra procura insurgir da cena do objeto museal a poética de sua “dramaturgia solar”²⁰¹, é a mesma que

²⁰⁰ As noções de “ancoragem” e “objetivação” se associam à Teoria das Representações Sociais, proposta pelo psicólogo social Serge Moscovici (1925-2014), a partir dos entendimentos de Durkheim.

²⁰¹ No espetáculo das divindades que habitam nossas cosmogonias, o céu se apresenta como *Mouseion Asteriôn*, onde as musas se representam como objetos-astros na curadoria da noite. Na *musealia* celeste, os astros são valorados pelas “técnicas de si”, criadas pelos deuses. Por hierarquia disciplinar e documental, se acomodam em exposição “permanente”. Nem todos se dão conta que só uma parte do acervo está visível, já que só as divindades têm acesso à reserva técnica divinal. O arranjo dos astros se apresenta no diorama da “eternidade”, e se diz lúdico, interativo, imersivo e inovador. Sol, Lua e estrelas compõem o drama solar que se apresenta aos nossos sentidos, sem que possamos facilmente alcançá-los. Somos “nós” (humanos) e “eles” (“a realidade”). Para nós, a Lua iluminada pelo Sol, sombreada pela Terra ou acompanhada pelas estrelas, será sempre encantadora. Aos nossos olhos, o ângulo dos refletores solares oferece muitas formas à Lua, assim como permite o pulsar das estrelas. Pouco importa de onde vem a luz e a sombra que fazem da Lua e das estrelas nossa paixão. Elas reinam enquanto o Sol se esconde, mas não deixam de “existir” entre as curvas relativas dos anos-luz. Como Ícaro, Zeppelin ou as naves do futuro em *Terminus*, ganhamos asas para subir ao *parádeisos*, onde o “real” é o que nos convém. É poético, racional e reconfortante que seja assim. Por outro lado, saber que a curadoria celeste tanto nos embevece quanto nos ilude, é também fundamental. Aí reside o fenômeno Museu. E isso é espetacular.

frequentemente se articula sob a lógica racional e homogeneizadora do rito espetacular. São essas as circunstâncias em que, como dizia o poeta mato-grossense Manoel de Barros (1916-2014), a ciência por vezes contribui para que se perca o condão de adivinhar:

A ciência pode classificar
e nomear os órgãos de um sabiá
mas não pode medir seus encantos.
A ciência não pode calcular
quantos cavalos de força existem
nos encantos de um sabiá.
Quem acumula muita informação
perde o condão de adivinhar: divinare.
Os sabiás divinam.

Manoel de Barros (2016 [1993]).

Disciplina e espetáculo: Uma interação “causa-causa” no “Museu Disciplinar”

Troque-se na poesia de Manoel de Barros a palavra “ciência” por “museu”, e se perceberá o desafio que se busca refletir neste *Quarto Porto*. Se classificar é um atributo comum do Museu, e essa ação é quase sempre decorrente do conhecimento disciplinar institucionalizado, pode-se questionar como a hierarquização e a mediação do conhecimento, transformadas em “documento-monumento”²⁰², interferem na caracterização do fenômeno Museu-Espetáculo. Essa c(h)ancela monumental do Museu ao conhecimento, às artes, à memória e aos devires, que simultaneamente “compreende” e “tolhe”, “vigia” e “pune”, parece ser inerente à “arqueologia do saber museal”²⁰³.

Apesar de não ser novidade, ainda é pouco comum, na Museologia, a associação da disciplinaridade à espetacularização. Talvez, porque essa tenha sido uma questão menos refletida na caracterização do fenômeno Museu-Espetáculo. Ou porque, não sendo a

²⁰² O “documento-monumento” leva em conta sua subjetividade e análise crítica, tomando-se por base o fato de ter sido produzido cultural e temporalmente, ou seja, como “[...] um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (LE GOFF, 1990 [1988], p. 545).

²⁰³ Faz-se inferência a algumas obras de Foucault, nas quais certas questões do fenômeno Museu podem encontrar abrigo à reflexão. Em *As palavras e as coisas*, Foucault elabora sua noção de “episteme” e reflete sobre as relações entre a representação e a categorização, e ao hábito de classificar para compreender (FOUCAULT, 2000 [1965]). Em *Vigiar e punir: Nascimento da prisão*, Foucault reflete o quanto a disciplina, no sentido de normalização comportamental e de produção da expressão humana, criou uma nova forma de controle e vigilância sobre as individualidades (FOUCAULT, 1999 [1975]). Por fim, em *A arqueologia do saber*, o filósofo discorre sobre os sistemas de pensamento e de conhecimento que se configuram como “epistemes” ou “formações discursivas”, governadas por regras que operam sob a consciência dos sujeitos (FOUCAULT, 2008 [1969]).

representação disciplinar e espetacular um atributo exclusivo dos museus tradicionais, sua análise crítica tenha passado a um segundo plano em parte das reflexões museológicas, ou sequer tenha sido considerada como possibilidade comum a todos os museus.

Ao Museu-Espetáculo se atribuem usualmente as estratégias museográficas que “abusam” das soluções tecnológicas, o gigantismo das exposições e estruturas arquitetônicas, e uma certa superficialidade de conteúdos comunicados entusiasticamente, sob o argumento da atratividade, da facilitação cognitiva e da popularização do conhecimento. Todos esses aspectos têm sido analisados criticamente, como efeitos adversos dos processos de mercantilização cultural e turistificação dos museus. Diante desses entendimentos, talvez ainda gere estranhamento a hipótese de que a espetacularização possa ser associada também aos limites e interações disciplinares, e especialmente às formas pelas quais estas se articulam no Museu, ou são apreendidas pela Museologia.

Sob tal hipótese, considera-se que o espetáculo pode ser um atributo comum a todos os museus, sob qualquer circunstância. Disciplina e espetáculo, então, não se configurariam como causa e consequência nos museus, mas por meio de uma interação “causa-causa”²⁰⁴, que se agrega à essência do fenômeno Museu-Espetáculo. Para se considerar tal possibilidade, é preciso acessar a noção de “espetáculo” sob ótica abrangente, para além de seu entendimento restrito, não apenas associado às estratégias de atratividade e de mercado, mas como algo que se manifesta no Museu pela mediação das percepções humanas, e essencialmente pela fragmentação do “real” em sua representação. A espetacularização, assim, seria entendida como parte do processo de compartimentalização e expressão do saber e, desta maneira, associada à categorização do conhecimento por suas disciplinas e especialidades, aproximadas ou não no Museu, sob quaisquer interações. Como isso pode ser possível? Por diversos aspectos, se verá a seguir que “espetáculo” e “disciplina” coexistem em diferentes momentos históricos e se estabelecem simultaneamente, sob a essência de um mesmo fenômeno.

Etimologicamente, as palavras “espetáculo” e “disciplina” são derivadas de sentidos aproximados, já que ambas se associam a aspectos cognitivos. No latim, *spectaculum* significa vista, cena ou mostra, e deriva de *spectare*, que se refere a olhar ou observar atentamente. *Disciplina*, também do latim, significa instrução, regime de observação a normas ou conjunto de conhecimentos a ser comunicado. Deriva de *discipulus*, aquele que segue ou aprende de alguém,

²⁰⁴ Propõe-se aqui como “causa-causa” a interação “retroativa” que “rompe com a causalidade linear”, ou seja, que não se estabelece por meio de sucessibilidade ou hierarquia entre causa e efeito. De certa maneira, recorre-se ao princípio de “recursividade” apresentado por Edgar Morin, “[...] em que os produtos e os efeitos são, eles mesmos, produtores e causadores daquilo que os produz” (MORIN, 2003 [1999], p. 95).

e se vincula ao verbo *discere*, que significa aprender (CUNHA, 2012 [1982]). Diante dessas aproximações, pode-se considerar que se “observar” (*spectare*) é condição necessária para “aprender” (*discere*), o espetáculo pode ser entendido como um meio comum à socialização dos entendimentos disciplinares, sejam “científicos” ou de “valoração” humana, “profundos” ou “superficiais”, e “atentos” ou não às complexidades sociais e naturais.

Se essas similitudes etimológicas são possíveis, observa-se que a aproximação entre conhecimento, arte e memória também remonta às origens do que modernamente se atribui à palavra *museu*. Etimologicamente, o termo vem do latim *museum*, e deriva do grego *mousàon*, que significa “das Musas” ou “pelas Musas”, e se associa a *mouseion*, “morada ou lugar de expressão das Musas”. Segundo o professor de língua e literatura grega José Antonio Alves Torrano, a noção de *musa* se associa a “palavra” e “canto”. Desse modo, o conjunto das Musas denotaria a “Palavra Cantada”, que não apenas se ouve, mas também se vê e se vive, como um espetáculo (TORRANO, 1995). Não à toa, desde as primeiras descrições dos mitos cosmogônicos helenísticos, as manifestações das memórias e da sensibilidade humana têm sido associadas às ambiguidades do poder e do conhecimento. Na mitologia grega, esse poder se manifestava pelo entendimento de que somente os “eleitos” seriam alçados ao dom da linguagem poética, e assim poderiam atuar como um *aedo*, o poeta-cantor. Torrano (1995) pondera que antes da existência do alfabeto, o *aedo* era a forma mais avançada de expressão da “realidade”, e para isso fazia uso das palavras cantadas, entendidas como Musas, sob suas formas etéreas e inspiradoras:

É através da audição deste canto que o homem comum podia romper os restritos limites de suas possibilidades físicas de movimento e visão, transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes. O poeta, portanto, tem na palavra cantada o poder de ultrapassar e superar todos os bloqueios e distâncias espaciais e temporais, um poder que só lhe é conferido pela Memória (Mnemosyne) através das palavras cantadas (Musas) (TORRANO, 1995, p. 11).

Essa habilidade ao poeta-cantor seria decorrente do poder encantatório, da magia musical e imagética que se manifestaria sob a forma personificada “pelas Musas” (TORRANO, 1995). Daí pode-se considerar que a origem de todas as formas de espetáculo, como estratégia ancestral de comunicação, estaria na ideia mítica de *mousàon*, ou seja, no que se manifesta como discurso e poética. O Museu-Espetáculo, como um *aedo*, também recebe, gera e propaga formas de expressão, necessariamente memoráveis para que existam como prazer e encantamento, tal como a palavra cantada “pelas Musas”, o ato *mousàon*.

Assim como o espetáculo, o Museu se manifesta na expressão e socialização da linguagem. Sob entendimento semelhante, a museóloga Teresa Scheiner vem defendendo, há décadas, que o fenômeno Museu se manifesta como ato criativo, a partir da noção de *mousàon* como construto anterior à configuração das *sophias*²⁰⁵. Por esse entendimento, a origem do que se apresenta como museu moderno não estaria na materialização do que se conhece como *mouseion*, mas na imaterialidade da noção de *mousàon*, que se corporifica no Museu como expressão da palavra. De acordo com Scheiner, as Musas apreendidas sob o entendimento de palavras cantadas se apresentam como metáfora da oralidade, substrato absoluto da essência imaterial do Museu (SCHEINER, 1998).

Na mitologia, as Musas teriam nascido da união entre *Mnemosyne* (a *Memória*, filha de *Urano* e *Gaia*) e *Zeus* (pai dos deuses, filho de *Reia* e *Chronos*), na região próxima ao Monte Olimpo. Teriam sido concebidas como expressão polimórfica da palavra cantada, destinadas a perpetuar a glória dos deuses olímpicos sobre os titãs. Fariam isso ao inspirar os humanos a estabelecer uma relação entre o tempo e a natureza, por sua capacidade de memorizar (SCHEINER, 1998). Nos riachos e nas fontes, e sempre acompanhadas por Apolo, a personificação das Musas teria vivido nos montes Olimpo, Hélicon e Parnaso (SMITH; ANTHON, 1854). Conta a *Teogonia*, de Hesíodo (que se atribui ter sido escrita entre os séculos VIII-VII a.C.), que as Musas se elevavam aos cumes do Hélicon, sempre envoltas pelas nuvens, onde coletivamente cantavam e dançavam. Apesar das representações antropomórficas ao longo dos séculos, Torrano (1995) considera que o seguir ininterrupto dos córregos e das fontes era entendido como a própria representação de perpetuação das memórias em fluxo continuado.

Hesíodo dizia que seus versos teriam sido inspirados pelas Musas quando ele pastoreava nos pés do Hélicon. Mas seus versos, tal como acontecia a todos os poetas-cantores, tinham um objetivo traçado previamente. As Musas personificadas teriam oferecido a Hesíodo um ramo de loureiro e o dom da poesia, para que ele descrevesse as origens dos deuses e repassasse esse conhecimento à humanidade, como seu servo e vigia da Palavra (TORRANO, 1995). Hesíodo conta que as Musas, acompanhadas pela lira de Apolo, eram capazes de cantar e encenar o passado, o presente e o futuro (HESIOD, 1988 [sec. VIII-VII a.C.]). Note-se que na *Teogonia* as Musas faziam isso de forma coletiva, e as palavras cantadas se tornavam força pelo conjunto de expressão. Não há, em Hesíodo, qualquer separação ou atribuição das Musas a linguagens,

²⁰⁵ Na Grécia Antiga, até Platão, o termo *sophia* era utilizado para fazer referência a qualquer conteúdo do conhecimento ou habilidade. Ser *sophos* significava alguém que dominava uma certa atividade, do carpinteiro ao poeta, do médico ao político. Todo saber ou habilidade seria decorrente de uma determinada inspiração (BRUNSCHWIG; LLOYD, 2000 [1996]).

expressões ou conhecimentos, embora a tradução de seus nomes remeta a características específicas.

Conforme considera Torrano (1995), a delimitação das formas de expressão hoje atribuídas às Musas, como é o caso da prosa em seus vários gêneros, só poderia ser proposta cerca de um século após a *Teogonia*, inicialmente com a poesia lírica de Arquíloco de Paros. Ou seja, as atribuições hoje consideradas seriam posteriores à obra de Hesíodo, influenciadas por diferentes leituras em tempos distintos. Por outro lado, desde a Idade Antiga as nove Musas citadas por Hesíodo foram representadas em esculturas, sarcófagos, relevos, pinturas cerâmicas e afrescos, como a personificação da memória e da sabedoria, do conhecimento e das artes. Seus diferentes adereços ou emblemas permitiam identificá-las pelos atributos associados a seus nomes. Dentre esses adereços, estavam os instrumentos musicais, os pergaminhos, a tábua de escrita, as máscaras, a espada, o globo terrestre e o compasso.

Um exemplo da iconografia antiga atribuída às Musas são os sarcófagos presentes nos acervos de museus da Europa e dos Estados Unidos, produzidos em Roma entre os séculos II e IV d.C. O “Sarcófago das Musas” do *Museu do Louvre* (Figura 34), um dos mais conhecidos, teria sido produzido no século II d.C. Segundo Marie-Bénédicte Astier, a representação das Musas na arte funerária ilustrava um dos ideais romanos: o *mousikos aner*, “homem culto” no grego antigo²⁰⁶. Este ideal viria da Antiga Grécia do século IV a.C., quando se acreditava que a prática da literatura e da filosofia, e a relação com as Musas, assegurava a salvação da alma e a imortalidade (ASTIER, s./d.). Representações das Musas foram também encontradas em afrescos de Pompeia, do século I d.C.²⁰⁷. Note-se que na Antiguidade, a palavra *mousike*, derivada de *musa*, não denotava expressão ou saber específico, mas conhecimento geral. Porém, na Antiguidade Tardia, no século IV, o termo *mousike* passaria a ser utilizado para designar as artes do *Quadrivium*, ou seja, a Aritmética, a Geometria, a Astronomia e a Música. Essas não eram ainda “ciências”, mas parte das sete “artes liberais” no sistema desenvolvido pelo gramático romano Martianus Capella (III d.C.-V d.C.) (BRUNSCHWIG; LLOYD, 2000 [1996]).

Sob entendimento semelhante, considera-se que até a Antiguidade as Musas eram representadas como um conjunto acompanhado por Apolo, quando suas atribuições individuais de expressão seriam apreendidas tão somente como constituintes da palavra cantada

²⁰⁶ Um detalhamento de informações elaboradas pela historiadora de arte Marie-Bénédicte Astier, e imagens do “Sarcófago das Musas” do Museu do Louvre podem ser acessados em seu sítio eletrônico, disponível em <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sarcophagus-muses>.

²⁰⁷ Pode-se ver outros exemplos de iconografia associada às Musas no sítio eletrônico *The Gallery of Ancient Art*, disponível em <http://ancientrome.ru/art/artworken/result.htm?alt=Muses&sp=1>.

(TORRANO, 1995). Somente mais tarde as nove Musas passariam a ser associadas às artes ou às ciências modernas, já que até mesmo os entendimentos atuais de “arte” ou “ciência” remetem a poucos séculos. Assim, principalmente a partir do Iluminismo, no século XVIII as Musas citadas por Hesíodo foram representadas em associação a determinadas formas de expressão ou áreas do saber. *Clio*, a gloriosa, se associaria à História; *Euterpe*, a agradável, à Música ou à Poesia Lírica; *Thalia*, a festiva, à Comédia; *Melpomene*, a melodiosa, à Tragédia; *Terpsichore*, a bailarina, à Dança e à Música Coral; *Erato*, a que despertava o desejo, à Poesia Erótica e à Mímica; *Polyhymnia*, a de muitos hinos, à Meditação; *Urania*, a celeste, à Astronomia; e *Calliope*, a mais bela das vozes, à Poesia Épica e à Retórica (ASTIER, s./d.; SMITH; ANTHON, 1854).

Figura 34 – Sarcófago das Musas (*Sarcophage des Muses*)
Segunda metade do século II d.C. Acervo do Museu do Louvre.



Fonte: Museu do Louvre. Mármore, primeira metade do século II d.C. **Dimensões:** 92 cm x 2.06 m x 68 cm.
Fotografia: Musée Louvre-Lens à Lens, Pas-de-Calais, Hauts-de-France, France. **Arquivo:** [Wikimedia Commons](#).
Detalhe a partir de © Pierre André. [Creative Commons \(CC BY-SA 4.0\)](#).

Apesar de não haver qualquer relação com os escritos de Hesíodo, quando se parte para a análise iconográfica²⁰⁸ pode-se confirmar que as mudanças de percepção sobre as Musas ocorreram com o passar do tempo. Essa interpretação comum à época do Iluminismo, ao associar as atribuições individuais das Musas a aspectos disciplinares, surge como um sinal de afirmação e diversificação das áreas de expressão do conhecimento e das artes. As Musas são então reconvocadas em nome da razão, e em oposição aos dogmas. A denominação *Les Neuf*

²⁰⁸ Parte da iconografia associada às Musas em objetos de museus e coleções de diferentes regiões do mundo, pode ser acessada no sítio eletrônico do *The Warburg Institute Iconographic Database*, em <https://iconographic.warburg.sas.ac.uk/>. Nessa base de dados, há um pedestal em relevo com a representação das Musas e seus adereços ou emblemas, atribuído à Roma Antiga, século I a.C.

Sæurs (As nove irmãs, em francês), atribuída uma nova loja maçônica criada em 1776, em Paris, seria uma referência às Musas citadas por Hesíodo. Dentre os frequentadores da *Les Neuf Sæurs*, figuravam ilustres como o filósofo Voltaire (1694–1778), o inventor Benjamin Franklin (1706–1790) e o balonista Jacques Montgolfier (1745–1799), que bem refletem o caráter atribuído às Musas no século XVIII (AMIABLE, 1897).

As Musas que na Antiguidade eram representadas coletivamente sob a companhia de Apolo, agora passariam a ser cada vez mais representadas individualmente, de modo a enaltecer uma única ciência ou arte. O conjunto mítico da Palavra Cantada se afastaria pouco a pouco do sentido de conhecimento geral, quando cada Musa era reconvocada para denotar o caráter fragmentário que se aplicava ao conhecimento e às artes, pelo espírito enciclopédico dos iluministas. Especialmente na segunda metade do século XVIII, no bojo da afirmação das artes, das ciências e da memória das nações como forma de representação dos Estados, as Musas foram reafirmadas ao que viria a se configurar como museu moderno. Nesse período foram criados os primeiros museus modernos por iniciativa dos governos, como o Museu Britânico, em Londres (1753), e o Museu do Louvre, em Paris (1793).

Como se percebe, há uma relação entre o espetáculo da memória e do conhecimento como forma de expressão e a origem do termo “museu”. Tal relação é tanto mais abrangente do que alguns entendimentos modernos, especialmente os que se estabeleceram a partir do século XVIII, quando a palavra “museu”, de forma diferente dos entendimentos de *mousaon* e *mouseion* na Antiguidade, passou a ser associada a um lugar público para guarda e exposição de objetos e coleções. Porém, entre o espaço de socialização do saber e o de guarda de objetos e coleções, é o caráter sagrado de portador de “verdades desveladas” pela palavra, que parece ter sobrevivido sob quaisquer acepções de “museu”.

Paradoxalmente, sob a abrangência mítica da inspiração dos museus determinada pelas Musas olímpicas, muitas vezes se ignora o caráter ambíguo das filhas de Zeus e de Mnemosyne perante a memória e o saber. Afinal, as Musas que conferiam aos “eleitos” o dom do conhecimento dos segredos da vida, como toda palavra eram também capazes de arbitrar seu espetáculo de memórias e saberes, a depender de suas vontades e julgamentos. As Musas teriam cantado essa condição a Hesíodo: “Pastores rústicos, infâmias inúteis e ventres só, podemos dizer muitas mentiras aos fatos, e sabemos, sempre que desejamos, como dizer a verdade” (HESIOD, 1988 [sec. VIII-VII a.C.], linhas 26-28, tradução nossa).

Observa-se, nessa passagem da *Teogonia*, que Hesíodo parecia advertir que o conhecimento e a sensibilidade, mesmo sob inspiração das Musas, seriam sempre submetidos ao poder do arbítrio. Dessa forma, Hesíodo parecia ressaltar o caráter humano às construções

discursivas, de modo a alertar que todos os saberes e memórias seriam sempre apresentados ou inspirados como “verdades”. Essas “verdades” ou “realidades” chegariam aos homens por “revelação” ou “desvelamento” (*alethéa*), mas chanceladas previamente pelo poder das Musas como palavras cantadas (TORRANO, 1995). Tem-se, assim, a percepção de que o museu moderno, quando entendido como decorrência mítica do “Templo das Musas”, por séculos consagrado como catedral dos saberes e das memórias, até mesmo na mitologia se apresentava como um “Templo das Ambiguidades”. Essas ambiguidades, porém, não residem no templo em si, mas no que decorre em seu caráter imaterial, como ato criativo.

Diante de tal constatação, pode-se refletir: quem c(h)ancela as “verdades” atuais representadas nos museus? São a essas mesmas “verdades”, quando não passíveis ao questionamento, que parece restar a “fé” que ainda hoje se ritualiza nos diferentes templos do “absolutismo” museal. Se na época de Hesíodo o poeta representava “o máximo poder da tecnologia de comunicação” (TORRANO, 1995) e a ele se atribuía a expressão da “realidade”, hoje são as tecnologias e estratégias comunicacionais que fazem esse papel nos museus, ancoradas sob o argumento da racionalidade, da cientificidade e da interatividade. Ambas as linguagens, porém, são igualmente espetaculares.

O espetáculo, assim, parece ser íntimo à ambiguidade mitológica do Museu, como *locus* originário de sua expressão. Não se trata aqui de uma percepção fatalista ou anticientífica sobre a existência dos museus e de seus discursos, ou fadada ao seu niilismo, mas apenas a (re)afirmação de que suas “verdades” não são, nunca foram, absolutas. Assim, tanto é relevante que o Museu cumpra seu papel na representação do conhecimento humano, quanto permita a percepção de que toda “realidade” é um entendimento temporal e culturalmente edificado. Por esse ângulo, a Museologia, quando se propõe como ciência ou disciplina, mais do que restrita à “relação” do “homem” com a “realidade”, não prescinde do entendimento de que a humanidade é parte integrante de suas próprias “realidades” idealizadas, e não o produto delas.

Não se trata apenas do exercício de análise de uma relação específica e objetivada, mas de tudo que, em sua abrangência e problematização, pode se estabelecer como fenômeno interacional e complexo, poético e político. Assim, seu objeto de estudo não se resumiria à soma dos valores atribuídos aos saberes e memórias representados como partes da “realidade”, mas ao que pode refletir, hologramaticamente, os entendimentos dessas “realidades” em cada uma dessas e outras partes, valoradas ou não. Isso significa que, mais do que considerar o que se apresenta ou representa do homem e da realidade nos museus, a Museologia pode sempre se voltar à sensibilidade poética para refletir politicamente e filosoficamente sobre o que se faz ausente dos limites sempre parciais da “musealidade”.

Essa percepção da “realidade” por suas partes não é recente. Séculos após os poemas de Hesíodo, por volta de 280 a.C., relatos diferentes fazem menção de que se estabeleceu no antigo Egito o *Mouseion de Alexandria*, um grandioso centro de pesquisa e de promoção da intelectualidade helenística, projetado e edificado para integrar, em um mesmo lugar, biblioteca, jardim botânico, zoológico, esculturas, teatro, salas de conferências, laboratórios, observatório astronômico, refeitório e alojamentos. A multiplicidade dos saberes humanos, representados pelas diferentes formas de expressão das Musas, teria sido convocada em nome de seu desenvolvimento e memória²⁰⁹, tal como teria se dado junto aos templos e fontes das montanhas gregas. Assim, mais do que visitar exposições ou assistir a apresentações dramáticas, os frequentadores-residentes do monumental ou lendário *Mouseion de Alexandria* se dedicavam à pesquisa e ao estudo dos múltiplos saberes humanos (BAZIN, 1967; EL-ABBADI, 2020). Dessa forma, o *Mouseion* teria sido sobretudo um espaço especular, voltado à observação e à compreensão humanas.

Apesar da relatada contribuição ao desenvolvimento das ciências modernas, supõe-se que os objetivos do *Mouseion de Alexandria* não se restringiam ao conhecimento fragmentado, já que sua localização estratégica – próxima ao porto e aos palácios reais – somada à sua monumentalidade espetacular, favorecia as estratégias políticas do faraó Ptolomeu I (367 a.C.-283 a.C.). Por meio da grandiosidade física e intelectual do *Mouseion*, até hoje sem qualquer vestígio material que confirme sua existência, se afirmaria a cidade de Alexandria como capital cultural do mundo helenístico (FRASER, 1972)²¹⁰. Mais uma vez, memória, conhecimento, suntuosidade e poder estariam associados espetacularmente, ou seja, a aquilo que se vê e que se pode contemplar. O modelo de Alexandria teria sobrevivido por alguns séculos, até que não se teve mais registros de experiências semelhantes.

Se o sentido disciplinar pode ser associado ao desenvolvimento da intelectualidade dos “eleitos” no *Mouseion de Alexandria*, às “turbas” nem sempre foi assim na Antiguidade. Outros grandes eventos e monumentos foram capazes de associar poder e espetáculo sob estratégias políticas controversas, sem que o desenvolvimento dos saberes institucionalizados estivesse diretamente associado. A disciplina, nesses casos, se relacionava às expectativas de manutenção da ordem imposta ao povo pelos detentores do poder. Assim, punir comportamentos

²⁰⁹ Para maiores detalhes sobre o papel do *Mouseion de Alexandria* ao desenvolvimento das ciências durante o período helenístico, sugere-se a leitura da segunda parte do livro *Ptolomaic Alexandria*, do historiador britânico Peter Marshall Fraser (1918-2007) (FRASER, 1972).

²¹⁰ Como se percebe, não há qualquer “inovação” nas atuais estratégias espetaculares de *museum branding*, que associam a edificação de novos e marcantes museus às imagens que se deseja transmitir sobre cidades, estados ou nações.

considerados inadequados, por meio de eventos públicos simbólicos, parece ter sido uma fórmula usual e coercitiva de aprendizagem espetacular.

O Coliseu, por exemplo, construído em Roma entre os anos 72 e 80 d.C., se associou às estratégias políticas de garantir *panis et circensis* ao povo, ao ostentar, por meio de espetáculos públicos, o poder disciplinar do Império Romano. Além das lutas de gladiadores ou entre animais exóticos, lá se realizavam apresentações públicas de execuções de condenados. As motivações dessas execrações, associadas ao espetáculo de extrema violência, dificilmente seriam esquecidas na memória do povo, afetada pelas cenas de horror geradas pelo confronto dos apenados com grandes animais, como leões, tigres, ursos e rinocerontes. Por diversas ocasiões, as execuções públicas de condenados no Coliseu foram associadas a rituais espetaculares, com o uso de instrumentos de tortura, fogo, cenários e novas e potentes armas, lá testadas e festejadas como inovadoras e impressionantes tecnologias (COLAGROSSI, 1913).

Foi também no Coliseu que o espetáculo de poder do Império Romano teria chegado às últimas conseqüências, pela atuação do imperador Cesare Lucius Aurelius Commodus (161-192 d.C), filho do imperador Marcus Aurelius (121-180 d.C.). Após frequentar a escola romana de gladiadores, Commodus teria derrotado centenas de lutadores e animais no Coliseu, sempre protagonizando os espetáculos. Era considerado um homem atraente e vaidoso, com olhos salientes, barba e cabelos encaracolados. Nas lutas, por vezes descia à arena caracterizado como Hércules, coberto com a pele de um leão. Por suas performances públicas, teria se tornado popular, apesar de sua extravagância, crueldade e tirania, referendadas pelo povo por meio de sua imagem impiedosamente espetacular²¹¹. Durante seu império, porém, as artes da representação teriam sido valorizadas. Sua personalidade performática fez com que fosse

²¹¹ Se as estratégias espetaculares de Commodus e a aceitação do espetáculo coercitivo por parte da sociedade parecem distantes dos acontecimentos dos séculos XX e XXI, pode-se refletir sobre o uso do espetáculo público em regimes totalitários, como foi o caso de Adolf Hitler (1889-1945) e de seu ministro da propaganda, Joseph Goebbels (1897-1945), na Alemanha, entre 1933 e 1945. Goebbels, que era doutor em Filosofia, ficou conhecido por utilizar a máxima de que “uma mentira repetida mil vezes torna-se verdade”, de autoria desconhecida. Hitler e Goebbels criaram e dirigiram pessoalmente espetáculos públicos de afirmação da ideologia nazista. Para isso, conceberam rituais espetaculares (desfiles, comícios, apresentações e outros), com o uso intensivo de bandeiras, faixas, bandas militares, gestos e alegorias marcantes, obtendo rápida adesão de parte significativa da população, inclusive dos jovens. Antes de suas maiores atrocidades, a propaganda de Hitler estimulou as queimas públicas de livros “prejudiciais e indesejáveis” a partir de 1933, em toda a Alemanha. O alvo eram escritores considerados de esquerda, assim como os partidos de esquerda e sindicatos. Uma lista de autores que deveriam ter seus livros proibidos e queimados foi atualizada até 1938 (BIBLIOTHEK..., s/d; LISTE..., 1935). Dentre muitos autores incluídos, citam-se Rosa de Luxemburgo (1871-1919), Albert Einstein (1879-1955), Sigmund Freud (1856-1939), Bertolt Brecht (1898-1956), Stefan Zweig (1881-1942), Karl Marx (1818-1883), André Malraux (1901-1976), Leon Trótski (1879-1940), Ludwig Marcuse (1894-1971), Friedrich Engels (1820-1895) e Franz Kafka (1883-1924).

considerado louco, comparado a Nero e Calígula. Mas assim como a esses, a influência e memória de Commodus foram tamanhas que a partir de seu império a profissão de gladiador, até então considerada infame, passou a ser considerada nobre (COLAGROSSI, 1913).

Assim também se fez ao longo dos séculos, como aponta Foucault em *Vigiar e Punir*. Até a Idade Média, enquanto os feitos e as memórias de reis e imperadores eram registrados em monumentos e documentos, o aprendizado coercitivo do povo seguia a mesma estratégia da Antiguidade. O espetáculo público do poder, quando não associado às demonstrações de soberba, vinculava-se à coerção disciplinar, com destaque às punições públicas por meio de torturas, enforcamentos, guilhotinas, fogueiras e toda variedade de execuções, organizadas, divulgadas e festejadas como grandes eventos, rituais espetaculares de afirmação do poder, na certeza de serem presenciados por grande público. O aprendizado e a memória do povo, nestes casos, se associavam ao controle disciplinar, até que uma nova estrutura de conhecimento se somou a essas práticas (FOUCAULT, 1999 [1975]).

No Brasil, até o Segundo Reinado (1840-1889) os métodos coercitivos associados ao “espetáculo” das punições também foram comuns. Nos castigos atribuídos aos indígenas e africanos escravizados, corriqueiramente as punições foram mais severas e degradantes do que as que se aplicavam aos cidadãos livres²¹². Dentre as “justificativas” para isso, estavam as disputas por território e os hábitos e culturas então inaceitáveis aos cristãos europeus. No século XVII, o padre capuchinho e entomólogo francês Yves D’Évreux (1577-1632), ao terminar sua viagem de expedição missionária ao Brasil, elaborou o relato *Voyage dans le nord du Brésil fait durant les années 1613 et 1614*, preservado na Biblioteca Imperial de Paris e publicado no século XIX, em francês e português. Nesse relato, há o caso de um indígena Tupinambá do Maranhão, a quem D’Évreux se referia como “um selvagem impuro, iniquo, e imundo”, condenado à morte pelos religiosos franceses (D’ÉVREUX, 1874 [1615], p. 230).

Apesar de suplicar e receber o batismo antes do cumprimento da sentença, o indígena não foi poupado. A morte seria “merecida” e afastaria *Jeropary*²¹³ de seu corpo. Diante da condenação pelo “pecado” que havia horrorizado os franceses, um espetáculo público de execução foi preparado em frente ao Forte de São Luís, junto ao mar. Franceses, habitantes locais e indígenas foram convidados para acompanhar a execução. Algemaram e amarraram o indígena à boca de um canhão apontado em direção ao mar. Os franceses buscaram então um

²¹² A Lei n. 4, de 10 de junho de 1835, previa pena de morte aos escravos que matassem, ferissem ou cometessem qualquer ofensa física “contra seus senhores”, sem direito a recurso ou clemência. Tal lei se manteve em vigência até 1886 (BRASIL, 1835). Aos brancos e livres tais recursos eram previstos em lei.

²¹³ Seria um “gênio do mal”, que os padres e missionários costumavam considerar como “diabo”.

algoz entre os indígenas, já “convertido” ao cristianismo. Segundo o relato, *Karuatapiran*, o “Cardo vermelho”, estaria convicto de que sua participação na execução seria uma demonstração de confiança mútua entre indígenas e franceses. Antes de detonar o canhão, o algoz teria dado pistas do crime cometido pelo condenado, e segundo D’Évreux teria dito: “[...] quando *Tupan* mandar alguém tomar teu corpo, si quizeres ter no Ceo os cabellos compridos e o corpo de mulher antes do que o de um homem, pede a *Tupan*, que te dê o corpo de mulher e resuscitarás mulher, e lá no Ceo ficarás ao lado das mulheres e não dos homens”. E dito isso, detonou o canhão (D’ÉVREUX, 1874 [1615], p. 230, grifo do autor)²¹⁴.

Gerar temor ou pavor entre os indígenas foi uma das formas correntes de dominação do território por meio da demonstração e uso desproporcional da força, “em nome de Deus”. O caso do Maranhão não teria sido o primeiro, e nem seria uma exclusividade aos franceses. O historiador britânico Robert Southley (1774-1843) relatava que em 1549, na Bahia, o português Tomé de Souza (1503-1579), primeiro governador-geral do Brasil, ordenara executar um indígena Tupinambá da mesma forma, atirando-o pelos ares após ser amarrado à boca de um canhão. O motivo da condenação teria sido a morte de um dos colonos portugueses. Igualmente, o intuito do “espetáculo” da execução seria disciplinar: “Mais humano para o padecente, mais terrível para os espectadores, não há supplicio imaginavel. Encheu de terror os Tupinambás e foi util lição aos colonos, que se abstiveram de metterem-se imprudentes entre os Indios” (SOUTHLEY, 1862 [1810], p. 305).

Durante séculos no Brasil, as punições mais “leves” aos africanos e seus descendentes escravizados foram os instrumentos de tortura, o açoite nos pelourinhos e, nos casos considerados mais graves, a forca. Nas cidades, essas punições eram preparadas como rituais espetaculares anunciados e alardeados (LARA, 1988). Pelourinhos eram preparados como palcos de uma apresentação ao ar livre, tal como o patíbulo das forcas, sempre mais altos que o nível do chão, de modo que todos os espectadores pudessem acompanhar o “espetáculo” em detalhes. Eram construídos em locais de grande circulação, principalmente junto aos largos e às praças, e seu uso era presenciado por outros escravos, muitas vezes levados por seus “senhores”. Nas fazendas ou dentro das casas, não havia grande controle sobre os métodos de tortura e punição utilizados. Há relatos sobre o uso de métodos e instrumentos semelhantes aos utilizados na Europa da Idade Média, que se aplicavam ou demonstravam em público, como o

²¹⁴ Cabe ressaltar que o relato na tradução em português coincide com a versão francesa. Ambas podem ser acessadas eletronicamente na plataforma arquivo.org. Há alguns anos, o Grupo Gay da Bahia e o antropólogo Luiz Mott têm solicitado o reconhecimento do caso de *Tibira do Maranhão* como o primeiro registro de execução de um homossexual no Brasil, motivada por orientação sexual, em 1614.

açoite, a palmatória, as argolas e máscaras de metal, as marcações na pele e outras que por aqui teriam sido frequentes até a abolição da escravatura, em 1888 (LARA, 1988).

Outra execução tratada como “espetáculo” público, bastante conhecida na história do Brasil, foi patrocinada pela Corte Portuguesa: a condenação e execução do “inconfidente” Joaquim José da Silva Xavier (1746-1792), o Tiradentes, no Rio de Janeiro, em 1792. A sentença assinada por oito juízes, dentre eles o chanceler da Rainha D. Maria I (1734-1816), não poupava detalhes de como deveria ser o ritual espetacular: enforcamento público, decapitação, esquartejamento e exposição de partes do corpo do condenado em diferentes localidades da Província de Minas Gerais. Sua moradia e de sua família deveria ser destruída, e eventuais bens seriam confiscados à Coroa, até entre seus filhos e netos. Todos os outros “inconfidentes” condenados obtiveram clemência, à exceção de Tiradentes. E assim se cumpriu a sentença. Tiradentes foi pouco lembrado até a Proclamação da República (1889), quando a coragem do alferes e o “espetáculo” de sua morte foram conclamados, mas agora como símbolos do espírito patriótico da recente República, na tentativa de construção de uma imagem idealizada do “Mártir da Independência” (FIGUEIREDO, 2018).

A última condenação à morte por enforcamento público no Brasil, sentenciada pela Justiça, teria sido aplicada ao escravo Francisco, condenado por homicídio, e presenciada por cerca de duas mil pessoas na cidade de Pilar, em Alagoas, em 1876 (WESTIN, 2016). Mas os “espetáculos” das execuções não cessaram, e seguiram independentemente das leis ou das ordens judiciais. Um deles, resultado da ação de forças volantes que “caçavam” criminosos no Brasil na década de 1930, envolveu um museu. É provável que nenhuma exposição-espetáculo tenha despertado mais interesse popular naquela época: a “mostra” das cabeças dos membros do grupo de Lampião e Maria Bonita, como eram conhecidos Virgulino Ferreira da Silva (1898-1938) e Maria Gomes de Oliveira (1911-1938). Temido por uns e admirado por outros, o grupo de cangaceiros era considerado lendário quando houve a emboscada, execução e decapitação de onze de seus membros na Fazenda de Angicos, na divisa entre os estados de Sergipe e Alagoas. A notícia ocupou páginas inteiras e edições extras de jornais e revistas. Daí se organizou, até certo ponto de forma espontânea, o que hoje poderia ser simplificado, sob grandes doses de anacronismo, como a primeira exposição *blockbuster* do sertão brasileiro.

Apresentadas como “macabros troféus”, as cabeças retratadas em fotografias foram festejadas como “prova” da execução do procurado grupo²¹⁵. Em algumas cidades de Alagoas, as onze cabeças seguiram em itinerância, tratadas pela imprensa como uma “sinistra coleção”

²¹⁵ Há nos jornais da época anúncios que ofereciam recompensas em dinheiro para quem apresentasse a cabeça de Lampião, desde os primeiros anos da década de 1930.

(LAMPEÃO..., 30 jul. 1938, p. 3). Primeiro teriam sido transportadas por meio de canoas pelo rio São Francisco. Em uma das canoas, a cabeça do “Rei do Cangaço” teria sido “[...] colocada triunfalmente na proa da embarcação” (AS EMBARCAÇÕES..., 30 jul. 1938, p. 2). Em seguida, foram apresentadas em “mostras” nas ruas de pequenas cidades. Essas “mostras” ainda não eram organizadas por museus, mas foram cuidadosamente elaboradas em locais abertos. Há registros fotográficos de pelo menos duas cidades do interior de Alagoas. A fotografia mais conhecida e emblemática foi registrada por autor desconhecido, quando a “exposição-espetáculo” ocupava a escadaria da Prefeitura de Piranhas (AL), em 28 de julho de 1938, mesma data da execução do grupo²¹⁶.

Analisando-se a fotografia da “mostra” de Piranhas sob a estética do espetáculo, muitos aspectos chamam a atenção. Como se relata, os cangaceiros de Lampião eram espetaculares por si, conhecidos e temidos não só pela agilidade e pela forma violenta como atuavam contra seus inimigos poderosos. Faziam uso de indumentária marcante, colorida, esmeradamente elaborada e costurada, repleta de detalhes e simbologia²¹⁷. É provável que a hedionda mostra de decapitados pretendesse espalhar o sentimento de justiça e multiplicar a percepção do poder disciplinar. No entanto, considerando o interesse que até hoje desperta, observa-se que a “exposição” acabou por afirmar a “Estética do Cangaço”²¹⁸ não apenas por meio dos objetos do grupo de Lampião, mas também por suas histórias, relatos e lendas. Talvez tenha gerado o efeito contrário ao esperado pelas autoridades, ao reforçar o caráter mítico do grupo, para uns uma “lenda de terror”, para outros, símbolo da luta em defesa dos oprimidos, algo que segue no imaginário dos poetas repentistas e na literatura de cordel. Esse encantamento se percebe quando os jornais relataram a reação de parte dos moradores de Maceió ao se deparar com a cabeça de Maria Bonita, dentre todas a melhor conservada:

E quando o publico desfilava deante dos trophéos trágicos, muita gente se emocionou, vendo a cabeça de Maria Bonita, a sertaneja que fizera de Lampeão um heroe á seu modo, seu companheiro de 12 annos através o

²¹⁶ Os debates quanto às diferentes formas de exposição das cabeças dos membros do bando de Lampião e de Maria Bonita ainda hoje abordam aspectos diferentes, principalmente sob questões éticas. Embora a fotografia aqui comentada seja bastante conhecida, optou-se por somente descrevê-la e analisá-la nesta tese, entendendo-a como um “objeto sensível” à musealização, tal como o foram as próprias cabeças, expostas até seu sepultamento. Reconhece-se, porém, que o registro dessa e de outras fotografias, em Santana de Ipanema (AL), Maceió (AL) e Salvador (BA) foram e são fundamentais às análises a respeito do tema em si, e dos aspectos éticos a ele associados, em especial para a Museologia.

²¹⁷ Após a execução, os jornais informavam, por exemplo, que o chapéu de couro de Lampião era ornado com sete moedas e 45 medalhas em ouro, um monograma e outros adereços que caracterizariam “[...] o mais graduado de todos os cangaceiros” (LAMPEÃO..., 30 jul. 1938, p. 3).

²¹⁸ A esse respeito sugere-se a leitura do livro *A estrela de couro: A estética do cangaço* de Frederico Pernambucano de Mello (MELLO, 2015 [2010]).

sertão, enfrentando soldados, vencendo a galope as caatingas incendiadas pelos perseguidores (A POPULAÇÃO..., 2 ago. 1938, p. 8).

A “Estética do Cangaço” parece se fazer presente também na opção por uma “expografia” espetacular da “mostra”. De forma espontânea, a exposição parecia equilibrar e enaltecer as formas, os elementos e o conjunto exposto. Nos degraus da escada, nota-se um arranjo simétrico e carregado que se destaca pela cuidadosa disposição das cabeças entre espingardas, punhais, pistolas, cartucheiras, bolsas, chapéus, coletes e outros objetos pessoais. Nas duas laterais opostas e mais altas da escada, destacam-se duas máquinas de costura, ali dispostas como se fossem armas de criação estética do grupo de Lampião, prenúncio da influência que mais tarde exerceria sobre a criação artística e sobre a moda no Brasil.

Na “mostra” havia uma hierarquia na disposição das cabeças do grupo, à semelhança de um arranjo simétrico de objetos sacros nos planos de um altar. Era como se as cabeças tivessem sido “criadas” como obras de arte religiosa do período Barroco, próprias para gerar culpa e comoção, e identificação entre os sentimentos contraditórios entre martírio e encantamento. Ao mesmo tempo, também parecem dispostas como se faz nas salas de ex-votos das Igrejas, comuns no Nordeste do Brasil. No primeiro plano, no degrau mais baixo da escadaria da Prefeitura, isolada em destaque central, apresentava-se a cabeça do líder Lampião, o “Rei do Cangaço”. Ao lado direito e esquerdo do líder, somente os grandes chapéus de couro com suas estrelas, característicos dos cangaceiros. No segundo degrau, logo acima de Lampião e também ao centro do conjunto, estava a cabeça de seu amor, Maria Bonita, tendo a cada um de seus lados a cabeça de outro membro do grupo. O terceiro degrau apresenta três cabeças e o último, mais alto e no nível da porta da Prefeitura, outras quatro cabeças. Simetria, centralidade e profundidade se mantêm até o quarto nível da escada. Há etiquetas nos objetos e números pintados nos degraus. Uma lousa à esquerda apresenta a legenda com os apelidos dos cangaceiros e a data da execução.

Logo após a rápida passagem da exposição pelas cidades do interior, as cabeças despertaram o interesse dos cientistas²¹⁹. Assim, tanto os objetos quanto as cabeças foram encaminhados a Maceió, onde novamente foram expostos em praça pública. Depois de lavados, os “objetos” foram “[...] arrançados para a festa trágica de satisfazer a curiosidade popular”, seguindo a mesma disposição de planos hierárquicos adotada em Piranhas (A POPULAÇÃO..., 2

²¹⁹ A “Coluna Médica” do médico Nicolau Ciancio considerava como “oportunidade” de estudo, com base nos entendimentos de Cesare Lombroso (1805-1909): “Tinham, Lampeão e seus companheiros, o famoso *Tuberculo de Darwin* na orelha? Eram prognatas? [...] Haverá muito que se estudar nessas cabeças onde se albergou, outrora o crime [...]” (COLUNA..., 30 jul. 1938, p. 25).

ago. 1938, p. 8). Em Maceió, as primeiras análises científicas derrubaram as hipóteses da medicina legal baseadas na Frenologia²²⁰. Nada se conseguiu provar quanto a suposta correlação entre as características de conformação craniana e a “tendência à bandidagem”. A esse respeito, afirmava um jornal que “[...] o cangaceiro é um producto do meio, sem hygiene, sem instrucção, sem alimentos e sem justiça social. [...] o homem que não tem justiça social, vae fazer justiça com as próprias mãos [...]” (A CABEÇA..., 3 ago. 1938, p. 7).

De Maceió, as cabeças de Lampião e de Maria Bonita seguiram para a Faculdade de Medicina da Bahia, e de lá foram doadas ao museu do Instituto Médico Legal Nina Rodrigues. Reportagens dão conta que vários Estados do Brasil reivindicaram as cabeças para seus museus. Mas na Faculdade da Bahia se declarava a preocupação com o sensacionalismo associado ao caso, razão pela qual não se pretendia expor as cabeças por lá (SERÃO..., 14 ago. 1938, p. 7). Entretanto, não foi o que ocorreu. As cabeças teriam permanecido expostas como atrações por três décadas, no Museu Antropológico Estácio de Lima, em Salvador, junto ao Instituto Nina Rodrigues. Só foram devolvidas para sepultamento às famílias em 1969, após determinação legal (VAINSENER, 2017 [2003]).

Atentados, linchamentos e chacinas, sob a “lógica” da intimidação simbólica e da coerção “espetacular” violenta, infelizmente seguem até os dias atuais, e não somente no Brasil. Todos esses exemplos, que caberiam nas reflexões de Foucault em *Vigiar e Punir*, sinalizam que as estruturas de poder associadas à disciplina sob o entendimento da ordem foram associadas aos rituais espetaculares. Mas é notadamente no aspecto disciplinar do conhecimento que o espetáculo se faz presente nos museus. Nessa percepção, as reflexões de Foucault sobre as estruturas do saber foram influentes não apenas à História, mas também à Museologia e aos Estudos sobre Museus (*Museum Studies*). Diversos temas abordados pelo autor são próximos a este meio. Dentre eles, pode-se citar a relação entre poder e conhecimento; as formas de valoração, registro, classificação e comunicação dos saberes; e as estratégias de coerção associadas aos entendimentos de “verdade” (MASON, 2006).

Por outro lado, Foucault também se destaca por sua maneira diferenciada e “efetiva” de abordar aspectos históricos. Na *Arqueologia do saber*, por exemplo, Foucault faz críticas às

²²⁰ Conjunto de estudos da Antropologia Criminal influenciado pelo positivismo, que procurava associar aspectos da personalidade e supostas psicopatias ao formato e conformação da cabeça. Um dos expoentes desses estudos no Brasil na virada dos séculos XIX e XX foi o médico legista Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906). O médico elaborou teses científicas hoje consideradas racistas ao associar negros e mestiços à degenerescência e à criminalidade. Apesar disso, alertava a situação desumana em que desde os negros e mestiços viviam no Brasil, desde o início da República e após a abolição, quando os mesmos teriam ficado desassistidos como cidadãos. Pode-se acessar mais detalhes sobre o assunto no livro *O espetáculo das raças*, de Lília Moritz Schwarcz (SCHWARCZ, 2005 [1993]).

abordagens tradicionais e lineares da História, considerando a necessidade de que também se destaquem as contradições, as quebras e as rupturas. O historiador Jacques Le Goff considerava que Foucault teria contribuído para a renovação da História, especialmente por questionar o caráter estritamente documental dos objetos (LE GOFF, 1990 [1988]). Para Foucault, os documentos deveriam transcender seu papel de monumentos acríticos do passado, ao revelar aspectos distintos da história da humanidade, para além de seus feitos heroicos, mas também por seus eventos negativos ou invisibilizados, quando então os documentos devem ser reagrupados, postos “em relação” (LE GOFF, 1990 [1988], p. 103).

A historiadora de museus Eileen Hooper-Greenhill, seguindo as reflexões de Foucault em seu livro *Museums and the shaping of knowledge* (HOOPER-GREENHILL, 2003 [1992]), trata de aspectos que se associam à afirmação disciplinar do conhecimento nos museus. Em sua abordagem, a autora considera as rupturas e descontinuidades apontadas por Foucault na afirmação das ciências humanas, e as associa a prováveis aspectos que se relacionam à história dos museus. Esses pormenores se integrariam às três epistemes sugeridas por Foucault, que demarcaram esse campo de conhecimento em tempos distintos no Ocidente: a episteme renascentista, a episteme clássica e a episteme moderna (FOUCAULT, 2000 [1965]; 2008 [1969]). Segundo Hooper-Greenhill, na episteme renascentista (na virada do século XV e durante o século XVI) os primórdios dos museus modernos foram motivados pela curiosidade e pela raridade. Na episteme clássica (séculos XVII e XVIII), as coleções passaram a adotar critérios científicos, estruturando-se a partir de categorias taxonômicas. E por fim, na episteme moderna (a partir do século XIX), com a afirmação dos museus disciplinares, passou-se a considerá-los como meios estratégicos à civilização (HOOPER-GREENHILL, 2003 [1992]).

Do ponto de vista do Museu-Espetáculo, é provável que influências às manifestações atuais sejam decorrentes das práticas associadas às coleções particulares nos séculos XV e XVI e aos primeiros museus modernos que se estabeleceram na Europa, no século XVII. Hooper-Greenhill (2003 [1992]) argumenta que na episteme da Renascença, os antecedentes do museu moderno teriam sido inicialmente as grandes coleções reunidas por famílias abastadas, como é o caso dos Medici e seu *Palazzo* construído em Florença, na segunda metade do século XV. Tais coleções familiares rapidamente se espalharam na Europa e, no século XVI, se configuraram como demonstrações espetaculares de opulência e poder econômico.

No século XVII, com a ampliação das coleções particulares, muitas passaram a ser “organizadas” como “gabinetes de curiosidades”, especialmente na Itália e na Alemanha (os *Wunderkammer* e *Kunstkammer*). Esses gabinetes (em salas próprias ou constituídos como mobiliários específicos) tinham como objetivo apresentar aos convidados uma imagem de

mundo. Em comum, as coleções particulares formadas entre os séculos XV a XVII teriam sido valoradas por critérios de exotismo, excentricidade, raridade, preciosidade, estranhamento, novidade e encantamento. Na segunda metade do século XVII, algumas coleções passaram a ser denominadas como *musæum*, enquanto outras eram tratadas como *theatrum*, quando não ambas as formas. A esse respeito, Hooper-Greenhill ressalta que os gabinetes inicialmente instalados em salas particulares, foram muitas vezes tratados como teatros da memória (*Theatrum memoriae*, *Theatrum mundi*, *Theatrum sapientiae* e outras variações em latim).

Alguns gabinetes e coleções passaram a funcionar como espaços públicos ou foram doados para instituições religiosas e de ensino, especialmente na Itália. Esse foi o caso do *Musæum do Collegio Romano* (Figura 35), criado e organizado em 1651, pelo historiador e padre jesuíta Athanasius Kircher (1602-1680), considerado como um dos primeiros museus modernos no mundo (PINNA, 2009-2010). Porém, até mesmo esses museus, justamente por serem considerados pré-científicos, por vezes são tratados com desprezo por historiadores (HOOPER-GREENHILL, 2003 [1992]). Ainda no século XVII, outros gabinetes foram “organizados” sob a forma de armários ou estruturas de madeira contendo diferentes objetos, tal como peças de mobiliário doméstico, de modo que podiam ser transportados. Em alguns casos, os objetos eram organizados com o intuito de contribuir à “arte da memória” (*ars memorandi*), fazendo parte de um conjunto de recursos mnemotécnicos utilizados como ferramentas para treinar e ampliar a memória e o conhecimento. Tais recursos, porém, não se restringiam a estímulos visuais, mas também sonoros e de oratória, algo comum desde a Idade Antiga.

Apesar da relevância dos exemplos, não apenas as coleções, os gabinetes e os primórdios de museus se associaram às técnicas espetaculares de comunicação do saber por meio da contemplação. No século XVI, destacou-se especialmente o caso do Teatro da Memória [*Theatro dell'Eccellen*] do filósofo e orador Giulio Camillo (1480-1544), em Florença, na Itália. Considerado um dos mais célebres e significativos projetos de apresentação de objetos mnemônicos²²¹ no século XVI, o teatro de Giulio Camillo foi projetado para ser construído sob forma de arena semicircular (YATES, 2007 [1966]), onde seriam apresentadas imagens e objetos representativos das ciências, das artes e da filosofia, como forma de afirmação de uma “utopia enciclopédica”, própria de seu tempo (BOLZONI, 2018). Tais imagens e objetos seriam

²²¹ Um exemplo de imagens mnemônicas utilizadas no século XV pode ser acessado no conjunto *Ars memorandi per figuras Evangelistarum*, produzido na Alemanha provavelmente na década de 1470, e utilizado na época para a memorização do Evangelho. O exemplar é mantido pela *Library of Congress*, em Washington, digitalizado para acesso livre. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/rbc0001.2009rosen0021/?sp=1>.

modo, há nesse exemplo outra demonstração da ancestralidade comum dos museus e teatros no espetáculo, não necessariamente acrítico.

Apesar de ter sido citado por Hooper-Greenhill, o caso de Giulio Camillo foi uma exceção utópica diante dos demais gabinetes e teatros da memória do Renascimento e do período Barroco, voltados basicamente à contemplação facilitada, ao melodrama espetacular, ao sensacionalismo e ao misticismo. Ou seja, vivia-se o outro lado do espetáculo, seu lado exagerado e pouco reflexivo, mas nem por isso menos disciplinar. Na mesma época do teatro de Camillo e nos séculos seguintes, faziam sucesso pelas ruas das cidades da Europa os músicos viajantes que cantavam paródias de baladas com “notícias” e “fatos” dramáticos e chocantes, como terremotos, enchentes, incêndios, assassinatos, estupros, escândalos políticos e outras tragédias, geralmente acompanhados por um músico e por imagens pintadas. A tragédia, fabulosa e catártica, quase sempre servia de base para um epílogo associado a uma “lição” de valores morais ou religiosos (CHEESMAN, 1994).

Esse gênero musical / espetacular ficou conhecido na Alemanha como *Moritat* e seria próxima do gênero *Bankëlsäng* (canção de banco), também tratado por outras denominações na Europa, como *Cantastoria*, na Itália. De acordo com Tom Cheesman (1994), especialista em cultura musical e literatura, a palavra *Moritat* é provavelmente uma pseudo-latinização de *Mordtat* (*act of murder*, ou em português, ato de homicídio), para caracterizar essa modalidade de baladas tragicômicas e chocantes. Como *bankëlsäng*, tornou-se popular entre os séculos XVII e XIX, quando o cantor subia em um banco ou apoio para se destacar do público e, enquanto cantava as “notícias” sensacionalistas, era acompanhado pela melodia repetitiva e monótona de um realejo, e apontava com uma vareta ou bastão para uma série de cartazes, que ilustravam os “fatos” narrados (Figura 36). O público, geralmente tocado pela narrativa épica, após a apresentação podia comprar um impresso com as imagens simplificadas da “notícia” cantada. E dessa venda sobreviviam os artistas mambembes, “donos” dos saberes populares, como se fossem inspirados pela ambiguidade das musas. Esses ambulantes do “ouvi-falar”, hoje talvez fossem atores, cantores, performers, poetas, pintores, mímicos, curadores ou mediadores de museus itinerantes, ou seja, os agentes do espetáculo.

A referência à *Moritat* é especialmente relevante nesta tese por duas razões. Primeiro, porque aproxima os fenômenos Museu e Teatro de suas origens, problemáticas e alternativas comuns, associadas à linguagem poética e às consequências políticas do espetáculo. Segundo, porque a sensacionalista *Moritat* foi utilizada de forma crítica no século XX, justamente como contraposição ao espetáculo acrítico, situação que permite múltiplas reflexões ante o fenômeno Museu-Espetáculo no século XXI.

Figura 36 – Cantor de *Bankëlsäng* na Basileia.
Hieronymus Hess (1799-1850), entre 1830 e 1850.



Fonte: Imagem publicada no livro *Aus dem alten Basel*, de Eugen A. Meier, em 1970. *Wikimedia Commons*. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hess_Baenkelsaenger.jpg.

Coube ao dramaturgo alemão Bertolt Brecht (1898-1956) immortalizar esse gênero popular de espetáculo de rua, no musical *A Ópera dos Três Vinténs* (*Die Dreigroschenoper*), com composições musicais de Kurt Weill (1900-1950). A peça estreou em Berlim em 1928, como adaptação de *A Ópera dos Mendigos* (*The Beggar's Opera*), do inglês John Gay (1685-1732), apresentada em Londres em 1728. A tradução para o alemão coube à escritora Elisabeth Hauptmann (1897-1973). Ambas chamavam a atenção para problemas sociais e de corrupção da sociedade, porém, intencionalmente sem deixar de divertir, como sátiras às contradições humanas. São espetáculos marcantes também para o Brasil, já que inspiraram *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, que estreou em 1978. Assim, tem-se uma trilogia marcada por distâncias no espaço-tempo, proporcionada por artistas que, apesar de nunca se conhecerem, dividiram entendimentos comuns sobre o papel do espetáculo na sociedade.

Os três musicais fizeram uso do espetáculo para proporcionar entretenimento sem renunciar à possibilidade da reflexão crítica. Se atingiram o objetivo, é outra história, mas

certamente tentaram. Brecht, que desenvolveu a ideia do *Teatro Épico* contemporâneo, no sentido de elevar a emoção à razão pela narrativa, assim como Giulio Camillo, acreditava no poder de entretenimento pelo Teatro, mas de modo a considerá-lo como um “instituto didático” (ROSENFELD, 1985 [1965]). Não é à toa, portanto, que no primeiro ato da *Ópera dos Três Vinténs*, um cantor de *Moritat* enumera os crimes do anti-herói *Macheath*, um gangster conhecido como *Mackie Messer* ([link](#)). Trata-se de um criminoso “negociante”, com seus conchavos com o poder, que o permitia praticar seus crimes e permanecer impune, sem que ninguém soubesse de nada.

Apesar das intenções críticas de Brecht, o musical se consagrou como um fenômeno de enorme sucesso na Alemanha entre os anos de 1928 e 1933, justamente enquanto o LZ *Graf Zeppelin* conquistava o mundo como um “espetáculo de civilização”. Em 1931, *Die Dreigroschenoper* foi também lançada no cinema, tornando-a ainda mais conhecida e popular. Parecia que a “sociedade do espetáculo” iria canibalizar o conteúdo crítico, que já dava sinais de sua assimilação passiva, no sentido oposto ao que Brecht havia pensado. A partir de 1933, as mudanças políticas na Alemanha e a chegada de Adolf Hitler ao poder, que acabaram por levar à Segunda Guerra Mundial, interromperam abruptamente o enorme sucesso do musical. Brecht, como muitos outros artistas, teve suas obras queimadas e precisou deixar a Alemanha.

A filósofa e teórica política Hannah Arendt (1906-1975), que por sua origem judaica também precisou deixar a Alemanha, em seu livro *As origens do totalitarismo* considerou que, naqueles anos anteriores à Guerra, Brecht não teria conseguido levar a sociedade à reflexão que desejava com sua peça. Segundo a autora, as distintas parcelas da sociedade teriam entendido o espetáculo cada qual a seu modo, prevalecendo a diversão. Para Arendt, o sucesso unânime desmentia qualquer pretensão revolucionária de uma minoria na peça de Brecht (ARENDR, 1998 [1951]). Difícil afirmar se isso se deu exatamente nessas proporções, mas considerando o apoio que boa parte da sociedade alemã proporcionou ao regime de Hitler em seus primeiros anos, é certo que não só Brecht, mas também outros intelectuais críticos, não foram totalmente entendidos na Alemanha daqueles tempos.

Passada a Guerra, o compositor Kurt Weill e sua esposa, a cantora austríaca Lotte Lenya (1898-1981), que havia sido estrela do musical de Brecht em Berlim, agora vivendo nos Estados Unidos, prepararam a versão em inglês de *The Threepenny Opera*, que estreou em Nova York, em 1952. A música sobre o bandido da peça de Brecht, cantada originalmente na Alemanha de 1928 como *Moritat von Mackie Messer*, nos Estados Unidos ganhou a versão jazzística *Mack the Knife*. Primeiro sob a voz de Lotte Lenya em inglês, foi logo gravada por dezenas de intérpretes em todo o mundo, de Louis Armstrong (1901-1971) e Ella Fitzgerald (1934-1993) a Ray Conniff

(1916-2002), de Elza Soares em português ao *Muppet Show*. A *Moritat* do século XVII, popular por cantar as tragédias da época e por arrecadar vinténs entre populares atônitos ao espetáculo, quem diria, igualmente fez e ainda faz fortunas, consagrada por *Mack the Knife* como um dos maiores sucessos musicais do século XX. Talvez, o caráter reflexivo de Brecht e de John Gay tenham sido fagocitados pelas luzes da ribalta, mas nunca perderam sua essência, sempre passível de ser convocada em sua origem. Qualquer semelhança com a *Fonte* de Marcel Duchamp (1887-1968) ou com a *Merde d'Artista* de Piero Manzoni (1933-1963) não é mera coincidência. Maldito-Bendito Espetáculo!

Museu, Museologia e interações disciplinares: Territórios epistêmicos de um campo complexo

A imaginação é mais importante que o conhecimento.
O conhecimento é limitado, enquanto a imaginação abraça o mundo inteiro.

Albert Einstein (1879-1955)²²²

Se a disciplina é um atributo comum ao espetáculo, e a Museologia se propõe como campo disciplinar, como os seus teóricos entendem as possíveis interações disciplinares com outros campos do saber?²²³ Podem os neologismos disciplinares ser utilizados como elementos ideológicos (FAZENDA, 2011 [1979]) do Museu-Espetáculo? Esses questionamentos motivaram a busca por respostas junto às reflexões teóricas que se afirmaram a partir da década de 1980, no Comitê Internacional de Museologia do ICOM (ICOFOM). Embora se reconheça que há reflexões igualmente relevantes nos demais comitês do Conselho Internacional de Museus (ICOM), optou-se pelo ICOFOM por se tratar de comitê criado especialmente para a discussão das especificidades teóricas da Museologia, naquela instância internacional.

Observa-se que a noção de “interdisciplinaridade” parece ser considerada um atributo comum às ações dos museus e aos entendimentos dos movimentos da Museologia. Pode-se refletir sobre as motivações de tal compreensão, se teriam partido de influências de outros campos do saber ou se seriam tentativa de superação do caráter enciclopédico dos museus.

²²² Frase do livro *Sobre religião cósmica e outras opiniões e aforismos*, de 1931.

²²³ Parte das reflexões dos próximos itens foram apresentadas preliminarmente no XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (XI ENANCIB), em Londrina (PR), em outubro de 2018 (NARLOCH; SCHEINER; LIMA, 2018).

Seriam realmente os museus disciplinares instituições arcaicas, elitistas, pouco democráticas e distantes das realidades?

A adoção do atributo “interdisciplinar” junto às políticas públicas internacionais surgiu a partir da década de 1970, como reação à necessidade de “inovação” e alternativa à hiperespecialização. Entretanto, como em qualquer campo do conhecimento, a questão disciplinar no exercício do Museu e da Museologia é bem mais abrangente do que a mera afirmação da “interdisciplinaridade”. Ademais, há pelo menos cinquenta anos se discutem outras possibilidades de interações disciplinares, como a multidisciplinaridade e a transdisciplinaridade, que não foram propostas como sinônimos. Por essas razões, entender as epistemes associadas à conceituação das interações disciplinares parece ser fundamental ao entendimento das relações entre disciplinaridade e espetáculo nos museus, e às reflexões sobre a atualidade desses conceitos na afirmação da Museologia.

Em 1971, o museólogo canadense Duncan Ferguson Cameron (1930-2006) afirmou que os museus precisavam urgentemente de uma psicoterapia. Para o autor, enquanto alguns museus sofriam uma grave “crise de identidade”, outros pareciam sobreviver sob “um estado avançado de esquizofrenia” (CAMERON, 1992 [1971]). Segundo Cameron, os museus demonstravam incapacidade de resolver os problemas de definição de seu papel na sociedade. Um dos sintomas dessa crise estaria no fato de que, principalmente na década de 1960, foram criados espaços museais que passaram a negar a denominação “museu”. Qualquer outra denominação parecia melhor para afastar a má impressão gerada pelos museus tradicionais. Nas décadas que se seguiram, proliferaram então os centros, as casas, os memoriais e outras denominações adotadas como eufemismos, nem sempre distantes das práticas questionadas.

A noção de “museu”, tal como vinha sendo apreendida, parecia limitar não apenas sua própria imagem, mas também a afirmação da Museologia como campo específico de conhecimento. Em meio a essa crise e, talvez, como reação a ela, os teóricos da Museologia perceberam a urgência em afirmar-se, tanto no meio científico quanto por suas abordagens sociais. Como se viu no *Terceiro Porto* desta tese, a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pelo ICOM em 1972, reafirmou institucionalmente o caráter social da Museologia. Foi nessa década, também, que diversos teóricos julgaram ser necessário instituir, junto ao ICOM, um comitê específico dedicado à Museologia (SCHEINER, 2000). O Comitê Internacional de Museologia do ICOM (*ICOM International Committee for Museology - ICOFOM*), foi então oficialmente criado, em 1977²²⁴. Com a criação do ICOFOM, oficializou-se a primeira crise

²²⁴ O museólogo holandês Peter van Mensch, em sua tese de doutorado apresentada em 1992, relata e analisa a produção do ICOFOM nas décadas de 1970 e 1980 (MENSCH, 1992a).

teórico-institucional²²⁵ desse campo do saber. Seria a Museologia uma aplicação prática, uma disciplina científica, um campo disciplinar, uma ciência aplicada ou uma ciência pura? Se hoje há um certo consenso de que se trata de um campo disciplinar, sabe-se que ainda sobrevivem entendimentos complementares e divergentes.

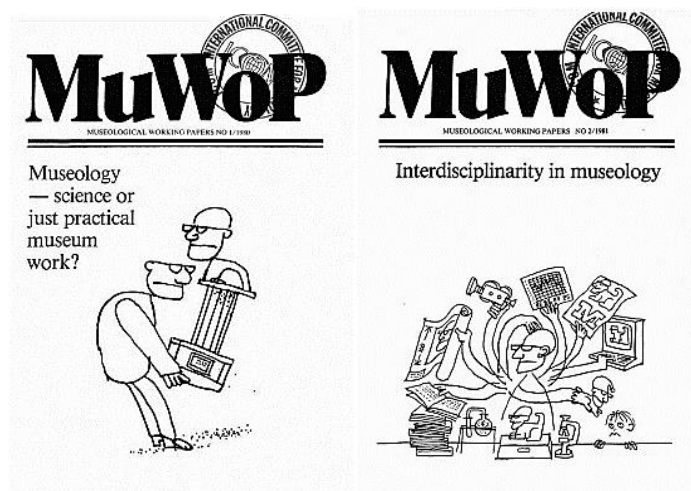
Para além das dúvidas ontológicas sobre o Museu e a Museologia, na década de 1970 havia também múltiplos entendimentos sobre suas possíveis interações disciplinares, tanto na teoria quanto nas ações dos museus. Por essa razão, instaurou-se em paralelo uma segunda crise teórico-institucional, que adentrou a década seguinte. Seria a Museologia um campo interdisciplinar? Não deixa de ser paradoxal que no mesmo momento que a Museologia lutava por firmar sua independência no meio científico, procurava mostrar-se aberta à interdisciplinaridade. Ou seja, o saber que buscava atrelar-se ao paradigma da especialização, também reconhecia a problemática da hiperespecialização. Diante da contradição, as duas crises teórico-institucionais deveriam ser amplamente debatidas no ICOFOM.

Em 1979, na Itália, uma reunião do comitê, à época presidido pelo museólogo tcheco-sueco Vnoš Sofka (1929-2016), deliberou pela publicação de um periódico específico. Sofka então comunicou à comunidade de teóricos da Museologia sobre a edição dos primeiros volumes do *Museological Working Papers* (MuWoP)²²⁶, já com seus temas definidos (SOFKA, 1980). O informe era um chamado à colaboração e, ao mesmo tempo, uma provocação quanto aos aspectos de afirmação do campo. O primeiro volume levantaria uma questão: *Museologia – ciência ou somente trabalho prático no museu?* O segundo, traria uma afirmação: *Ciência multidisciplinar na Museologia* (SOFKA, 1980). Tal como planejado, o MuWoP n. 1 foi publicado em 1980, com o tema proposto. Porém, entre a chamada de 1979 e a publicação do segundo volume, em 1981, houve uma mudança sutil no tema anunciado (ICOFOM, 1980, 1981). Ao invés de “ciência multidisciplinar”, o MuWoP n. 2 foi publicado sob o título de *Interdisciplinaridade na Museologia* (Figura 37).

²²⁵ O que se propõe como “crise teórico-institucional” leva em consideração que, com a criação do ICOFOM, a Museologia passou a contar com uma “instância de consagração” (BOURDIEU, 1990). Essa instância permitiu legitimar internacionalmente tanto as crises – próprias a qualquer ciência – quanto as propostas de soluções da Museologia, pelo reconhecimento entre os pares.

²²⁶ Os dois números do MuWoP, publicados pelo ICOFOM em 1980 e 1981, em inglês, foram paralelamente apresentados em língua francesa, sob a denominação de *Documents de Travail sur la Muséologie - DoTraM*. A partir de 1983, a publicação passou a adotar a denominação que mantém até hoje: *ICOFOM Study Series* - ISS.

Figura 37 – Capas das revistas *Museological Working Papers* (MuWoP), publicadas pelo ICOFOM em 1980 e 1981.



Fonte: ICOFOM (1980, 1981).
<http://network.icom.museum/>

O que teria motivado os editores do MuWoP n. 2 a assumir essa mudança²²⁷? Os termos “multidisciplinaridade” e “interdisciplinaridade” teriam sido entendidos como sinônimos? Os autores da Museologia estavam cientes das concepções epistemológicas que distinguem estes conceitos? Por que aquela edição não apresentou outras concepções acerca das interações disciplinares, antes de assumir a abordagem interdisciplinar? Como passaram a pensar os autores da Museologia a partir daquele momento? Sob que circunstâncias as interações disciplinares da Museologia têm sido convocadas, a partir desse posicionamento?

Quando o ICOFOM publicou o segundo volume do MuWoP, em 1981, as interações disciplinares eram bem conhecidas no meio acadêmico e nos órgãos internacionais. À época, debates haviam superado a noção de que a interdisciplinaridade seria o antídoto capaz de neutralizar os efeitos do pensamento mutilado pela especialização disciplinar. Nas décadas anteriores, havia-se percebido que a interdisciplinaridade, como compromisso ideológico-conceitual, nem sempre considerava que se tratava de um conceito em edificação.

Hilton Japiassu, em sua obra *Interdisciplinaridade e patologia do saber* (JAPIASSU, 1976), aprofundou a discussão sobre as origens da interdisciplinaridade, e suas interfaces com o conhecimento, no ideal de superação dos limites disciplinares²²⁸. Contrapondo os aspectos

²²⁷ Além do sueco Vиноš Sofka, faziam parte do *Editorial Board* do MuWoP n. 2, o paleoantropólogo tcheco Jan Jelínek, e o francês Gérard Turpin (ICOFOM, 1980).

²²⁸ Além da “patologia do saber” proposta por Japiassu, o problema da hiperespecialização também foi tratado como “patologia” pelo filósofo francês Georges Gusdorf (1912-2000), em seus livros publicados na década de 1960. É de Gusdorf o prefácio da obra *Interdisciplinaridade e patologia do saber*, de Japiassu.

elencados para reforçar “seu real e indispensável valor”, Japiassu também alertava sobre “[...] a ingenuidade de considerar a interdisciplinaridade o método científico por excelência, o único capaz de resolver todos os problemas” (JAPIASSU, 1976, p. 52):

O qualificativo interdisciplinar é hoje um termo na moda, dizem M.S. e Carolyn Sherif. Quando você fala dos problemas de relações interdisciplinares, está indicando que você é um homem de seu tempo. No jargão contemporâneo, a expressão interdisciplinar é quase tão prestigiosa quanto o termo *conhecível (knowledgeable) (Intedisciplinary relationship in the social sciences*, Chigago, 1969, p. 3-20) (JAPIASSU, 1976, p. 208).

Considerando-se necessário compreender o tempo e o lugar “de fala” dos autores da Museologia, a respeito de possíveis interações disciplinares, é preciso reconhecer que a publicação do MuWoP n. 2, em 1981, pode ser considerada um marco teórico-institucional para este campo do conhecimento. Afinal, trata-se de um novo ponto de partida sobre o pensamento dos autores da Museologia, referendado por uma publicação institucional do ICOFOM, que se apresentava como “uma revista de debate sobre os problemas museológicos fundamentais” (ICOFOM, 1981).

Gaston Bachelard, em sua epistemologia histórica, considerava que as ciências nascem e evoluem sob contextos históricos, nas suas relações com a sociedade e na retificação do saber que condena suas falhas históricas (BACHELARD, 2006 [1971]). Essa premissa parece ser pertinente à análise do estatuto científico da Museologia²²⁹, uma vez que a questão de suas interações disciplinares continuou figurando como tema constante nas suas abordagens, principalmente na publicação anual do *ICOFOM Study Series (ISS)*, que substituiu o MuWoP a partir de 1983.

No Brasil, é considerável o número de grupos de pesquisa sobre os museus e sobre a Museologia que assumem o compromisso das interações disciplinares, quando se denominam inter, multi, pluri ou transdisciplinares (NARLOCH; SCHEINER; LIMA, 2018). Desse modo, parece consensual de que não é mais possível fragmentar a “realidade” em compartimentos fechados, delimitados pelas especialidades, em detrimento das complexidades e das subjetividades. O pensamento complexo, tal como proposto por Edgar Morin nos seis volumes de sua obra *O método*, é o que se opõe ao paradigma simplificador da ciência moderna, ao propor aproximações, interações e diálogos com a incerteza.

²²⁹ Aqui optou-se considerar como edificação do estatuto científico da Museologia o debate histórico e institucional provocado pelo ICOFOM, entre 1979 e 1980, acerca de sua própria condição enquanto ciência, e considerando os entendimentos de Gaston Bachelard, em *A formação do espírito científico* (BACHELARD, 2005 [1938]).

Independentemente do reconhecimento da necessidade de superação disciplinar entre os grupos de pesquisa no Brasil, observa-se que o uso dos termos associados às interações disciplinares ainda gera grandes dúvidas, não somente por aqui. Em 2005, a epistemóloga portuguesa Olga Pombo considerou a dificuldade de definição desses termos e o fato de que estes têm sido banalizados e utilizados equivocadamente. Para a autora, costuma-se entender por interdisciplinares os encontros que não ultrapassam os limites da disciplinaridade (POMBO, 2005).

A discussão sobre as interações disciplinares ganhou força especialmente na segunda metade do século XX, quando se chamava a atenção sobre as fragilidades e insuficiências da hiperespecialização e da fragmentação dos saberes, associadas ao debate de fenômenos complexos, especialmente nas universidades. A interdisciplinaridade, assim, surgia como proposta para superar essa contradição das ciências modernas. Porém, longe de permitir um entendimento absoluto, a terminologia das interações disciplinares vinha sendo entendida sob concepções que, mesmo guardando semelhanças, ainda mantêm certas distinções e especificidades, “[...] não se situando no âmbito do verdadeiro ou do falso, mas do conveniente” (JAPIASSU, 1976, p. 39). Assim, na tentativa de compreender essas interações, serão aqui abordadas brevemente algumas dessas concepções terminológicas.

Os primeiros estudos institucionais sobre a interdisciplinaridade são atribuídos ao relatório elaborado a partir de 1969 pelo Centro para Pesquisa e Inovação Educacional (*Centre pour la Recherche et l’Innovation dans l’Enseignement – CERI*)²³⁰, vinculado à Organização para Cooperação e Desenvolvimento Econômico (*Organisation de Coopération et de Développement Économiques – OCDE*). Segundo Japiassu (1976), tal relatório, voltado a distinguir as atividades interdisciplinares de ensino e de pesquisa das universidades, apontou não apenas para a necessidade de “reorganizar o saber”, mas também à urgência de corrigir as imprecisões terminológicas a respeito do assunto.

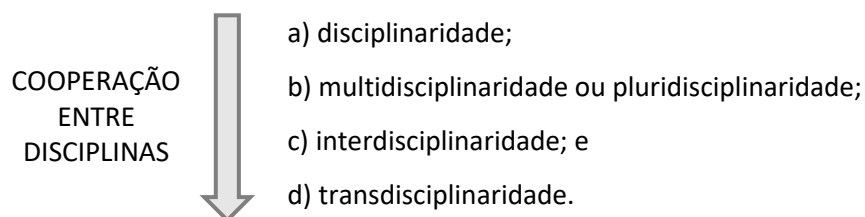
Vários autores já percebiam que a abordagem interdisciplinar nem sempre se mostrava adequada para representar as múltiplas possibilidades de interação dos saberes. Além disso, muito do que se convencionava tratar por interdisciplinaridade, não atendia aos mínimos critérios para que assim pudesse ser considerado. Por essa razão, naquela época também se falava em multidisciplinaridade e pluridisciplinaridade. Em complemento surgiu a noção de transdisciplinaridade, atribuída ao biólogo, psicólogo e epistemólogo suíço Jean Piaget (1896-

²³⁰ O CERI continua ativo junto à OCDE e mantém publicações desde a década de 1960. Sua principal função é promover a cooperação entre os países-membros da OCDE, nas áreas de pesquisa e inovação no ensino. Disponível em: <http://www.oecd.org/education/ceri/>.

1980). Piaget apresentou o conceito em 1970, no I Seminário Internacional sobre Pluridisciplinaridade e Interdisciplinaridade, na Universidade de Nice, na França, sob iniciativa e coordenação da OCDE (PIAGET, 1972).

Ao perceber a variedade de concepções que se afirmavam naquela década, Japiassu (1976) propôs uma revisão sobre as diferenças entre essas interações, a partir dos principais entendimentos de autores que se dedicavam ao tema à época (FAZENDA, 2008 [1994]). Além de Piaget, destacavam-se os estudos do linguista francês Guy Michaud (1911-2006), do psicólogo alemão Heinz Heckhausen (1926-1988), e do astrofísico austríaco Erich Jantsch (1929-1980). Jantsch (1975), que atuava como consultor na OCDE, procurou organizar os diferentes entendimentos que, no Brasil, também foram apresentados por Japiassu (1976). Resumindo as concepções desses diferentes autores, Jantsch elaborou um quadro comparativo em que eram apresentadas as diferenças entre as interações disciplinares, conforme foram concebidas. Nesse quadro, Jantsch apresentava as interações por ordem crescente de cooperação e coordenação entre as disciplinas, do menor ao maior grau: disciplinaridade, multidisciplinaridade ou pluridisciplinaridade, disciplinaridade cruzada, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade (JANTSCH, 1975). Japiassu (1976) optou por repetir a abordagem de Jantsch em seu livro, porém não apresentou a disciplinaridade cruzada, não conhecida no Brasil e em desuso.

Tanto para Jantsch (1975) quanto para Japiassu (1976), o que aproximava os entendimentos dos autores analisados eram os graus de cooperação disciplinar e a existência – ou não – de uma coordenação e hierarquia entre as disciplinas. Assim, a superação dos limites disciplinares seria possível por meio de múltiplas interações, que se apresentariam sob ordem crescente de cooperação ou superação dos limites disciplinares:



Jantsch entendia por multidisciplinaridade o que Michaud, Heckhausen e Piaget entendiam por disciplinaridade. Para estes, trata-se de uma possibilidade de interação na qual diversas disciplinas participam simultaneamente, porém sem explicitar as relações que podem existir entre elas. Igualmente, a disciplinaridade se apresenta como um sistema de um só nível, com objetivos múltiplos e nenhuma cooperação efetiva, para além dos limites e especificidades de cada disciplina envolvida:



DISCIPLINARIDADE

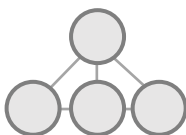
Com relação às demais modalidades de interações disciplinares, os autores analisados por Jantsch (1975) e Japiassu (1976) possuíam entendimentos semelhantes. Por pluridisciplinaridade entendia-se a justaposição de diversas disciplinas, situadas no mesmo nível hierárquico e agrupadas de modo a demonstrar as relações entre elas. Naquela época, os termos multidisciplinaridade e pluridisciplinaridade já vinham sendo utilizados com o mesmo sentido, como um conjunto de disciplinas que se organizam em um sistema de um só nível, com objetivos múltiplos, porém, com alguma cooperação entre elas:



MULTIDISCIPLINARIDADE ou PLURIDISCIPLINARIDADE

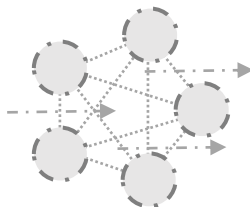
Japiassu (1976) considerava a pluri ou multidisciplinaridade inadequadas quando se busca a interação efetiva entre disciplinas, já que nesse caso só há justaposição, e cada disciplina continua atuando sob suas próprias perspectivas, mesmo quando há um objetivo comum. A solução de um problema ou o alcance de um objetivo apenas utilizaria informações ou métodos de disciplinas agrupadas, sem que cada uma delas fosse alterada em seus limites e acepções. Por essa razão, o autor alertava que a grande maioria das interações que se autointitulam interdisciplinares, são no máximo multi ou pluridisciplinares.

Na superação desse grau de cooperação, quaisquer outras interações se tornam complexas, já que exigem a articulação coordenada e a superação dos limites entre as disciplinas. Esses são os casos da interdisciplinaridade e da transdisciplinaridade. Na interdisciplinaridade há uma axiomática comum a um grupo de disciplinas, superando-se o simples “diálogo paralelo” entre elas, com enriquecimento mútuo. Para que um projeto de pesquisa, de formação ou atividade seja considerado interdisciplinar, torna-se necessária a definição de um objetivo e de uma metodologia comuns, que superem a simples adição de saberes e caminhem rumo à superação das fronteiras disciplinares (JANTSCH, 1975; JAPIASSU, 1976; PIAGET, 1972). Na atuação interdisciplinar, há a coordenação de uma disciplina que ocupa um nível hierárquico imediatamente superior às demais, que introduz a noção de finalidade à interação. Por essa acepção, a interdisciplinaridade se apresenta sempre como um sistema de dois níveis, com cooperação e objetivos múltiplos:



INTERDISCIPLINARIDADE

Por fim, a transdisciplinaridade buscaria tratar de questões complexas e abrangentes, sob a coordenação conjunta e não hierárquica entre disciplinas e saberes, igualmente sob uma axiomática e finalidade comuns. Diferente das demais, a transdisciplinaridade situaria as disciplinas para além de suas interações, metodologias ou reciprocidades, em um sistema dinâmico, em movimento, sem fronteiras entre sistemas de saberes, institucionalizados ou não (JAPIASSU, 1976; PIAGET, 1972). Sob tal perspectiva se considerariam, por exemplo, os saberes tradicionais e os diálogos transculturais (na ilustração abaixo, representados por setas):



TRANSDISCIPLINARIDADE

Apesar da diferenciação organizada por Jantsch (1975) e adotada por Japiassu (1976), observa-se que a interdisciplinaridade continuou protagonizando o discurso teórico-ideológico, mesmo quando assumida sem qualquer compromisso com os entendimentos originais. Talvez essa tendência generalizante seja decorrente do hábito de considerar todas as possíveis associações disciplinares como interações, ou seja, como interdisciplinas. Como consequência, a interdisciplinaridade passou a ser associada genericamente a interações que não preveem cooperação ou coordenação entre elas (simplesmente disciplinares), ou a interações em que as disciplinas caracterizam proximidades e alguma cooperação, porém sem coordenação (pluri ou multidisciplinares). Tal entendimento, porém, não é adotado nesta tese, por se considerar como uma redução equivocada dos sentidos originais.

Mas certamente o conceito mais prejudicado nessa generalização é o da transdisciplinaridade, já que é o único que propõe uma associação aberta, para além de qualquer disciplina, rumo às interrelações com outros sistemas ou estruturas do conhecimento, aí incluídos os saberes tradicionais, não disciplinares. Tal generalização, como se sabe, é rechaçada pelos teóricos da transdisciplinaridade, que enfatizam as diferenças marcantes entre

essas interações (PROJETO CIRET-UNESCO, 1996). Grosso modo, reconhece-se que a transdisciplinaridade²³¹ sempre foi proposta como uma interação complexa em sua manifestação. Não obstante disso, Piaget considerava como um sonho que, apesar de difícil, não seria irrealizável, portanto, deveria ser sempre buscado (PIAGET, 1972).

Apesar da abrangência da proposta de Piaget, a transdisciplinaridade permaneceu por longo período desconhecida e praticamente desconsiderada. E apesar da relevância que hoje ocupa entre os debates sobre interações disciplinares, ainda é recebida com estranhamento e certo ceticismo em alguns meios, especialmente por sua complexidade de entendimento. Talvez essa seja também uma virtude, porque demonstra que é o único conceito entre as interações disciplinares capaz de abalar as estruturas vigentes, na intenção de aperfeiçoá-las.

Esse esquecimento ou menosprezo às possibilidades transdisciplinares começou a ser superado parcialmente em 1986, quando a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* – UNESCO) e a Fundação Giorgio Ceni (Itália), organizaram em Veneza o colóquio internacional denominado *A ciência diante das fronteiras do conhecimento*. Desse encontro resultou a *Declaração de Veneza*, que foi assinada por dezenove personalidades das ciências e das artes, dentre elas dois ganhadores do Prêmio Nobel: o físico paquistanês Abdus Salam (1926-1996) e o médico imunologista francês Jean Baptiste Dausset (1916-2009).

Um brasileiro participou desse colóquio e está entre os signatários da *Declaração*: o matemático e professor emérito da Universidade Estadual de Campinas, Ubiratan d'Ambrosio, reconhecido como um dos pioneiros nos estudos da Etnomatemática²³². Os participantes enfatizaram que havia uma revolução na ciência, especialmente na Física e na Biologia, mas alertaram para a defasagem em relação a outras ciências que, segundo eles, ainda se baseavam “[...] em grande parte no determinismo mecanicista, no positivismo ou no niilismo” (DECLARAÇÃO..., 1986). Para superar esse problema, associado à percepção de que as ciências precisariam suplantar suas fronteiras nas complementaridades entre ciência e tradição, a *Declaração de Veneza*, com seis artigos, considerou a transdisciplinaridade em três deles:

3 – Recusando qualquer projeto globalizante, qualquer sistema fechado de pensamento, qualquer nova utopia, reconhecemos ao mesmo tempo a

²³¹ A representação gráfica aqui adotada para a transdisciplinaridade difere da apresentada por Jantsch (1975) e Japiassu (1976). Enquanto esses autores optaram pela representação piramidal, optou-se aqui por uma esfera sem delimitação externa e sem possibilidade de centralidade ou hierarquia entre as disciplinas envolvidas. Ademais, considerou-se o desenvolvimento dos conceitos, não apenas por Piaget, mas também pelos teóricos que, na década de 1980, criaram o *Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires* (CIRET), na França.

²³² Maiores detalhes sobre o pensamento e as atividades do professor Ubiratan D'Ambrosio podem ser acessados em sua plataforma eletrônica, em <http://ubiratan.mat.br/>.

urgência de uma procura verdadeiramente transdisciplinar, de uma troca dinâmica entre as ciências "exatas", as ciências "humanas", a arte e a tradição. Pode-se dizer que este enfoque transdisciplinar está inscrito em nosso próprio cérebro, pela interação dinâmica entre seus dois hemisférios. O estudo conjunto da natureza e do imaginário, do universo e do homem, poderia assim nos aproximar mais do real e nos permitir enfrentar melhor os diferentes desafios de nossa época. [...] 5 – [...] Em nossa opinião, a amplitude dos desafios contemporâneos exige, por um lado, a informação rigorosa e permanente da opinião pública e, por outro lado, a criação de organismos de orientação e até de decisão de natureza pluri e transdisciplinar. 6 – Expressamos a esperança que a UNESCO dê prosseguimento a esta iniciativa, estimulando uma reflexão dirigida para a universalidade e a transdisciplinaridade (DECLARAÇÃO..., 1986).

No ano seguinte, em 1987, ainda motivados pelos entendimentos do colóquio de Veneza, diversos de seus participantes, somados a outros e presididos pelo físico romeno Basarab Nicolescu, resolveram criar na França o *Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires* (CIRET). Em 1991, outro colóquio organizado pela UNESCO, em Paris, e intitulado *Ciência e tradição: Perspectivas transdisciplinares para o século XXI*, voltou a enfatizar, em sua declaração final, a importância da atitude transdisciplinar na interdependência entre a ciência e a sociedade:

3 – Uma das revoluções conceituais desse século veio, paradoxalmente, da ciência, mais particularmente da física quântica, que fez com que a antiga visão da realidade, com seus conceitos clássicos de continuidade, de localidade e de determinismo, que ainda predominam no pensamento político e econômico, fosse explodida. Ela deu à luz a uma nova lógica, correspondente, em muitos aspectos, a antigas lógicas esquecidas. Um diálogo capital, cada vez mais rigoroso e profundo, entre a ciência e a tradição pode então ser estabelecido a fim de construir uma nova abordagem científica e cultural: a transdisciplinaridade (CONGRESSO..., 1991).

Mas foi somente em 1994, mais de duas décadas depois da manifestação de Piaget, que finalmente o CIRET pôde realizar o Primeiro Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, em Portugal. Desse Congresso, novamente apoiado pela UNESCO²³³, resultou a *Carta da Transdisciplinaridade* redigido sob a coordenação de Nicolescu, de Edgar Morin e do artista português José Lima de Freitas (1927-1998). Fazendo-se um paralelo com a Museologia, pode-se perceber que as abordagens transdisciplinares, afirmadas entre as décadas de 1970 e 1990, são muito próximas às perspectivas que se desenvolveram nesse mesmo período, como a concepção de "Museu Integral" e sua evolução rumo às noções de "Ecomuseu", "Museu Comunitário" e "Museu de Território", antes mesmo da afirmação da Nova Museologia.

²³³ Vale observar a distinção entre as instituições que apoiaram os encontros internacionais que abordam as interações disciplinares. Para a interdisciplinaridade, em 1970, a iniciativa e apoio foi da OCDE. Para a transdisciplinaridade, o apoio institucional foi da UNESCO, a partir de 1986. Essa questão, por seu caráter peculiar, será retomada nas discussões deste ensaio, mais à frente.

Observe-se que o matemático brasileiro Ubiratan d'Ambrosio, em consenso com os demais pensadores que participaram da construção do entendimento de transdisciplinaridade, lembrava que somente essa forma de conhecimento levaria o ser humano a dar-se conta da essencialidade do outro e de sua inserção na realidade social, natural, planetária e cósmica, por meio de uma relação que envolve necessariamente respeito, solidariedade e cooperação em todos os níveis (D'AMBROSIO, 1997).

D'Ambrosio contribuiu efetivamente à compreensão atual dos entendimentos transdisciplinares, especialmente com a publicação de seu livro *Transdisciplinaridade*, em 1997. Nessa obra, o matemático deixa claro que não se trata de mera associação entre disciplinas, mas de uma atitude que deve favorecer a percepção integral do ser humano, não isolado de nenhum aspecto de percepção e aquisição do conhecimento:

A transdisciplinaridade repousa sobre uma atitude aberta, de respeito mútuo e mesmo de humildade em relação a mitos, religiões e sistemas de explicações e de conhecimentos, rejeitando qualquer tipo de arrogância ou prepotência. A transdisciplinaridade é transcultural na sua essência. Implica num reconhecimento de que a atual proliferação das disciplinas e especialidades acadêmicas e não acadêmicas conduz a um crescimento incontestável de poder associado a detentores desses conhecimentos fragmentados. Esse poder contribui para agravar a crescente iniquidade entre indivíduos, comunidades, nações e países. Além disso, o conhecimento fragmentado dificilmente poderá dar a seus detentores a capacidade de reconhecer e enfrentar tanto problemas quanto situações novas que emergem em um mundo complexo (D'AMBROSIO, 1997, p. 79-80).

Em 1998, no Brasil, criou-se junto à Escola do Futuro da Universidade de São Paulo (USP), um projeto que viria a se constituir como referência internacional aos estudos da transdisciplinaridade: o Centro de Educação Transdisciplinar (CETRANS)²³⁴. O empenho no Brasil em direção à afirmação da transdisciplinaridade levou que se realizasse no País, em 2005, o Segundo Congresso Mundial da Transdisciplinaridade, em Vitória e Vila Velha. Em 2006, Japiassu lançou seu livro *O sonho transdisciplinar e as razões da filosofia* (JAPIASSU, 2006), quando reiterou que a grande contradição do início deste século e milênio é insistir e privilegiar os saberes disciplinarizados, ante problemas “[...] cada vez mais globais, interdependentes e planetários (complexos)” (JAPIASSU, 2006, p. 15). No entender do autor, somente a transdisciplinaridade poderia privilegiar a legitimação sociocultural dos conhecimentos, já que transcende o caráter metodológico disciplinar. Ao interpretar e sistematizar o conteúdo da

²³⁴ Para saber como se deu a criação e atuação do CETRANS, sugere-se a leitura da dissertação de mestrado elaborada por um dos cofundadores do centro, o filósofo e educador Américo Sommerman (SOMMERMAN, 2003). O CETRANS disponibiliza diversos documentos e artigos do CIRET, traduzidos para o português, em <http://cettrans.com.br/site/>.

Carta da Transdisciplinaridade, Japiassu tratou a transdisciplinaridade como “a abordagem científica, cultural, espiritual e social dizendo respeito ao que está *entre* as disciplinas, *através* das disciplinas e *além* de toda disciplina”²³⁵ (JAPIASSU, 2006, p. 15-16, grifo do autor).

Diante desses entendimentos conceituais prévios, na pesquisa para esta tese partiu-se para a análise das bases de dados do ICOFOM, em especial das suas publicações anuais. Entendeu-se tal base como essencial aos estudos de desenvolvimento de uma episteme própria à Museologia, já que procura congrega, institucionalmente, estudos teóricos de autores de todo o mundo, desde sua criação. Neste sentido, entendeu-se o ICOFOM como uma das “instâncias de consagração” da Museologia (BOURDIEU, 1990).

Entendimentos do campo museológico: Uma questão complementar ao espetáculo

No caso da base de dados do ICOFOM, o recorte adotado para a análise foi o das publicações de seus simpósios anuais. Os boletins desses encontros passaram a ser publicados pelo ICOFOM em 1980, apenas três anos após a criação do Comitê. Os dois primeiros volumes, como se abordou anteriormente, foram denominados *Museological Working Papers* (MuWoP), e publicados em 1980 e 1981. A partir de 1983, as publicações passaram a adotar a denominação atualmente vigente: *ICOFOM Study Series* (ISS). Optou-se aqui por acessar e analisar todas as edições do MuWoP e do ISS, entre 1980 e 2019²³⁶.

Como parâmetro de pesquisa junto aos textos dos autores que publicaram no ISS, optou-se pela localização eletrônica da raiz *disciplina*, permitindo cadastrar, individualmente, todas as ocorrências de uso dos cognatos relacionados às diferentes interações disciplinares, como as citações de interdisciplinaridade, multidisciplinaridade, pluridisciplinaridade, transdisciplinaridade e suas variações. Considerou-se que, apesar das variáveis idiomáticas, a base etimológica *disciplina* permanece a mesma nos diferentes idiomas, como pode-se

²³⁵ Cabe ressaltar que a noção de “espiritual” é utilizada de forma abrangente, remetendo às questões da natureza humana, inerentes ao indivíduo, à sua percepção, à memória ou no sentido utilizado por Morin no primeiro volume de *O método*, como “a totalidade emergente da organização-cérebro” (MORIN, 2016 [1977], p. 339).

²³⁶ O ICOFOM mantém uma base de dados aberta para acesso a todas as edições do MuWoP e do ISS. Apesar disso, nem todos os arquivos eletrônicos se encontravam sob versões pesquisáveis. Desse modo, todos os volumes que estavam nessa situação foram inicialmente convertidos, de modo a não inviabilizar a pesquisa eletrônica para esta tese. A coleção completa com essas edições, até 2020, está disponível na página do ICOFOM (<http://icofom.mini.icom.museum/publications-2/icofom-study-series-archive/>) e também na plataforma *Open Edition Journals* (<https://journals.openedition.org/iss/>).

observar, por exemplo, em *interdisciplinary* e *interdisciplinarity* (inglês), *interdisciplinaire* e *interdisciplinarité* (francês), *interdisciplinaria* e *interdisciplinariedad* (espanhol), *interdisciplinar* e *interdisciplinaridade* (português).

Não se buscou estabelecer métricas ou parâmetros quantitativos sobre o uso de termos e conceitos aplicados à Museologia. O objeto de reflexão foi de essência qualitativa e epistemológica, na perspectiva de compreensão dos entendimentos teóricos que, nas últimas décadas, apoiaram a edificação do saber museológico e suas interações. De partida, é fundamental considerar que há, na aplicação da metodologia adotada, algumas concepções que exigiram tomadas de posição. Primeiro, considerou-se que, se a Museologia permite o estudo de sua episteme, está-se afirmando o que tantas vezes se nega a ela: seu estatuto científico. Para que esse estatuto exista, não haveria dependência da categorização normatizadora, capaz de nomeá-la “definitivamente” como ciência, disciplina ou campo. Entendeu-se que tal questão, diante do que se propõe nesta tese, torna-se secundário.

Entretanto, independentemente de qualquer expectativa sobre essa questão, pode-se reiterar, pela abrangência e método dos textos teóricos analisados, que há na Museologia consistentes contribuições de caráter científico. Contrapondo-se à necessidade de classificar a Museologia, tão somente se optou por observar criticamente as contribuições de seus teóricos no ICOFOM. O segundo aspecto a considerar, como tomada de posição prévia, é que para abordar os entendimentos dos autores da Museologia acerca das interações disciplinares, procurou-se evitar as armadilhas das disciplinas, ou seja, recorreu-se à busca não disciplinar.

Durante a análise detida da coleção do MuWoP-ISS do ICOFOM, diversos aspectos puderam ser observados nas concepções teóricas dos autores que participam ou participaram daquele comitê. Além de questões relacionadas ao estatuto científico da Museologia e suas interações disciplinares, foram frequentes, durante as quatro décadas de existência destes periódicos, as inquietações a respeito das relações do museu com a sociedade, e de sua integração com a cultura, a comunicação, o patrimônio e o ambiente.

As diversas considerações a respeito das interações disciplinares da Museologia – inter, pluri, multi e transdisciplinares, dentre outras – permanecem presentes e constantes ao longo das décadas. Há menção sobre elas na maior parte das edições do ISS, associadas aos mais diversos temas, até nas últimas edições. Obviamente, dada a temática das duas edições do MuWoP (1980 e 1981), as citações são mais intensas naqueles volumes, especialmente no MuWoP n. 2, dedicado à *Interdisciplinaridade na Museologia* (ICOFOM, 1981).

No MuWoP n. 1, antecipando-se à edição que viria tratar da interdisciplinaridade, alguns autores apresentaram conexões e condicionantes, ao defender a Museologia não apenas como

ciência, mas como ciência interdisciplinar. Villy Toft Jensen²³⁷, ao resumir seus entendimentos, demonstrou que, se considerada como ciência aplicada, a natureza da teoria museológica seria a “[...] interpretação interdisciplinar das atividades do museu” (JENSEN, 1980, p. 10, tradução nossa). Essa condição, no entanto, seria substituída pela interpretação sociológica e metateórica, caso a Museologia fosse entendida como uma ciência independente. Anna Gregorová, apesar de entender a Museologia como uma nova disciplina das Ciências Sociais – por estudar as relações do homem com a realidade – considerava que a mesma poderia se tornar uma ciência interdisciplinar (GREGOROVÁ, 1981).

No MuWoP n. 2, embora tenha se apresentado certo consenso quanto às possibilidades de interações da Museologia com outras disciplinas ou ciências, as opiniões a respeito das modalidades dessas interações não foram homogêneas. Para defender seus entendimentos, a maioria dos autores não apresentou citações ou referências, nem discorreu sobre as concepções teóricas das interações disciplinares. Naquela edição, houve autores que entendiam a Museologia como um campo originalmente interdisciplinar, por integrar elementos de outras ciências, como foi o caso de Michaela Dub (DUB, 1981). Anna Gregorová e Waldisa Rússio também consideraram essa possibilidade, mas para ambas a Museologia estudaria as relações do homem com a realidade, com os objetos da natureza e da sociedade humana. Segundo Gregorová (1981), a interdisciplinaridade seria implícita porque o objeto de estudo da Museologia abarca outras disciplinas relacionadas ao estudo do ser humano, do conhecimento e da sociedade. Waldisa Rússio (1981), em adição a Gregorová, propôs a interdisciplinaridade como o método específico da Museologia.

Rússio voltou a apresentar o mesmo entendimento em 1983, quando publicou seu texto no ISS n. 1 (RÚSSIO, 1983). Apesar das semelhanças entre os entendimentos de Dub, Gregorová e Rússio, ao considerar a proximidade da Museologia com outras disciplinas, com a sociedade e com a natureza, seus entendimentos não foram consensuais no ICOFOM. Como se viu anteriormente, e para além das discussões restritas à Museologia, entendimentos apresentados por Jantsch (1975) e Japiassu (1976) reiteravam que a troca de metodologias ou a proximidade com o objeto de outras disciplinas ou ciências não se configuram automaticamente como interdisciplinaridade.

No seminário do ICOFOM de 1983, coube a Rosario Carrillo apresentar um dos *Summaries* de impressão crítica sobre o ponto de vista dos autores naquela edição. Rosario

²³⁷ Embora tenha-se pesquisado a origem e atuação de todos os autores da Museologia destacados a partir de suas publicações no MuWoP e ISS, não foi possível encontrar esses dados biográficos para todos os casos, razão pela qual se optou por omitir essas informações, neste item da pesquisa.

considerou “confuso” o entendimento de que a interdisciplinaridade pudesse ser o método da Museologia, quando restrito apenas à sua afirmação como tal, assim como a possibilidade de algo que pudesse ser atribuído como “fato museal” (CARRILLO, 1983). Rússio, por outro lado, em seus *Comments*, apresentou uma importante defesa às especificidades dos países em desenvolvimento, da América Latina e do Brasil, que não poderiam prescindir de uma atuação política (no sentido abrangente do termo), em ressonância aos anseios e necessidades urgentes da sociedade (RÚSSIO, 1983).

Nos primeiros anos de publicações do ICOFOM, pôde-se observar a generalização das concepções de interações disciplinares, talvez porque essas eram (e ainda são) pouco conhecidas, e então utilizadas como sinônimos. É interessante observar que Vиноš Sofka, em seu sumário introdutório do MuWoP n. 2, procurou dividir os autores em dois grupos (SOFKA, 1981). Sua divisão, porém, não foi motivada pelas diferenças de entendimentos das interações disciplinares da Museologia, mas pelo que o autor preferiu denominar como *Grupo da Museologia* e *Grupo do Museu*. Nessa divisão, Sofka acabou por aproximar autores com entendimentos distintos a respeito do tema daquela edição. É o que ocorre quando se aproximam Gregorová e Rússio a Awraam Razgom e Klaus Schreiner, no *Grupo da Museologia*. Esses últimos, diferentemente dos demais, consideravam, além da possibilidade de abordagem interdisciplinar, as aproximações multidisciplinares (RAZGON, 1981; SCHREINER, 1981).

No MuWoP n. 2 é possível também perceber que, apesar do tema voltado à interdisciplinaridade, outros autores do *Grupo da Museologia* pareciam ser reticentes quanto a uma “certeza” interdisciplinar. Apesar disso, reconheciam que a Museologia poderia agregar métodos e teorias de outras disciplinas. Talvez, essa “apreensão” estivesse relacionada a um receio de que a Museologia se diluísse e perdesse força entre suas possíveis aproximações disciplinares, antes mesmo de se afirmar como disciplina, ciência ou campo científico. Nessa perspectiva, Jirí Neustupný enfatizava que, apesar de sua característica heterogênea, a Museologia deveria continuar a atuar como uma disciplina claramente delimitada (NEUSTUPNÝ, 1981), preocupação semelhante apontada por Ilse Jahn (JAHN, 1981).

No *Grupo do Museu* do MuWoP n. 2, os entendimentos dos autores quanto à interdisciplinaridade “inata” da Museologia também não foram consensuais. Georges Henri Rivière, de certo modo, seguiu o mesmo raciocínio dos autores reticentes do *Grupo da Museologia*, como Jahn, Schreiner, Razgon e Neustupný, especialmente ao enfatizar a Museologia como disciplina científica independente. Cauteloso, Rivière considerava que a interdisciplinaridade não seria a solução de todos os problemas, já que deveria desempenhar “[...] um papel dinâmico, próprio, de comparação e integração, face a face com a sua parceira,

a unidisciplinaridade, cujo papel é prosseguir em seu próprio campo” (RIVIÈRE, 1981, p. 55, tradução nossa).

Essa cautela de parte dos autores do ICOFOM foi mais tarde ponderada por Bernard Deloche (1987), para quem a Museologia poderia atuar sob uma “lógica interdisciplinar”, sem risco de perda de identidade. Isso se daria especialmente na atuação dos museus, sob o aspecto formal, ao garantir a interconexão de informações; e sob o aspecto ético, ao superar o ideal de conservação da materialidade em direção à afirmação dos objetos materiais sob a lógica interdisciplinar. Para Deloche, o Museu seria próprio à manifestação dessa lógica, já que é utilizado “[...] para armazenar e explorar todas as informações memorizáveis, sem distinção de natureza” (DELOCHE, 1987, p. 84). Embora se perceba que este foi o caminho adotado pela Museologia, resta refletir a que aspectos da interdisciplinaridade Deloche se referia. Estaria sugerindo uma “lógica interdisciplinar” como conceito aberto ao qual se integrariam outras formas de interações dos saberes?

A interdisciplinaridade espetacular: Um conceito em disputa sob a afirmação do Estado Mínimo

O que se discutia desde o fim da década de 1960, que poderia ter justificado a adoção da “lógica interdisciplinar” como “mantra” filosófico e político-ideológico das organizações internacionais, dentre elas o ICOFOM?²³⁸ Teria a “interdisciplinaridade” se tornado um termo genérico, reduzido a si mesmo? Que relações de saber-poder estariam associadas à ênfase interdisciplinar sob o entendimento restrito à necessidade de reformulação das instituições de ensino superior? Seriam somente razões sociais, filosóficas, epistemológicas, associadas a perspectivas de desenvolvimento humano, ou também questões políticas e econômicas, associadas a preocupações e abrangências de atuação dos Estados?

Em busca de respostas, recorreu-se às bases de dados eletrônicos da OCDE e da UNESCO²³⁹, especialmente aos documentos de conferências realizadas entre 1960 e 1980. Conforme abordou-se anteriormente, a origem do posicionamento internacional favorável à

²³⁸ Cabe salientar que não se posiciona em contrariedade às problematizações associadas à hiperespecialização e fragmentação do conhecimento, tão pouco à interdisciplinaridade. O que se busca refletir é como e por que esta questão passou a ser adotada de forma tão intensa e generalizada (espetacularizada), não raro sob compreensão reducionista, afastada das preocupações originais.

²³⁹ A consulta às bases de dados da OCDE (<http://www.oecd.org/>) e da UNESCO (<https://en.unesco.org/>) foi apenas complementar às questões propostas e, por isso, restritas a esta pesquisa. Entende-se que o assunto, por sua relevância, merece estudos melhor aprofundados. O tema certamente é desafiador.

interdisciplinaridade surgiu entre 1970 e 1972, a partir de uma conferência específica sobre o tema e com a publicação de um relatório de consultoria a esse respeito, ambos patrocinados pela OCDE (JAPIASSU, 1976). Esse relatório não priorizava o estudo das problemáticas da hiperespecialização em si, mas questões associadas às estruturas de funcionamento das universidades e instituições de pesquisa. O documento apontava para a necessidade de reestruturação de ambas. A interdisciplinaridade seria, assim, a “solução” para maximização dos critérios de economia e eficácia nessas instituições (JAPIASSU, 2006).

Quanto aos documentos da UNESCO, embora nem sempre os relatórios das conferências fizessem menções diretas à questão disciplinar (e interdisciplinar), observou-se que o ensino superior vinha sendo debatido, especialmente por suas limitações. Em 1976, entrou em vigor o Pacto Internacional de Direitos Econômicos, Sociais e Culturais, que havia sido aprovado pela Conferência Geral das Nações Unidas, em 1966. O Pacto apresentava disposições sobre assuntos que interessavam à UNESCO, principalmente no artigo 13 (direito à educação), artigo 14 (obrigatoriedade e gratuidade de ensino para todos) e artigo 15 (direito a participar da vida cultural e acessar os benefícios do progresso científico). Em 1978, a 20ª Conferência Geral da UNESCO havia manifestado preocupação com a baixa efetividade desses aspectos do Pacto, assim como de outros documentos internacionais (UNESCO, 1981, p. 4).

Em 1981, em plena ascensão do neoliberalismo, e na expectativa de oferecer respostas às preocupações levantadas na Conferência de 1978, a 112ª reunião do Conselho Executivo da UNESCO apontava, a partir dos subsídios encaminhados pelos países membros, algumas dificuldades para implementação efetiva dos artigos 13 a 15 daquele Pacto. Dentre os aspectos citados, alguns se relacionavam aos custos atribuídos à generalização do ensino superior nos países ditos industrializados, e ao entendimento de uma necessidade de restringi-la, levando em conta as limitações do mercado de trabalho. Igualmente, considerava-se necessário restringir as despesas envolvidas no deslocamento e na manutenção de estudantes de países em desenvolvimento, para que os mesmos pudessem ter acesso à formação superior nos países ditos industrializados (UNESCO, 1981).

Assim, constatou-se que no início da década de 1980, da parte de alguns países membros da UNESCO (1981), havia argumentos político-econômicos comuns à época, entendidos como obstáculos ao crescimento do ensino superior, público e gratuito. Dentre as soluções, apontava-se a valorização do ensino técnico profissionalizante e de um ensino superior mais restrito e “eficaz”, associado às expectativas do mercado de trabalho. Essa possível associação causal encontra respaldo na observação de Japiassu (1976), quando o mesmo considerou que, dentre as motivações práticas que justificavam a adoção do discurso

interdisciplinar, estava a necessidade de organização da pesquisa diante de uma preocupação “de economia e eficácia” dos investimentos governamentais (JAPIASSU, 1976).

Assim, não parece descabido o fato de que o I Seminário Internacional sobre Pluridisciplinaridade e Interdisciplinaridade – realizado na França em 1970, tenha sido patrocinado por uma organização de cooperação internacional voltada ao desenvolvimento econômico, e não pela UNESCO. Diante dessa percepção, permanece a questão: Se a interdisciplinaridade é capaz de reformular o sistema disciplinar (que se reflete na ação do Museu), e considerando que a necessidade de reformulação era apresentada como condicionante, por que segue, ainda hoje, mais como discurso ideológico do que como ação efetiva, capaz de gerar impactos positivos sobre o desenvolvimento humano abrangente?

Desse modo, parece ter sido “inevitável” da parte do ICOFOM ter adotado o tema da interdisciplinaridade para o MuWoP, em 1981. Afinal, o assunto estava na ordem do dia dos governos e das universidades. Sob orientação da OCDE e da própria UNESCO, órgãos públicos haviam passado a valorizar iniciativas “interdisciplinares” em seus programas de fomento ao ensino e à pesquisa. Mas, seria a interdisciplinaridade voltada a reforçar a humanização dos objetos de estudo e pesquisa, ou simplesmente mais uma possibilidade de “enxugamento” das universidades e instituições de pesquisa frente às expectativas do Estado Mínimo?

Em 1997, Nadine Fattouh e Nadia Simeon, ao analisar os primeiros vinte anos do ICOFOM, consideraram que no ISS havia um consenso entre os autores quanto ao caráter interdisciplinar da Museologia (FATTOUH; SIMEON, 1997). A análise realizada nesta pesquisa, como pode-se perceber, levou a discordar desse entendimento. Peter van Mensch, em 1992, havia constatado que, ao longo do MuWoP n. 2 e de outras publicações do ICOFOM, o termo disciplinaridade podia ser encontrado sob muitas formas que, geralmente, não eram associadas às suas definições. Mensch lembrava que Wojciech Gluzinski considerava que a interdisciplinaridade na Museologia seria injustificada (MENSCH, 1992b). Em 1983, Gluzinski também havia se manifestado contrariamente ao entendimento de Waldisa Rússio (1981) de que a Museologia seria necessariamente interdisciplinar. Para ele, o termo “interdisciplinaridade” era utilizado de forma abusiva no contexto museológico, considerando que a simples utilização de conhecimentos ou métodos de outros campos não configurava, necessariamente, uma abordagem interdisciplinar (GLUZINSKI, 1983).

Sob entendimento semelhante, Japiassu (1976) ressaltava que o projeto interdisciplinar “[...] é o projeto de um saber, isto é, de um discurso crítico. Todavia, não podemos instaurar um saber pelo simples reconhecimento do fato” (JAPIASSU, 1976, p. 59). Igualmente, Japiassu considerava que a interdisciplinaridade vinha sendo equivocadamente associada “[...] à

importação de conceitos ou métodos tomados de empréstimo a outras disciplinas”. No entender do epistemólogo, “[...] tanto é estúpido se erigir essa forma de interdisciplinaridade em regra geral quanto prescrevê-la e fazer a apologia das virtudes da especialização absoluta” (JAPIASSU, 2006, p. 12-13). Ou seja, Japiassu falava de algo que se assemelha à contradição epistemológica dos debates teóricos iniciais travados pelo ICOFOM.

Há outros autores que, diferentemente de Gluzinski (1983) e sob condições específicas, consideraram tanto as interações interdisciplinares quanto multidisciplinares da Museologia. É o caso de Evien Schneider, ao abordar questões relacionadas ao ecomuseu, e a necessidade de estudos associados às noções de desenvolvimento natural e cultural a partir de uma abordagem multidisciplinar e, se necessário, interdisciplinar (SCHNEIDER, 1983). Assim como Schneider, podem ser citados os casos específicos tratados por Jean-Yves Veillard (VEILLARD, 1983), Ivo Maroević (MAROEVIĆ, 1987), Lena Vania Ribeiro Pinheiro (PINHEIRO, 1996), Heather Devine (DEVINE, 2005) e Diana Farjalla Correia Lima (LIMA, 2008b).

Além das abordagens inter e multidisciplinar, há nos textos do ISS menções a termos bastante variados, que se referem a outras concepções de interações disciplinares. Susan Pearce, por exemplo, defendia que a interpretação da cultura material, nos objetos do museu, se daria sempre por meio de uma abordagem de disciplinas cruzadas (*cross-disciplinary*) (PEARCE, 1987). Soichiro Tsuruta, por outro lado, considerava que a abordagem de “realidade total” do objeto de Museu só poderia ser obtida por métodos multidisciplinares, interdisciplinares e de caráter sindisciplinar (TSURUTA, 1984). Quanto às diferentes concepções utilizadas pelos autores do ICOFOM, e especialmente nas noções de pluri e multidisciplinaridade, convém reiterar, como abordou-se anteriormente, que diversos estudiosos das interações disciplinares costumam não considerar diferenças entre esses dois cognatos (POMBO, 2008 [2004]).

Notou-se, também, que os entendimentos dos autores do ISS nem sempre representavam a totalidade do pensamento dos mesmos, ou nem sempre se apresentavam como posicionamentos definitivos a respeito das interações disciplinares na Museologia. Observando-se detidamente os termos utilizados, percebe-se que houve, da parte de alguns autores do ICOFOM, o uso de diversas abordagens, em diferentes edições do ISS. Não se trata apenas de mudanças de pensamento (normais e desejáveis à evolução de conceitos ou pressupostos). Há de se considerar outras hipóteses, como a referência a abordagens disciplinares diferentes para temas diversos (já que as edições do ISS são sempre temáticas), os problemas de tradução do inglês para o francês e vice-versa e, finalmente, o equívoco conceitual dos autores, ao desconhecer ou desconsiderar entendimentos anteriores.

A banalização de uso do jargão interdisciplinar, sem maiores compromissos com seus entendimentos e consequências, assim como a indefinição do estatuto científico da Museologia, foram constantemente observadas como preocupação no ISS. Zbyněk Z. Stránský, em 1985, chamou a atenção para o caráter vago dos termos utilizados no domínio museal (STRÁNSKÝ, 1985). Tomislav Šola, de outra parte, considerava que a interdisciplinaridade não seria possível sem que fosse ampliado o conceito da própria Museologia, já que, para ele, o contexto das novas formas de Museu, como o ecomuseu, sugeria o surgimento de uma nova ciência: a Patrimoniologia (*Heritology*) (ŠOLA, 1983).

François Mairesse, ao tratar do que considerava como posição precária da Museologia, voltou a se referir à mesma como “ciência interdisciplinar” (MAIRESSE, 2006). Para Mairesse, uma das fragilidades do reconhecimento da Museologia como ciência estaria no desconhecimento dos atores do campo acerca de sua própria história, de sua própria produção científica, por parte de autores que atuam na área e que “[...] reinventam regularmente ideias propostas há dez ou vinte anos” (MAIRESSE, 2006, p. 89, tradução nossa).

A reinvenção de conceitos na Museologia, conforme considerada por Mairesse (2006), talvez possa ser observada por outras motivações, aqui consideradas tão somente sob o aspecto disciplinar. Alguns conceitos “reinventados” carregam uma proposição de “ruptura epistemológica” (BACHELARD, 2005 [1938]), quando os entendimentos da Museologia se fragmentam em direção aos movimentos cíclicos de evolução / acomodação / revolução, comuns a todos os campos do conhecimento. Porém, nem sempre esses ciclos se completam rapidamente, tão pouco se configuram como “novo paradigma” (KUHN, 2000 [1962]). Outras vezes os conceitos do campo se “reinventam” quando se propõem interações disciplinares restritas e delimitadas, submetendo a Museologia aos conceitos e entendimentos das Ciências Sociais, das Ciências Humanas ou da Ciência da Informação, por exemplo. Sob o primeiro aspecto, Bruno Brulon Soares (2015), ao comentar o caráter interdisciplinar assumido pela Nova Museologia na Declaração de Quebec, em 1984 (DECLARATION OF QUEBEC, 1985), considera que o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM) teria pretendido difundir a ideia de fragmentação da Museologia entre o antigo e o novo, entre o ramo de Museologia Social e outra museologia, “menos preocupada com questões sociais” (BRULON SOARES, 2015, p. 72, tradução nossa).

Qualquer movimento em direção às rupturas epistemológicas é sempre polêmico, já que costuma envolver não apenas entendimentos ideológicos diversos sobre um campo, mas também questões e configurações humanas, submersas no binômio saber/poder. Nessa lógica, não faltam novos cognatos lançados à Museologia, na tentativa de abarcar aspectos pouco

considerados ou desconsiderados em seus paradigmas vigentes e que, de certa forma, por vezes têm expectativas próximas. Em contraposição aos entendimentos de Brulon Soares (2015), o museólogo Mário Chagas, acompanhado por Judite Primo, Paula Assunção e Claudia Storino, argumentam, em artigo publicado na revista *Cadernos de Sociomuseologia*, a existência da Museologia Social por aspectos teóricos e críticos, e que vêm sendo aplicados notadamente no Brasil e em Portugal. Os autores relatam que a adoção dos conceitos de Nova Museologia, Ecomuseu e outros teriam sido reduzidos em seus entendimentos, razão pela qual teria surgido a proposição de uma Museologia Social (CHAGAS *et al.*, 2018).

Voltando aos entendimentos dos autores do ICOFOM às interações disciplinares e aos entendimentos disciplinares, Marc Maure considerava que uma das diferenças entre o museu tradicional e o novo museu estaria em sua abordagem disciplinar. Segundo o autor, o museu tradicional faria uso de abordagem monodisciplinar “[...] herdada da constituição de disciplinas científicas autônomas no século XIX” (MAURE, 1995, p. 129). Por outro lado, o novo museu priorizaria a abordagem interdisciplinar e ecológica, ao enfatizar a relação entre o homem e o seu ambiente natural e cultural. Quanto aos ecomuseus, observa-se que igualmente houve entendimento do caráter interdisciplinar de suas abordagens. Felipe Lacouture citava, dentre as principais características desse modelo, a interdisciplinaridade, a integração, a síntese, a participação e a democratização (LACOUTURE, 1983). Mais enfático, Gérard Collin considerava que a abordagem interdisciplinar seria obrigatória nos ecomuseus, já que esses precisam ser verdadeiramente ecológicos (“no sentido científico e não político da palavra”) (COLLIN, 1983).

Quanto aos conceitos “reinventados” que acabam por propor “novas” concepções hierárquicas à Museologia, há no ISS abordagens relacionadas às interações disciplinares entre Museus, Bibliotecas e Arquivos, especialmente quando associadas aos entendimentos da Ciência da Informação. A esse respeito, Bruno Brulon Soares e Kerstin Smeds, ao reiterar os entendimentos de outros autores da Museologia nas últimas décadas, consideraram que os museus não são apenas centros de pesquisa ou centros de informação, mas, da mesma forma que as bibliotecas e os arquivos, “criam” a história e a informação em suas representações, usando os objetos como “substrato” de “criação” (BRULON SOARES; SMEDS, 2017). Esse aparente “cabo de guerra”, que parece constantemente disputar a Museologia entre uma ciência ou outra no Brasil, ou entre o que se entende por “velho” ou “novo” paradigma, nada mais é do que a manifestação de seu caráter aberto a todas as manifestações dos saberes. Como pode-se sugerir diante desta constatação, os “problemas” epistemológicos da Museologia não têm previsão de conclusão breve.

Transdisciplinaridade e espetáculo: Uma atualização do paradigma disciplinar no Museu?

Até aqui, tratou-se dos entendimentos dos autores do *ICOFOM Study Series (ISS)* quanto às possíveis interações disciplinares da Museologia. Ocorre que são também frequentes as abordagens que consideram o Museu, ou o trabalho dos museus, como passíveis às interações disciplinares. Flora Kaplan, quando abordava o tema do uso de substitutos de objetos originais em museus, lembrava que tradicionalmente as coleções vinham sendo formadas e organizadas de acordo com a evolução de seus respectivos campos ou disciplinas, ou seja, sob a lógica disciplinar (KAPLAN, 1985). Isso ocorria, segundo a autora, porque não havia um sistema universal de classificação de artefatos e espécimes de Museu, além daqueles que integram as disciplinas historicamente derivadas e aplicadas (KAPLAN, 1985). Embora na atualidade os objetos de museu tenham superado o caráter de materialidade dos acervos (o que não significa renunciar à relevância dos objetos materiais), a lógica disciplinar prevalece.

O problema é que, na concepção das estratégias comunicacionais do Museu, são comuns os embates de entendimentos entre especialistas de formações diversas e, não raramente, não se chega a um consenso. Ainda predominam, assim, as abordagens restritas aos limites de suas disciplinas formadoras, ou fortemente influenciadas pelos entendimentos destas, consideradas de extrema relevância ao desenvolvimento das ciências e das artes. No caso dos museus de grandes proporções, as exposições sob diferentes óticas disciplinares (multidisciplinares) têm se tornado relativamente frequentes, mas ainda restritas às suas possibilidades de abordagens internas, ou seja, aos entendimentos disciplinares com os quais o museu atua, por meio de seu quadro de especialistas. De certo modo, isso é compreensível, já que os especialistas têm como missão compartilhar seus saberes, e não é possível trabalhar com equipes interdisciplinares sob a perspectiva de um “voluntariado eterno”. Diante dessas limitações, ainda são raras as estratégias comunicacionais que procuram integrar objetos (materiais e imateriais) sob perspectivas diferentes daquelas que originalmente motivaram a musealização. Para além dos enfoques disciplinares, são iniciativas ainda mais incomuns.

O aspecto sensível – poético e político – da linguagem museal, salvo exceções, é então frequentemente soterrado pela suposta autossuficiência da fragmentação disciplinar. Isso ocorre porque, para além das corriqueiras dificuldades financeiras, a maioria das estratégias comunicacionais dos museus tradicionais não costuma considerar a possibilidade de concepção e construção coletiva e transdisciplinar de suas associações simbólicas, que poderiam estimular a participação efetiva – e prévia – de quem normalmente os acessa apenas como “público”

convidado, ou não mais que um grupo ou comunidade “representada”. Essa é uma das razões pelas quais os museus tradicionais tentam minimizar o incômodo da relação original de assimetria na “transmissão” do simbólico, no acesso ao signo “autorizado”.

Para estabelecer um vínculo tardio com seus entornos de socialização, quando ancoram em um determinado território sem considerar as existências locais prévias, esses museus optam pelo uso de rituais espetaculares ditos “inclusivos” ou “participativos”, que se associam às estratégias voltadas à atratividade do “público em geral”. Nada mais são do que justificativas de existência, especialmente quando esses museus trabalham com o tão bem-vindo patrocínio. Mesmo quando atraem públicos numericamente surpreendentes, esses museus raramente alteram seu modo disciplinar (no sentido abrangente do termo). Ou seja, sequer se aproximam de uma abordagem interdisciplinar, que dirá do “sonho transdisciplinar”.

Conforme cita Wan-Chen Chang, os museus, “[...] ao atuar disciplinarmente ou como arenas rituais, estabelecem considerável autoridade e legitimidade em relação aos seus visitantes”, estabelecendo um “[...] senso de confiança [que] pode estabelecer uma forma de relacionamento assimétrico de sênior para júnior, como entre pai e filho, ou professor e aluno” (CHANG, 2013, p. 106, tradução nossa). No entender do autor, sob estas condições disciplinares, mesmo quando o museu opta pelo uso de recursos espetaculares ou interativos, geralmente associados à utilização de tecnologias avançadas, isso não necessariamente leva à reflexão sobre as questões expostas e suas conexões.

Apesar de a perspectiva transdisciplinar ter sido proposta por Piaget em 1970, as duas edições do MuWoP e as primeiras do ISS não trouxeram abordagens significativas sobre o assunto. Marc-Antoine Barblan, em 1988, apresentou considerações sobre um projeto diferenciado aos museus, no intuito de atender ao tema do ISS daquele ano: *Museologia e países em desenvolvimento – Ajuda ou manipulação?* Dentre todos os artigos analisados nessa base de publicações institucionais, os textos de Barblan nos ISS de 1988 se destacam pelo caráter até então pouco comum no ICOFOM: a contextualização abrangente e crítica dos aspectos sociais e políticos do século XX, visando embasar as abordagens museológicas daquele momento. Barblan procurou esclarecer que não tratava da Museologia em si, mas do papel de “[...] motor privilegiado de uma abordagem mais ampla e relevante da patrimoniologia integral” (BARBLAN, 1988, p. 252). No mesmo texto, o autor questionava a possibilidade de que a Museologia pudesse se estabelecer como disciplina generalizante e de alcance universal, baseada em uma

abordagem que, em seu entender, só seria possível sob uma concepção eurocêntrica e ocidental, que ele considerava no mínimo duvidosa (BARBLAN, 1988)²⁴⁰.

Talvez resida nesse ponto a compreensão transdisciplinar e transcultural de Barblan, ao considerar que a necessidade de definir um estatuto científico para a Museologia, com pretensões universais, seria decorrente de uma visão eurocêntrica de museu do século XIX, “fortemente tingida de positivismo” (BARBLAN, 1988, p. 254, tradução nossa). Ou seja, a Museologia, que se pretendia “universal”, mostrava-se enfraquecida entre as disputas epistemológicas que, ainda hoje, a hierarquizam subordinadamente a diferentes ciências, especialidades ou campos do conhecimento²⁴¹. Diante disso, Barblan considerava que,

[...] ao invés de querer rotular, padronizar, cada tendência inovadora, conferindo-lhe o estatuto aparentemente gratificante de “disciplina” (para fins mais acadêmicos do que operacionais), [deveríamos] nos concentrar mais em questões reais, que podem ser simplesmente apreendidas, sem a ajuda de “próteses doutrinárias” (BARBLAN, 1988, p. 254, grifo do autor, tradução nossa).

Após a abordagem de Barblan (1988), outros autores também fizeram menções específicas às possibilidades da abordagem transdisciplinar nos museus. Mathilde Bellaigue apresentou seu ponto de vista de que, apesar de os ecomuseus terem tentado oferecer uma explicação interdisciplinar e sistêmica de seu território, a busca pela integração do museu à paisagem e, por consequência, ao meio ambiente, transcenderia o aspecto interdisciplinar. A autora sugeria que os ecomuseus, ao congregarem paisagem, país, território, memória, identidade e imaginário, poderiam constituir uma proposição para um “museu dos sonhos”, um museu integral que abordasse a realidade em todas as suas dimensões, de maneira transdisciplinar (BELLAIGUE, 1990, grifo nosso).

Teresa Scheiner, ao discorrer sobre as aproximações entre Arte e Museologia, também avaliava como fundamentais as abordagens transdisciplinares, que permitiriam considerar nos museus a interrelação entre ser humano, cultura, natureza, tempo e espaço, e os aspectos imprecisos das manifestações e do pensamento (SCHEINER, 1996). Bernadette Dufrêne, ao pensar como seria o Museu do século XXI, também considerou que, dentre outros aspectos, o

²⁴⁰ Décadas mais tarde, Teresa Scheiner abordou aspecto semelhante, quando se referiu ao que considerou como imperialismo da Museologia, ainda muito centrado nos entendimentos da Europa e da América do Norte, apesar da forte produção teórica sobre o assunto em outras regiões do mundo (SCHEINER, 2016).

²⁴¹ Questões relacionadas ao poder da ciência e à necessidade de manutenção do status científico, da parte de cientistas e gestores de instituições, são abordadas resumidamente por Pierre Bourdieu em seu livro *Os usos sociais da ciência* (BOURDIEU 2004 [1997]).

museu do futuro seria aberto à abordagem transdisciplinar, à virtualidade e à deslocalização, capazes de construir uma sinergia poética (DUFRENE, 1997).

Tais abordagens, no entanto, como quaisquer outras, não prescindem do cuidado ético quanto às possíveis armadilhas e contradições da “predação” e dos “canibalismos disciplinares”, notadamente nos museus de etnografia, quando se aproximam objetos etnográficos de objetos contemporâneos, uma problemática que se associa ao caráter espetacular dos museus na atualidade²⁴². Há de se considerar que, se isso ocorre, não pode ser sob a abordagem transdisciplinar, já que esta deve transcender os entendimentos especializados, mesmo quando se propõe uma interrelação. Afinal, a abordagem transcultural pressupõe a afirmação e o respeito aos aspectos culturais e espirituais em sua singularidade.

Atualmente, o discurso paradigmático da interdisciplinaridade não faz distinções entre a Museologia tradicional ou integral, o movimento da Nova Museologia (MAYRAND, 1985) ou os entendimentos de Museologia Social e Sociomuseologia (MOUTINHO, 1993). O caráter interdisciplinar vem sendo entendido, desde a década de 1980, como aspecto geneticamente inato a todas essas acepções, ou seja, inerente a essa disciplina, ciência ou campo. Tal concepção, no entender desta pesquisa, e com base nos elementos teóricos levantados, reflete uma posição homogênea e conservadora entre todos os movimentos da Museologia, quando reduz as possibilidades das interações disciplinares ao caráter ideológico e disciplinar, e quando se atribui à interdisciplinaridade o papel de método ou disciplina de todas as disciplinas. Não há mudança de paradigma quando o entendimento disciplinar permanece comum a todos os movimentos de um campo. É também uma posição conservadora porque somente a abordagem transdisciplinar considera o diálogo para além da organização disciplinar, ou seja, para além dos “rótulos” e das “próteses doutrinárias” (BARBLAN, 1988) dos saberes instituídos e das cercas que estabelecem as normas (implícitas ou explícitas) que cada movimento ou corrente cria e estabelece para si.

Contradição semelhante ocorre quando se estabelecem neologismos como panaceias, ao se insistir em uma epistemologia própria aos entendimentos de museologia crítica, metamuseologia, museologia reflexiva (BRULON SOARES, 2017a, 2017b) e outros cognatos comuns à criatividade teórica sensível, própria de um campo em afirmação. Sabe-se que nem sempre os autores desses neologismos propuseram que os mesmos fossem considerados como “o objeto” da Museologia. Entretanto, se tais ideias fertilizam o campo, convidando à reflexão, não deveriam ser apreendidas como um estatuto de novas institucionalizações, como novos

²⁴² O ISS n. 45, publicado em 2017, traz diversas contribuições dos autores da Museologia sob o tema *The Predatory Museum* (ICOFOM, 2017).

territórios do saber museológico. Se isso acontece, devolvem-se a estas propostas os problemas decorrentes da especialização, e assim se criam novos cerceamentos da contradição logofilia/logofobia citada por Foucault (2014 [1970]). A esse respeito, a epistemóloga Ivani Fazenda comentava que o psicólogo social Guy Palmade (1920-2006) havia aprofundado o estudo da interdisciplinaridade e de suas fragilidades, em especial sobre a possibilidade de a mesma “converter-se em ciência aplicada” ou em uma “ciência das ciências”, não isenta de seus “perigos ideológicos” (FAZENDA, 2008 [1994]).

Não se trata de desconsiderar as pertinências disciplinares dos saberes institucionalizados, mas reconhecer a necessidade de, ao se obter a segurança argumentativa dos limites e fronteiras disciplinares, ser possível atuar sob seu próprio tensionamento, na transgressão de qualquer gestão territorial do conhecimento. Entretanto, esse atravessamento de fronteiras não se basta pela troca de metodologias, nem pela convivência mútua de saberes disciplinares. Tão pouco será possível pela disciplinarização (normalização, categorização e hierarquização) das diferenças do pensamento sob a forma de novos regimentos do saber museológico. A esse respeito, o filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman, ao analisar a obra e a atuação de Michel Foucault, no documentário *Foucault contre lui-même* (*Foucault contra si mesmo*), dirigido por François Caillat (2014), tece algumas considerações relevantes que podem ser refletidas para o universo dos museus e da Museologia:

Foucault é totalmente um nômade, e isso é absolutamente magnífico. [...] Isso me parece fundamental porque, frequentemente, o saber tende a se fechar em si mesmo. Todo pequeno saber busca ser “régio”, uma “ciência régia” [referindo-se ao entendimento de Deleuze e Guattari]. Mesmo que seja pequeno, ele [o saber] tenta se tornar autônomo com suas fronteiras. Diante disso há um rei, que detém a expertise e etc. [...] Eu diria, aliás, que uma das características do que chamamos de “imagem” é que ela pode atravessar fronteiras. [...] As imagens, as ideias, a construção de saberes, se estas se territorializam, estaremos em um mau caminho. É preciso se desterritorializar, e Foucault sempre fez isso (DIDI-HUBERMAN, 2014, 49’20”, tradução nossa).

Apesar das afirmações ideológicas sobre as interações disciplinares no Museu e na Museologia, as abordagens que procuram transpor o raciocínio fragmentado e cartesiano ainda são escassas. Considerando os estudos e limites desta pesquisa, entende-se que, apesar da falta de consenso, a Museologia ainda vive sob a vigência de um paradigma ideológico interdisciplinar que, pelo menos neste aspecto, pouco se alterou desde a década de 1980. Entretanto, a interdisciplinaridade no Museu e na Museologia, quando restrita à troca de conceitos, modelos ou métodos de pesquisa, e sob a liderança de uma ciência ou disciplina hierarquicamente superior, é hoje insuficiente à realidade deste campo, ante a emergência de uma multiplicidade

de problemáticas que privilegiam o pensamento complexo, a cooperação comum e o reconhecimento da integração deste campo à natureza, à sociedade, e à natureza do ser humano (as três ecologias de Guattari).

Transperspectivas: As características e o método da transdisciplinaridade

Como se viu anteriormente, a transdisciplinaridade se oferece como compromisso que preconiza a legitimação sociocultural dos conhecimentos e prioriza uma inteligibilidade sistêmica, que coexiste na retroalimentação dos saberes, organizados ou não por disciplinas, reconhecendo sua relatividade e complexidade. É o modo que propõe considerar o aprendizado coletivo e intersubjetivo, e que se constrói nas trocas simultâneas e não hierárquicas, por socialização aberta. Justamente por propor essa abordagem “entre”, “através” e “para além” das disciplinas, a atitude transdisciplinar permite e estimula uma visão transcultural, transreligiosa, transpolítica e transnacional (PROJETO..., 1996). Ou seja, é a abordagem que considera a diversidade e complexidade dos fenômenos que, em sua existência, são e sempre foram interdependentes²⁴³.

Por muito tempo se considerou que a ação transdisciplinar ficaria restrita ao “sonho” que Piaget (1972) havia sugerido como motivação às perspectivas de um futuro distante. Talvez Piaget não imaginasse que, gradualmente, mais estudos e fenômenos iriam requerer a “chancela” da antes ignorada transdisciplinaridade. Se no passado houve momentos em que assumir ideologicamente o desafio interdisciplinar se configurava como manifestação própria dos seres conectados a seu próprio tempo (JAPIASSU, 1976), com a transdisciplinaridade começa-se a viver o mesmo.

Por um lado, a transdisciplinaridade – quem diria – tem se transformado na “nova” vedete do espetáculo disciplinar do século XXI. Tal como se dera com a interdisciplinaridade, os indivíduos ávidos por “inovações” a apresentam como a nova panaceia, não raro reduzida às objetividades, às simplificações de uma suposta urgência de “foco”, sempre dependente das velhas expectativas de “eficácia”. Como dizia Debord, vive-se uma era em que se troca o “ser” pelo “ter”, e posteriormente, o “ter” pelo “parecer”. Logicamente, não se pode condenar as

²⁴³ Sob outro aspecto associado ao museu como lugar específico e à noção de “museu-entre”, sugere-se a leitura da dissertação de mestrado em Museologia e Patrimônio intitulada *Museu como “lugar específico”: perspectivas para o século XXI*, de autoria de Renata Carleial de Casimiro Otto (OTTO, 2016).

interações disciplinares por essa razão, afinal, por décadas se declarou a existência da interdisciplinaridade onde ela raramente se fez presente. Assim, se determinadas atitudes só se tornam políticas (individuais, coletivas e governamentais) por meio de sua apreensão espetacular, então, que se construa o espetáculo disciplinar coletivo e consciente.

Ambiguidades, ideologias ou modismos à parte, é certo que atualmente não se pode mais considerar a transdisciplinaridade sob o mesmo entendimento que Piaget havia pensado há cinco décadas, ou seja, como uma utopia. Muito mudou entre 1970 e 2020. Tanto a interdisciplinaridade quanto a transdisciplinaridade carregam características próprias para que assim sejam consideradas. Atualmente são tidas como abordagens plenamente factíveis, e reconhecidas pelas ciências. Depois da criação do *Centre International de Recherches et d'Études Transdisciplinaires* (CIRET), em 1987, e da recomendação institucional da abordagem transdisciplinar por meio da *Carta da Transdisciplinaridade*²⁴⁴, em 1994, partiu-se então à elaboração de suas principais características e à definição de seus métodos. Para isso, o CIRET contou com a participação ativa de cerca de duas centenas de pesquisadores de vários países, incluindo o Brasil²⁴⁵.

Um dos membros ativos do CIRET (2020) é Edgar Morin, que participa de seu comitê administrativo. Outro teórico reconhecido por pesquisar a transdisciplinaridade é o físico romeno Basarab Nicolescu, fundador e atual presidente do CIRET, além do já citado etnomatemático brasileiro Ubiratan d'Ambrosio. Dentre os participantes, há outros conhecidos no Brasil e alguns já falecidos, como a atriz e produtora cultural luso-brasileira Ruth Escobar (1935-2017), o físico romeno Stéphane Lupasco (1900-1988), e dois ganhadores do Prêmio Nobel: o físico e químico russo-belga Ilya Prigogine (1917-2003) e o físico paquistanês Abdus Salam (1926-1996). A citação desses personagens, dentre tantos outros, tem tão somente a finalidade de contribuir para a superação do entendimento equivocado de que a transdisciplinaridade seria um apanhado de ideias holísticas “irracionais”, que teria partido de “cientistas fracassados”. Obviamente, tal consideração se apoia no preconceito e principalmente no desconhecimento.

Alguns outros preconceitos, como o de que a abordagem transdisciplinar negaria a organização disciplinar do conhecimento e qualquer tentativa de objetivação dos saberes, já haviam sido plenamente derrubados na *Carta da Transdisciplinaridade*. O documento reiterava

²⁴⁴ Os textos completos do *Projeto Moral* (1987) e da *Carta da Transdisciplinaridade* (1994) são apresentados no sítio eletrônico do CIRET (2020).

²⁴⁵ Dentre os membros ativos e falecidos do CIRET, há representantes das mais variadas áreas de atuação, das ciências humanas e sociais, exatas, artes e filosofia (CIRET, 2020).

que a transdisciplinaridade é complementar à organização disciplinar, e não contrária a esta. Apesar disso, se oferece como uma nova visão da natureza e da “realidade”. Não nega a racionalidade, mas se coloca em contraposição ao formalismo excessivo, à rigidez das definições e ao absolutismo da objetividade. Também por essa razão, a transdisciplinaridade considera todas as expressões humanas, sem hierarquias entre as ciências, artes ou experiências mentais e espirituais, respeitando todas as individualidades e coletividades. Sob tal abrangência, a *Carta* também afirma como características fundamentais da transdisciplinaridade o rigor, a abertura e a tolerância.

Atualmente, para além dos estudos e perspectivas pioneiras do CIRET em Paris, outros centros, grupos de pesquisa, simpósios e congressos, em várias regiões do mundo, têm divulgado ações transdisciplinares. Parte dessas abordagens não se integram às iniciativas do CIRET e seguem independentes. De certo modo, isso dificulta a aproximação entre as iniciativas. Apesar disso, em comum pode-se afirmar que a abordagem transdisciplinar tem sido considerada como ação colaborativa, e aplicada quando há necessidade de articulação entre as ciências e os conhecimentos não institucionalizados. Assim, um dos órgãos que têm considerado e estimulado as ações transdisciplinares na atualidade é novamente a OCDE. Não deixa de ser curioso, considerando que há décadas a mesma instituição teria preferido que seu famoso congresso de 1970, organizado pelo Centro para Pesquisa Educacional e Inovação da OCDE (*Centre for Educational Research and Innovation – CER/IOECD*), não adotasse a definição sugerida por Piaget, quando então se restringiu à multi e à interdisciplinaridade.

Porém, na OCDE do século XXI, a abordagem transdisciplinar tem outra aceitação, quando vem sendo considerada e recomendada, especialmente a partir da década de 2010, em diversos comitês e temas tratados pela instituição, dentre estes o Comitê para Políticas Científicas e Tecnológicas (*OECD Committee for Scientific and Technological Policy*). Nessa direção, é especialmente relevante a publicação de um boletim desse comitê (*OECD STI Policy Paper*) em junho de 2020, intitulado *Enfrentamento de desafios sociais com o uso de pesquisa transdisciplinar (Addressing societal challenges using transdisciplinary research)* (OECD, 2020). Embora se perceba que as referências utilizadas parecem desconsiderar os avanços teórico-metodológicos promovidos pelo CIRET/UNESCO nas últimas décadas, a publicação da OCDE sinaliza que, assim como se deu com a interdisciplinaridade, um “novo” *status* se aplica à transdisciplinaridade na atualidade, apontando para outras perspectivas às interações entre as ciências e demais saberes neste século. Ou seja, trata-se da mesma perspectiva que o CIRET considera e enfatiza desde sua criação, na década de 1980.

Na publicação, o comitê da OCDE ressalta o caráter integral e colaborativo da pesquisa transdisciplinar (*Transdisciplinary Research – TDR*), por integrar o conhecimento de diferentes disciplinas científicas com os conhecimentos das partes interessadas do setor público, do setor privado e dos cidadãos. A TDR é então considerada como alternativa concreta ao enfrentamento de desafios sociais complexos e crises pontuais, quando a publicação cita o caso da pandemia de COVID-19. Isso se daria, segundo a OCDE, porque a transdisciplinaridade pode abordar problemas complexos que se situam para além do alcance da ciência tradicional, de modo a “[...] expandir as evidências científicas existentes e dar origem a soluções mais inovadoras e holísticas” (OECD, 2020, p. 9, tradução nossa).

Igualmente, a transdisciplinaridade é considerada pela OCDE em programas que buscam soluções para o desenvolvimento sustentável a longo prazo. Para a análise das possibilidades e desafios, a publicação apresenta 28 estudos de caso em que a metodologia da TDR está sendo aplicada com sucesso, em 11 países: França, Alemanha, Estados Unidos, Colômbia, Noruega, Bélgica, Holanda, Japão, Suíça, Reino Unido e Coreia. Os projetos se associam a objetivos diversos, como preservação de recursos hídricos, música tradicional, agricultura, ecologia, zootecnia, fontes de energia alternativa, saúde, alimentos, educação, segurança comunitária, mudanças climáticas e desastres naturais (OECD, 2020).

Embora se considere a relevância e o impacto positivo das ações da OCDE em direção ao reconhecimento da transdisciplinaridade, percebe-se que há outros desafios para além dos apresentados na publicação citada. O primeiro deles, no entendimento desta pesquisa, é a integração de políticas internacionais e o reconhecimento aos avanços protagonizados pelo CIRET, com o apoio da UNESCO. Especialmente por se tratar de dois organismos internacionais de extrema relevância, e ambos com sede em Paris, não há motivos para que os esforços da UNESCO sejam ignorados nas publicações da OECD-STI ou de quaisquer outros comitês.

Considerando a relevância desses estudos do CIRET, serão aqui apresentadas as principais características dos métodos da transdisciplinaridade na atualidade, no sentido de que possam ser aplicados à Museologia e, especialmente, às ações dos museus. Como abordagem que pretende reaproximar as ciências das demais expressões do conhecimento humano, o reconhecimento da transdisciplinaridade adota pressupostos e métodos específicos. Em 1997, foram aprovados no Congresso de Locarno (Suíça), os três axiomas ou “pilares” propostos por Basarab Nicolescu como condicionantes metodológicos às abordagens transdisciplinares (DECLARATION..., 1997):

- a) axioma ontológico: os níveis de realidade;
- b) axioma lógico: o terceiro incluído; e

c) axioma epistemológico: a complexidade.

O que são e como poderiam se reconhecer e aplicar esses aspectos a uma pesquisa ou prática transdisciplinar nos museus e na Museologia? Quanto ao primeiro axioma, é preciso entender que a noção de níveis de realidade parte de entendimentos da mecânica quântica elaborados durante o século XX, e que geraram grandes alterações às concepções clássicas de espaço, tempo e realidade, não apenas sob aspectos subatômicos, mas também ao gerar questionamentos às certezas epistemológicas²⁴⁶ (NICOLESCU, 1996). Para propor a noção de níveis de realidade, Nicolescu partiu dos entendimentos de outros físicos notórios laureados com o Prêmio Nobel, dentre eles, Werner Heisenberg (1901-1976), Max Planck (1858-1947) e Albert Einstein (1879-1955). Segundo Nicolescu, as noções de continuidade, causalidade e determinismo, associadas à lógica clássica e ao paradigma da simplicidade, geraram certezas equivocadas quanto à percepção da “realidade” e sua associação aos entendimentos de “verdade” e “progresso”. A objetividade, então vista como único caminho à percepção da “realidade”, teria como consequência inevitável a transformação do sujeito em objeto. Ou seja, teria levado à ciência a se afastar das subjetividades e das sensibilidades.

Em contraposição a esses entendimentos, Nicolescu (1996) lembrava que a “realidade”, como outros entendimentos humanos, é uma construção social, consenso de uma coletividade, um acordo intersubjetivo e uma dimensão trans-subjetiva. Igualmente, a soma dos entendimentos de determinadas disciplinas ou ciências nunca será suficiente para abarcar o conhecimento de um fenômeno tal como se percebe, já que este é interdependente ao que entendemos por natureza, sociedade ou universo. Assim, ao considerar níveis de realidade, uma abordagem transdisciplinar nos museus procurará comunicar os entendimentos dessa “realidade” sob aspectos multidimensionais e multirreferenciais. A título de exemplo, quando um museu apresenta um determinado objeto (material ou imaterial) em suas atividades comunicacionais, a abordagem transdisciplinar se preocupará em socializar entendimentos não apenas disciplinares, mas sob distintas abordagens, perspectivas, óticas, referências e

²⁴⁶ O matemático Ubiratan D’Ambrosio se refere às disciplinas como “gaiolas epistemológicas”, ao tratar do “tripé” sobre o qual repousa a ciência moderna: a lógica aristotélica como fundamento da matemática; o determinismo newtoniano, responsável pela relação causa-efeito e fixado por leis; e os sistemas formais, com normas e implicações rígidas, tanto nas relações comunicativas quanto nas relações sociais. Para D’Ambrosio, o científico e o social são “faces de uma mesma moeda”. Uma alternativa ao engaiolamento da ciência moderna se daria, justamente, pelos pilares propostos por Nicolescu à metodologia transdisciplinar (D’AMBROSIO, 2011). Veja-se, mais uma vez, que diante de todas as características apresentadas, os entendimentos de “fato” propostos por Durkheim não se aplicam à transdisciplinaridade, já que seguem de forma fiel o tripé da ciência moderna. Esta é mais uma razão para, em processos colaborativos, colocar o “fato museal” em suspensão, entre parênteses.

problemáticas, ou seja, sob diferentes níveis de percepção, não apenas “científicos”. Tal ato, logicamente, pressupõe práticas colaborativas.

Quanto ao axioma lógico, a noção de terceiro incluído se deve ao já citado físico e filósofo Stéphane Lupasco²⁴⁷, um dos fundadores do CIRET. Tal lógica, apesar de independente, reafirma a noção de níveis de realidade no método transdisciplinar, ao se contrapor à lógica clássica aristotélica, sem anulá-la de todo. Ou seja, o reconhecimento a diferentes níveis de realidade tornou possível a coexistência de pares contraditórios mutuamente exclusivos, rompendo com a lógica baseada nos axiomas identitários e na rejeição da contradição, que validam as “verdades” teóricas (NICOLESCU, 1996). Assim, a noção de terceiro incluído se contrapõe à lógica binária restrita a dois valores de verdade: verdadeiro ou falso.

Essa dicotomia cartesiana da lógica clássica é tomada como objetiva, neutra e não-contraditória na relação entre o sujeito e o objeto. Nesse par que se resume entre o que “é” e o que “não é”, não há espaço para o terceiro elemento, para a terceira situação que possa assumir ambas as condições, e a essa negação se denomina *lógica do terceiro excluído*. Sob tal lógica, justifica-se a exclusão do diferente, e insiste-se em separar o “bem” do “mal”. É o que ocorre na Museologia quando assim se entendem seus movimentos e correntes do pensamento, ou quando se vê o Museu Comunitário tão somente como oposto ao Museu-Espetáculo, ambos presos às categorias de “bom” ou “mal”. A existência de um terceiro termo poderia refletir sobre uma situação diversa, tanto espetacular quanto comunitária, por exemplo. Aí está a diferença proposta por Lupasco e adotada pela transdisciplinaridade a partir de Nicolescu (1996). Como se consideram os níveis de realidade sob um mesmo par “A” e “não-A”, existiria a possibilidade de um outro termo, de uma outra condição que então se denomina como “lógica do terceiro incluído”²⁴⁸. O Quadro 1 apresenta a elaboração esquemática entre as duas lógicas: a lógica clássica e a lógica do terceiro incluído.

²⁴⁷ Nicolescu, em seu livro *O que é a realidade*, relata que Lupasco era um dentre tantos que não se encaixavam na rotulação de “cientistas”, já que para os físicos, seria filósofo, enquanto para os filósofos, seria físico. Vale também conhecer, pelo livro de Nicolescu, as relações de Lupasco com artistas e sua influência sobre o Teatro do Absurdo (NICOLESCU, 2012 [2009]). Diversos autores que balizam esta tese costumam ser submetidos à situação semelhante, como Michel Foucault (historiador ou filósofo), Edgar Morin (filósofo ou sociólogo), Félix Guattari (filósofo ou psicanalista), Zbyněk Z. Stránský (filósofo ou museólogo), Jean Piaget (biólogo, psicanalista ou pedagogo), dentre outros. Assim, torna-se interessante observar a formação dos teóricos convidados para a Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972 (ver o *Terceiro Porto* desta tese).

²⁴⁸ A noção de terceiro incluído é a única diferença proposta por Nicolescu (1996) em relação à lógica clássica. Quanto ao axioma da identidade, Teresa Scheiner ressaltava que quando Heidegger reiterava que “A é A”, não se tratava de um indicador de mesmidade. Ou seja, não significa que necessariamente “A = A”. A identidade remeteria a uma dimensão ontológica, àquilo que determina e constitui o ser em movimento. Considerando as reflexões de Muniz Sodré, antes da identidade tem-se a ipseidade como constituinte da identidade (*selfhood*); enquanto a mesmidade seria um componente analógico, de

Quadro 1 – Comparação entre os axiomas da lógica clássica e da lógica do terceiro incluído.

Lógicas / Axiomas	Axioma da identidade	Axioma da não-contradição	Axioma do terceiro termo
Lógica Clássica	"A" é "A"	"A" não é "não-A"	Terceiro excluído: não existe um terceiro termo "T" que é ao mesmo tempo "A" e "não-A"
Lógica do Terceiro Incluído	"A" é "A"	"A" não é "não-A"	Terceiro incluído: existe um terceiro termo "T" que é ao mesmo tempo "A" e "não-A"

Fonte: Elaboração do autor a partir de Nicolescu (1996).

Como se percebe, apesar de se tratar de um conceito derivado da mecânica quântica, a lógica do terceiro incluído, ao permitir a possibilidade de que um terceiro termo assumira ao mesmo tempo duas condições contraditórias, sob distintos níveis de realidade, abre possibilidades aos entendimentos transdisciplinares na Museologia e nas práticas dos museus, e obviamente não apenas a esse campo. Como tal entendimento se refletiria? Primeiro, a lógica do terceiro incluído pode relativizar o estudo da relação específica entre o sujeito e o objeto, hoje adotada como um dos principais fundamentos epistemológicos da Museologia. Com isso, o homem e o objeto voltariam para onde nunca saíram: à sua intersubjetividade, como elementos que coexistem e interdependem, ou seja, que podem ser complementares até mesmo em suas contradições.

Assim, enquanto a lógica do terceiro excluído tende a apreender os fenômenos sob critérios da homogeneização, a lógica do terceiro incluído os considera pela ótica da diversidade das percepções, que depende da prévia consideração a diferentes níveis de realidade. Deste modo, sob a lógica transdisciplinar, e somente a título de exemplo, o fenômeno Museu pode ser apreendido e vivenciado ao mesmo tempo, sob os níveis de realidade da Museologia, da Religião, da Antropologia, da Ecologia, do Movimento Feminista, da Sociologia, da Associação Comunitária, do MC do *Funk* e de quem mais quiser e vier. É sob a lógica do terceiro incluído

comparação (*same as*). A identidade iniciaria na ipseidade do Mesmo, mas se definiria, segundo Sodré, "pela relação entre o Mesmo e o Outro, [...] onde a alteridade (condição de ser do Outro) se afirmaria enquanto diversidade, desigualdade, heterogeneidade". Desse modo, para Scheiner, a identidade como absoluto não existe, é uma construção intelectual (SCHEINER, 1998, p. 111-112). Por outro lado, quando se afirma que "A não é não A", isso não significa que, pela lógica de Stéphane Lupasco, não possa haver um terceiro termo entre ambos.

que se congregam e interpõem percepções distintas, entre, através e além dos saberes, institucionalizados ou não. Aí cabem perfeitamente as noções de ciência “régia” e “ciência nômade” (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980]), passíveis de convivência mútua quando considerados igualmente como ciência e tradição. Se não parece fácil, impossível certamente não é, e em muitos casos já se pratica.

Por fim, o terceiro axioma da metodologia transdisciplinar é a complexidade²⁴⁹. Por essa acepção, considera-se fundamental que os fenômenos sejam apreendidos por sua interdependência humana, social, cultural, política, poética, e igualmente mental, ecológica, local e universal. Nos fenômenos complexos, consideram-se as ações, os acontecimentos, as interações, as retroações, as determinações, as complementaridades, as contrariedades, os acasos e suas consequências (MORIN, 2015 [2005]). Sob o entendimento complexo, procura-se superar as supostas dicotomias entre ciência e cultura, natureza e tradição, ciência e tradição, natureza e cultura, objetividade e subjetividade, natureza e humano, poética e política, dentre outras. O fenômeno complexo é, em si, não categorizante, embora possa ser denominado, apreendido e estudado.

A complexidade não nega ou recusa a objetividade e o determinismo, mas se recusa a considerá-los como atributos únicos, hierárquicos e suficientes. Na transdisciplinaridade os discursos homogeneizantes se dissolvem. Deste modo, a transdisciplinaridade não se oferece como ferramenta de acesso ao “todo” da “realidade”, mas como uma forma para apreendê-la em sua diversidade e complexidade (MORIN, 2015 [2005]). Em paralelo aos entendimentos da Museologia, pode-se considerar como complexa a noção de “museu integral”, que de modo algum se propôs sob perspectiva “totalizante”, mas em contraposição aos entendimentos que propõem a simplificação ou a fragmentação das “realidades” sob aspectos restritos e delimitados. Apesar do exemplo, qualquer fenômeno observável pode ser considerado sob a ótica da complexidade.

²⁴⁹ Embora no Brasil o livro *Introdução ao pensamento complexo*, de Edgar Morin, seja considerado quando se tenta objetivar a complexidade, o entendimento do autor a esse respeito é aprofundado nos seis volumes de *O método*, deste modo, recomendados para quem deseja percorrer esse caminho.

Do “fato” ao “ato” no “fenômeno Museu”: Não mais que um parêntese nessa questão

A abordagem transdisciplinar é plenamente aplicável aos museus e à Museologia. Na antítese das concepções que entendem determinadas formas ou ações museais como antagônicas²⁵⁰, há complementaridades comuns. Como fenômeno dialógico²⁵¹, o Museu se constitui como material linguístico e semiótico, e pode ser entendido como um gênero de discurso secundário (complexo), quando então se configura como enunciado, expressões aqui tratadas sob a acepção do filósofo russo Mikhail Mikháilovitch Bakhtin (1895-1975). Em sua obra *Estética da criação verbal*, Bakhtin trata o enunciado como unidade do discurso, o que pressupõe atos de comunicação social (BAKHTIN, 1997 [1979]). Mas o ato enunciativo implica um evento de interatividade entre os sujeitos, o que significa que todos assumem um papel ativo, e contribuem à apreensão desse ato ao concordar ou discordar, acrescentar, completar ou subtrair, reconhecendo assim, a alteridade no discurso enunciado.

Por outro lado, quem participa do ato enunciativo espera o retorno do outro, uma resposta de negociação na apreensão do enunciado. Isso significa que interagir é se colocar em atitude responsiva, capaz de interferir no ato, e não apenas participar de uma expressão pré-determinada, imutável (BAKHTIN, 1993 [atribuído 1919-1921]). No entender de Bakhtin, a atitude responsiva é a principal característica do enunciado, razão pela qual a simples repetição ou citação não configura uma interação social. Deste modo, cada enunciado é único, já que depende dessa interação condicionada à responsividade dialógica, onde a enunciação se constrói necessariamente sob múltiplas vozes, em sua polifonia (BAKHTIN, 1997 [1979]).

Sabe-se que esses entendimentos são pouco usuais na Museologia, especialmente quando os movimentos e correntes do pensamento museológico atual procuram contrapor os museus – por suas negligências, deficiências e excrescências – sob a lógica binária (e disciplinar) da afirmação e exclusão. Dessa maneira, e considerando os entendimentos de Bakhtin, como seria possível aproximá-los das questões epistemológicas da Museologia associadas à noção de espetáculo? Voltando-se aos entendimentos de “fato” ou “fenômeno”, anteriormente expostos, talvez ainda caibam algumas considerações.

²⁵⁰ Faz-se uso aqui das acepções de Edgar Morin para a distinção do que se entende por “antagônico”, “contraditório” e “complementar”.

²⁵¹ O princípio dialógico aqui citado faz referência aos entendimentos de Mikhail Bakhtin (1895-1975) em sua obra *Estética da criação verbal* (BAKHTIN, 1997 [1979]), associados à noção de complexidade aprofundada por Edgar Morin, especialmente em suas obras *O método 1: A natureza da natureza*, e *Introdução ao pensamento complexo* (MORIN, 2015 [2005]; 2016 [1977]).

É fundamental reiterar que as contribuições de Zbyněk Z. Stránský à Museologia são relevantes. Igualmente, os entendimentos de Waldisa Rússio se refletem nas práticas dos museus, especialmente nos museus comunitários. Obviamente, os estudos desta tese não têm a ingênua pretensão de oferecer soluções teóricas determinantes aos “problemas epistemológicos” e complexos da Museologia. No máximo, ousam sonhar com alguma possibilidade sensível e criativa que possa contribuir às reflexões teóricas futuras, especialmente quando essas se refletem no entendimento do Museu-Espetáculo. Como seria possível propor alguma síntese de reflexão à complexidade das interações disciplinares, do espetáculo e do objeto de estudo da Museologia como “fato” ou “fenômeno”?

Como “possibilidade de criação” teórica, propõe-se uma “bandeira-branca” entre as paixões teóricas que defendem “fato” ou “fenômeno”. Como se considerou anteriormente, uma abordagem não necessariamente exclui a outra, e ambas se fortalecem quando entendidas conjuntamente, por suas complementaridades e contradições. De que modo? De partida, se assumiriam as fragilidades da abordagem da “relação específica” entre o “homem e a realidade” (STRÁNSKÝ, 1980) ou da “relação profunda” entre “o humano e o objeto” (RÚSSIO, 1981). Por meio dessa acepção, seria possível a relativização do caráter “relacional” (e cartesiano) como principal objeto de estudo da Museologia, que permanece em discussão.

Uma alternativa pode ser baseada – a princípio – nos entendimentos de Bakhtin sobre os processos de construção de discursos, envolvidos em seus entendimentos de enunciação. Para Bakhtin, mais do que um uma “relação” entre partes fixas em seus papéis de “sujeito” ou “objeto” na construção de um discurso, o que se opera nessas condições é a responsividade (BAKHTIN, 1993 [atribuído 1919-1921]), ou o que se pode entender como intersubjetividade. Por tal compreensão, não se consideraria tão somente uma “relação” determinada “entre homem e realidade” no fenômeno Museu, mas o diálogo intersubjetivo que se estabelece nos entendimentos e vivências humanas sobre distintas “realidades”. Desse modo, se reafirmaria a Museologia sob seu caráter sensível, ao estudo de uma diversidade de manifestações e expressões comunicacionais, culturais, sociais, políticas, axiológicas, antropológicas, epistemológicas, ecológicas e estéticas do fenômeno Museu ou, simplesmente, do fenômeno museal. Ou seja, a Museologia reconheceria sua potencialidade transdisciplinar, para além das disciplinas instituídas pelas ciências, sem renunciar a outras interações disciplinares possíveis.

O Museu, por sua vez, cada vez mais tenta se afastar de sua imagem sisuda, fixa, autoritária e panóptica²⁵², que tanto se criticou no passado. Há esforços de uma parte dos

²⁵² O panóptico foi uma estrutura elaborada no século XVIII pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham, para ser aplicada em penitenciárias. Consistia em uma torre central no meio de um conjunto semicircular,

museus contemporâneos no intuito de equilibrar protagonismos, rever representações, tensionar hierarquias. Observa-se que sob tais perspectivas, os museus do século XXI retomam criticamente sua proximidade e ancestralidade com o espetáculo e, tal como no Teatro, são apreendidos como linguagem poética e política, expressão da qual nunca se afastaram. “Fazer Museu”, assim, é vivenciar o ato criativo, responsável e responsável, como “fazer Arte”, como “fazer Teatro”. E não apenas gerar informação sob a forma de conservação e comunicação de objetos-documentos, embora essa ainda seja uma de suas grandes razões de existência. Assim, as atividades comunicacionais dos museus, sob tal abordagem, poderiam voltar a requerer seu estatuto como “arte”, como “arte museal”, tal como a arte teatral ou a arte do Teatro.

O fenômeno Museu, por outro lado, já é considerado sob todas essas possibilidades por seus aspectos culturais, sociais, históricos, como vocação inseparável ao humano. Como ponderava Stránský, trata-se de um fenômeno associado à ontogênese do ser humano como ser social e cultural, e à sua percepção como parte da natureza, e não apenas como “detentor” de “objetos” transformáveis e consumíveis. Não há, assim, qualquer razão para negar o “fenômeno museal”. Afinal, no Teatro, tais origens e formas de expressão também são consideradas como “fenômeno teatral”, tal como refletido pelo filósofo e crítico de teatro teuto-brasileiro Anatol Rosenfeld (1912-1973) (ROSENFELD, 2009 [1969]). Ou como sugeria o ator e diretor francês Jean-Louis Barrault (1910-1994) (BARRAULT, 1965; 1968; 1969), que seguia os entendimentos do ator e dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948). Artaud, por sua vez, inspirou Gilles Deleuze ao reconhecimento dos “signos da arte” como a melhor maneira de acessar a essência do “real” (DELEUZE, 2003 [1964]).

Sob perspectiva semelhante, o filósofo e historiador grego Theodore Grammatas publicou o livro *The theatre as cultural phenomenon*, onde considera o teatro como fenômeno cultural, universal e diacrônico, como um sistema de comunicação interativo, que tem no ato da criação artística um acontecimento social e educativo, portador e conteúdo da civilização, e indicador do desenvolvimento humano desde os primórdios da História (GRAMMATAS, 2015). Como pode-se perceber nessa aproximação com os teóricos do Teatro, não há nada de “absurdo” nos argumentos de Stránský ou de todos os autores que pensam o Museu como fenômeno igualmente universal e diacrônico, caso de Scheiner, no Brasil.

Quanto ao “fato museal”, este poderia ser entendido como o conjunto de formas, eventos e interações pelos quais o “fenômeno” se manifesta em um determinado espaço-tempo, o “cenário-museu” sugerido por Rússio (GUARNIERI, 2020 [1983?]). Essa aliança teórica,

onde era possível observar toda as celas e, por outro lado, passar-se a sensação de todos os presos eram observados (FOUCAULT, 1999 [1975]).

que sonha re-unir o que talvez nunca esteve separado, seria um ganho considerável, mas ainda insuficiente, uma vez que mesmo assumindo-se o “fato museal” como uma das possíveis manifestações do “fenômeno Museu”, ainda restaria sua restrita manifestação prática, admitida por Waldisa Rússio, por seu condicionante às iniciativas comunitárias (GUARNIERI, 2020 [1983?]).

Esse “ideal” do “fato”, como se considerou anteriormente, ainda não se configurou como “novo paradigma” museal, embora não tenham faltado iniciativas e bons exemplos nessa direção. Mas veja-se um exemplo do problema da delimitação do “fato”: um museu tradicional, que hoje empreende esforços para se integrar à comunidade e ao seu território, deixaria de vivenciar o “fato museal” por ter sido anteriormente instituído sob outra lógica? Seria uma pena. Ademais, é preciso considerar que Waldisa propunha o “fato” por uma outra sensibilidade, ao remeter seus entendimentos a Paulo Freire. E aí mora a maior solução-problema do “fato museal”: sua suposta gênese na coercitividade e generalidade do “fato social” de Durkheim. Freire propunha outras formas de se relacionar nos processos de socialização dos saberes, nunca genéricos, mas considerando distintas realidades sob entendimentos dinâmicos, passíveis aos contextos locais.

O “cenário-museu”, em sua proximidade com o “teatro da vida” em sociedade, reúne condições para que seja entendido não como *locus* de um “fato”, mas onde o “ato museal” se concretiza material ou imaterialmente. Como a noção de “ato” não possui atribuição “autoral” na Museologia, poderia ser apreendida não apenas como elemento que constitui um discurso, no sentido considerado por Bakhtin (1993 [atribuído 1919-1921]), como uma enunciação ou um espetáculo museal, mas também como conjunto de manifestações que se apresentam como “cenas” construídas e vivenciadas em sua intersubjetividade entre os “atores” sociais e culturais. Um “ato museal” reconheceria o “*gestus* social”²⁵³ em que todos são atores, e que se apresentam e se representam na composição das “cenas”, nos elementos discursivos que se propõem ou se socializam no Museu. Como diferencial ao “fato”, mesmo que um “ato” tenha sido proposto por outros “atores”, sua enunciação será única, quando considerada em sua apreensão responsável. Ou seja, um “ato museal” pode ser relativizado quando apresentado como “verdade” pré-existente, e não corre o risco de carregar esse sentido por sua etimologia,

²⁵³ A noção de *gestus* é proposta por Bertolt Brecht como uma das principais características do teatro épico contemporâneo, e se refere não apenas à gestualidade ou à mímica, mas a tudo que se estabelece na percepção de aspectos da sociedade, e que assim se manifesta como “*gestus* social”. O *gestus*, nesse sentido, transcende o gestual. É o *gestus* que permite a representação caminhar em direção ao ato performático no teatro épico e, assim, sua condição à teatralidade (BRECHT, 1978 [1957]).

como ocorre com a noção de “fato”. “Atos museais” são essencialmente ambíguos, e se manifestam sob quaisquer cenários, inclusive os adversos, e não somente em casos “ideais”.

Talvez, essa reaproximação ao “ato”, reconhecida como manifestação de um “fenômeno”, poderia costurar os “fuxicos”²⁵⁴ de uma reconciliação do Museu às suas origens ético-estéticas, e ao reconhecimento do espetáculo como expressão inerente à linguagem museal. Ou seja, se reafirmaria o “fenômeno Museu” como “território” aberto, ativo e sem fronteiras disciplinares, onde as manifestações do espetáculo se engendrariam entre tantos “atos” possíveis. Os “atos”, assim, seriam não mais que um “sopro” à representação social e cultural intersubjetiva, construída e percebida reflexivamente como linguagem, pautada no diálogo horizontal, e não apenas no fatural, mecânico ou absoluto, já que ato pressupõe ação.

Haveria pelo menos duas alternativas para considerar o “ato museal” sem que fosse necessário abandonar os condicionantes propostos por Rússio, nem os entendimentos do “fenômeno” proposto por Stránský, Gregorová, Deloche ou Scheiner. A primeira alternativa, seria simplesmente tratar o “fato” como “ato”. A segunda, manter o “f” do “fato” em suspensão, maiúsculo e entre parênteses, como “(F) ato museal”. Essa segunda possibilidade, talvez, atenderia melhor ao reconhecimento do legado de Waldisa Rússio, porém procuraria chamar a atenção ao sentido de que todo “fato” é relativo, e que não existe “fato museal” sem um “ato” criativo e intersubjetivo. O “(F)” entre parênteses também poderia enfatizar a citação de Freire por Rússio. Não é fórmula matemática nem lógica filosófica, é tão somente desenho sob a lógica do terceiro incluído: o (F) ato museal que se concretiza no cenário-museu é uma das manifestações do fenômeno Museu, que apesar de transcender o cenário institucionalizado e materializado no espaço-tempo, ainda o considera relevante.

Viver o “ato museal”: Entre o épico e o dramático, sem o imperativo do “ou”

De dentro, o ato realizado vê mais do que apenas um contexto unitário; ele também vê um contexto único, concreto, um último contexto, ao qual ele se refere tanto *no seu próprio sentido* quanto *na sua própria faturalidade*, e dentro do qual ele tenta atualizar responsabilmente a verdade [*pravda*] única, tanto do fato como do sentido em sua unidade concreta. Para ver isso, obviamente é preciso tomar o ato realizado *não* como um fato contemplado de fora ou pensado teoricamente, mas tomá-lo de dentro, em sua responsabilidade. Essa responsabilidade do ato realmente desempenhado é o levar-em-conta nele todos os fatores – um levar-em-conta tanto a sua

²⁵⁴ As esferas de tecidos reciclados, costurados em seu centro, e que são unidos uns aos outros, formando tapetes, colchas, toalhas que exalam a diversidade de cores, texturas e formas.

validade de sentido como a sua realização em toda a sua concreta historicidade e individualidade. [...] O ato realizado responsabilmente é um resultado ou soma final, uma consumada conclusão definitiva (BAKHTIN, 1993 [1989], p. 46, grifo do autor).

Em sua obra *Por uma filosofia do ato*, Bakhtin (1993 [1989]) reflete que o mundo sensível e o mundo perceptível se apresentam como elementos integrados. Segundo Bakhtin, cada pensamento, associado a um determinado conteúdo, é um “ato” que se realiza. Por essa compreensão, não se percebe o mundo sensível sem o “levar-em-conta” abrangente de cada ato, e a soma que se apresenta a partir de cada unidade da apreensão humana. Deste modo, em Bakhtin, toda apreensão humana se configura como um ato único, e é responsável ao gerar uma resposta ética e concreta. De certo modo, é o que parece sugerir Stránský em seu entendimento de uma “relação específica”, porém por outros caminhos, em que essa interdependência se tensiona pela separação dos elementos “homem” e “realidade”. Por outro lado, ainda que se tensione a “racionalidade” dessa “relação”, o fenômeno Museu permanece aberto quando se consideram os diferentes atos da percepção. Deste modo, no entender de Bakhtin (1993 [1989]), assim como um conjunto de atos constitui um fenômeno, não é possível a existência de fenômenos sem atos manifestos.

Por outro lado, se a expressão da linguagem museal se concretiza por meio de seus atos, e esses se concretizam entre “a percepção” e “o que se percebe”, permite-se a reconciliação mediada entre o “mundo da cultura” e o “mundo da vida” (BAKHTIN, 1993 [1989]), o espetáculo e a crítica, a diversão e a reflexão, a política e a poética. Obviamente, essa complementaridade não significa que “vale tudo”, mas que se considera caso a caso. Assim, que se apliquem ao estudo do fenômeno Museu e a seus (F) atos museais os métodos atualizados da transdisciplinaridade, da pesquisa-ação, dos estudos de linguagem, do ato responsável de Bakhtin, ou outras possibilidades. Não faltam alternativas para vivenciar os atos do fenômeno Museu, quando esses não se restringem ao imperativo do “isso ou aquilo”. Reaproximar o Museu do Teatro, considerando suas origens comuns, seria reafirmar a sensibilidade que a “ciência” por vezes tenta afastar, como se o “sensível” abarcasse o “irreal”, como se a “poética” fosse “irracional”, e como se “ciência” e “arte” fossem excludentes. Do Teatro ao Museu, do fenômeno teatral ao fenômeno museal, da teatralização à musealização, da cenografia à expografia, da teatralidade à musealidade, existem caminhos paralelos.

Se o “ato museal” se manifesta sob qualquer circunstância na qual se atribui a musealidade – diferentemente do “fato museal” que apresenta condicionantes –, obviamente espera-se do ato não apenas a expressão sob a forma de discurso ou enunciado, mas também que se manifeste como ação responsável e intersubjetiva. O que nesta tese se considera como

discurso crítico e reflexivo, Bakhtin considera como “atitude de consciência” que se manifesta sob determinada estrutura de expressão e apreensão dos atos, e que assim “pode ser desvelada fenomenologicamente” (BAKHTIN, 1993 [1989], p. 23-24). Essa consciência, segundo Bakhtin, é também um “dever único”, e se constitui como uma das características do ato realizado:

Não existe dever estético, dever científico, e – ao lado deles – um dever ético; há apenas aquilo que é esteticamente, teoricamente, socialmente válido, e tais validades podem ser reunidas pelo dever, do qual todas elas são instrumento. Essas asserções ganham sua validade no interior de uma unidade estética, científica ou sociológica: o dever ganha sua validade dentro da unidade da minha vida responsável única (BAKHTIN, 1993 [1989], p. 23).

Seguindo tais reflexões, pode-se considerar que qualquer abordagem da Museologia que proponha seu objeto de estudo como uma filosofia, uma ética, uma estética, uma lógica, uma aplicação prática ou tão somente uma episteme, não seria suficiente se considerada por uma única abordagem. Assim, considerando as questões aqui refletidas, especialmente a partir dos entendimentos de Bakhtin (1993 [1989]), o ato museal (ou “F” ato museal), sob quaisquer circunstâncias, poderia ser observado – a princípio – a partir de cinco características principais:

1 – Dialogismo: O “ato museal” pressupõe diálogo e interatividade em seu sentido abrangente. A identidade permite a constituição de si e pressupõe a consideração ao outro, ou seja, se manifesta pela interação identidade-alteridade. O diálogo nos museus é dinâmico, e todo enunciado se estabelece como processo, em interdependência com outros enunciados e distintas abordagens das “realidades” que se deseja contextualizar, apreender e refletir;

2 – Polifonia: O “ato museal” se manifesta como linguagem de múltiplas vozes/vias que constituem um discurso, enunciado ou qualquer outra expressão estética, ética ou lógica que se apresenta nos museus. Essas vozes/vias não necessariamente se apresentam de forma explícita, mas permitem sua percepção por semelhança a outras manifestações;

3 – Intersubjetividade: A matéria linguística do “ato museal” adquire significado em um processo ativo e responsivo, ou seja, na interdependência entre sujeitos e entre construtos humanos. Esses construtos, considerados como “pensamento teórico discursivo”, “descrição-exposição histórica” ou “intuição estética”, se apresentam como a cisão entre o conteúdo ou sentido do “ato” e a “realidade histórica do seu ser” (BAKHTIN, 1993 [1989]);

4 – Enunciação: O “ato museal” se manifesta como enunciado onde a linguagem e as “realidades” se fundem. Dada a natureza dinâmica e intersubjetiva do ato, a enunciação pressupõe interação entre sujeitos distintos e um percurso de construção coletiva de sentidos. Por mais que o museu apresente um discurso pré-definido e direcionado a um sentido, a enunciação do “ato museal” considera um percurso e construção coletiva de sentidos;

5 – Dever único: o “ato museal” gera uma “tomada de consciência” sobre um determinado fenômeno, não apenas natural, mas também humano, social, cultural, político, ambiental, científico, lógico, ético e estético. Se a “tomada de consciência” é difícil de ser observada nos processos de socialização dos atos museais, essa dificuldade não se constitui como impeditivo para que seja buscada e estimulada como “dever”.

Independentemente de quaisquer entendimentos categorizantes, observa-se que há museus que se apresentam linearmente, espetaculares e encantatórios por seus caminhos metodologicamente idealizados em suas exposições, normalizados e normalizadores sob a régua rigidez disciplinar do especialista, por mais que ideologicamente assumam-se o discurso de uma convivência “harmoniosa” entre os saberes institucionalizados e não-institucionalizados. Em outros momentos, esses mesmos museus inclinam-se às subjetividades, sem caminhos ou cercamentos assumidos, e então se apresentam oníricos e utópicos, desviantes e desviáveis ao discurso não-linear, e igualmente espetaculares e encantatórios ao não-racionalizável, ao doce incômodo do que ainda possa soar como “estranho”. Se a primeira situação costuma ser analisada criticamente por seu caráter “elementar”, “superficial” ou “excessivamente especializado”, a segunda é por vezes considerada “irreal”, “holística”, carente de “cientificidade” e, ao mesmo tempo, “libertadora” para uns e “inconsequente” para outros.

Esta aptidão camaleônica do Museu – por suas múltiplas mimeses entre racionalidade e contrariedade, aspereza e poesia – se manifesta sob as nuances de luz e sombra da cena museal, na simultaneidade da pujança e da ruína museográfica. Essa natureza múltiplo-museal, que se corporifica por sua capacidade de mediação, se configura entre o épico e o dramático, nas infinitas possibilidades cênicas (espetaculares) de sua contrariedade-complementaridade: apolínea-dionisíaca, racional-emocional, e tanto diurna (epistemológica) quanto noturna (poética e política), como as naturezas filosóficas de Bachelard. A diversidade do Museu, portanto, parece não sobreviver na exclusão do “ou”, mas na afirmação do “e”.

O Teatro, como ato celebratório da vida, sempre esteve na essência do Museu. Ou seriam Museu e Teatro expressões de um mesmo viver, como no utópico *Teatro da Memória* de Giulio Camillo? “Viajar” entre esses pulsares no espaço-tempo, próximos e distantes, foi só um passo para amarrar o balão, ainda que brevemente, ao pensamento de Bertolt Brecht. Se algum grau de espetacularização parece ser inevitável, tal como já consideravam os situacionistas na década de 1960, como sobreviver do ato no espetáculo museal²⁵⁵? Haveria diferentes expressões do espetáculo no museu que buscariam percepções diferentes, que estimulem a

²⁵⁵ Aqui se trata o espetáculo museal como o conjunto de ações comunicacionais e principalmente, porém não somente, pela expressão de suas exposições.

percepção crítica das “realidades” sem que se abandone a possibilidade consciente de entreter? Brecht certamente se submeteu a perguntas semelhantes quando propôs seus entendimentos sobre o *Teatro Épico* contemporâneo, no início do século passado.

Por que razões teria Brecht optado pelo teatro épico, como possível contraposição ao drama aristotélico? Anatol Rosenfeld conta um pouco dessa história, tão próxima da “realidade” espetacular do Museu e que, em síntese, reside nas expectativas de apreensão crítica, sem deixar de divertir (ROSENFELD, 1985 [1965]). Foi também a partir das reflexões de Brecht, e diante das “realidades” da América Latina, que o teatrólogo brasileiro Augusto Boal desenvolveu o *Teatro do Oprimido* e passou às suas experiências, especialmente na década de 1970, como forma de democratização do teatro e de busca pela transformação da “realidade” por meio do diálogo, onde todos são atores e espectadores (BOAL, 1991 [1973]). Seria possível aproximar esses entendimentos à linguagem museal sem que se caísse – novamente e contraditoriamente – em uma “nova” dicotomia entre o “certo” ou o “errado”?

Há muitos aspectos considerados por Brecht nas duas formas de teatro que se aproximam da linguagem museal, e que podem ser consideradas nas linguagens de exposição e de mediação. Entretanto, de nada adiantaria apresentá-las sob a forma de uma receita fechada e binária, como se pudesse ser mais um guia excludente. Reitere-se que, nesta tese, opostos não são considerados como exclusões, mas aproximados por suas complementaridades. Isso quer dizer metaforicamente que, entre o infravermelho e o ultravioleta do espectro espetacular visível, muitas cores se manifestam para muito mais do que a percepção do vermelho e do violeta que se permitem observar.

Feita essa ressalva fundamental, considere-se que, para Brecht, o teatro épico se diferencia em muitos aspectos do teatro dramático. A primeira diferença residiria na forma de expressão: enquanto o teatro épico apresenta uma narrativa reflexiva, o teatro dramático é centrado na atuação emocional. Se no teatro dramático há uma separação clara entre o público e a plateia, no teatro épico busca-se a integração dos atores com a plateia, ou as cenas ocorrem junto à mesma. Enquanto o dramático envolve o espectador, o épico estimula a percepção de que a cena não se confunde com a “realidade”, o que leva à necessidade de tomar decisões quanto às ambiguidades, especialmente humanas, que se apresentam no espetáculo. Não raro, o protagonista do teatro épico de Brecht é um anti-herói. Se no teatro dramático o andamento é linear, no teatro épico se dá em curvas, em sequência de cenas não dependentes (BRECHT apud ROSENFELD, 1985 [1965]).

Como se percebe, não é difícil transportar essas características à linguagem museal. E como cada caso é um caso, nada impede que nos museus se optem por umas e outras

características, nem integralmente épicas, como nem totalmente dramáticas. Assim, optou-se por apresentar no Quadro 2 (na página seguinte) as situações extremas entre essas duas formas de espetáculo, a partir do quadro original elaborado por Brecht em 1930, no prefácio da peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny*.

Quadro 2 – Principais diferenças entre o teatro dramático e o teatro épico, segundo Bertolt Brecht

Forma dramática	Forma épica
Atuação	Narração
Envolve o espectador na ação cênica	Transforma o espectador em observador
Consome sua atividade	Desperta sua atividade
Desperta sentimentos	Suscita decisões
Proporciona experiência	Proporciona conhecimento
O espectador é transportado para dentro da ação	O espectador é confrontado à ação
Sugestão	Argumento
O ser humano como algo conhecido	O ser humano como objeto de estudo
O público fica dentro	O espectador fica sobre
Caráter testemunhal	Caráter educativo
O homem é imutável	O homem se transforma
Tensão em relação ao desfecho	Tensão em relação ao desenvolvimento
Cada cena existe em função da seguinte	Cada cena existe por si
Os acontecimentos se apresentam linearmente	Os acontecimentos se apresentam em curvas
Natureza não dá saltos (<i>natura non facit saltus</i>) [Percurso evolutivo]	Natureza dá saltos (<i>Facit saltus</i>) [Cortes de percurso]
O mundo tal como é	O mundo tal como se transforma
O ser humano como elemento determinado	O ser humano como processo
Seus impulsos	Seus motivos
O pensamento determina o ser	O ser social determina o pensamento
Emoção	Reflexão

Fonte: Adaptado pelo autor a partir da tradução de Rosenfeld (1985 [1965]).

Observando-se detidamente o Quadro 2, percebe-se o quanto as características apontadas por Brecht são próximas às estratégias comunicacionais que se aplicam nos discursos dos museus, como é o caso, por exemplo, das exposições. Entendeu-se nesta tese que a diferenciação proposta por Brecht, considerando suas expectativas à época, poderiam ser aplicáveis, como ponto de partida, às diferentes possibilidades de manifestação do espetáculo nos museus. Embora não se apliquem como fórmulas binárias, podem servir à reflexão nos

processos de concepção de exposições e elaboração de quaisquer estratégias comunicacionais dos museus.

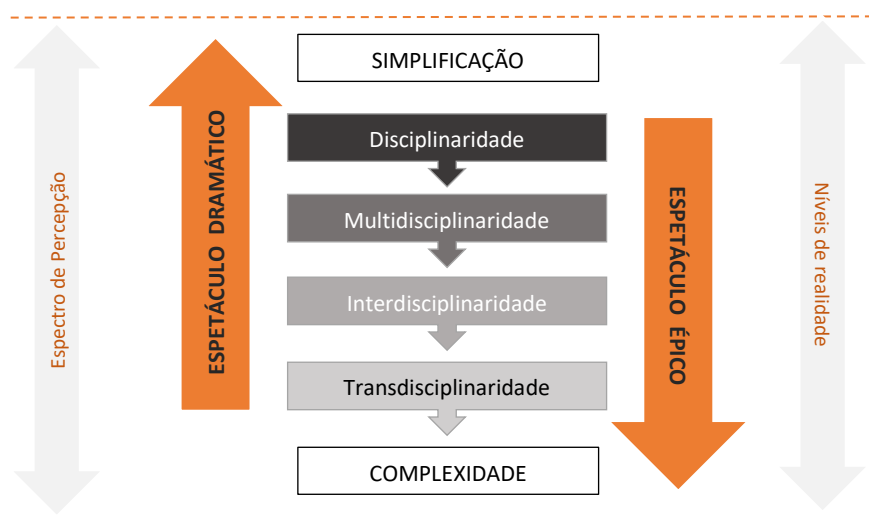
Para além da mera observação quanto ao uso de elementos cênicos de linguagem que nos museus se apresentam nas exposições e outras estratégias de comunicação, as diferentes características apontadas por Brecht permitem outras aproximações quanto aos aspectos abordados neste *Quarto Porto*. Nos museus, tão simplesmente se propõe adotar, a princípio, as formas de teatro que no contexto museal poderiam ser entendidas como “espetáculo dramático” e “espetáculo épico”. O primeiro aspecto que pode ser destacado diz respeito às diferentes estratégias e modos de abordagem na apresentação ou representação de um determinado “tema” ou “fenômeno” no Museu. Enquanto o “espetáculo dramático” – tal como o teatro dramático, no entender de Brecht – opta pela simplificação ao acesso à apreensão de um determinado fenômeno ou aspecto, o “espetáculo épico” aposta na apreensão por sua complexidade. As abordagens pela ótica da simplificação e da complexidade encontram ainda outro aspecto aqui abordado: as diferentes formas de apreensão disciplinar, e suas diferentes possibilidades de interação.

Como se viu anteriormente, há um consenso entre epistemólogos de que as interações mais conhecidas e estudadas apresentam um maior ou menor grau de complexidade, considerando os modos como as disciplinas interagem entre elas. No caso da transdisciplinaridade, temas complexos são abordados não apenas por leituras ou entendimentos disciplinares, mas também por outros modos de saber, não-institucionalizados. Desse modo, em ordem crescente em direção às abordagens complexas, segundo a organização de Jantsch (1975), tem-se a disciplinaridade, a pluri ou multidisciplinaridade, a interdisciplinaridade e a transdisciplinaridade. Aplicando-se o que aqui se considera como “espetáculo dramático” e “espetáculo épico”, a partir dos entendimentos de Brecht, pode-se sugerir uma possível correlação entre diferentes aspectos: 1) a abordagem espetacular; 2) a orientação em direção à simplificação e à complexidade; e 3) os graus de complexidade das interações disciplinares. A Figura 38 apresenta graficamente os fluxos sugeridos.

Pela correlação hipotética sugerida, e com base nas reflexões aqui apresentadas sob o ponto de vista abrangente e complexo do espetáculo, quanto maior o grau de cooperação entre as disciplinas no Museu – até o ponto em que seus limites possam se dissolver e integrar-se a outros saberes nas abordagens sugeridas pelos discursos museais – maior será a capacidade de reflexão crítica do espetáculo socializado. Por outro lado, quanto mais a apreensão se restringir aos limites de uma determinada ciência ou campo disciplinar, maior será a tendência à abordagem simplificada dos entendimentos, já que a apreensão se proporrá principalmente por

um único aspecto, por uma única abordagem de percepção da “realidade”. Para o primeiro caso, mais elementos de linguagem se apresentarão sob a forma de “espetáculo épico”, não-linear, reflexivo e participativo. Para o segundo caso, mais elementos se manifestarão sob a forma de “espetáculo dramático”, linear, emocional e coercitivo.

Figura 38 – Fluxos de simplificação, complexidade e disciplinaridade na manifestação do Museu-Espetáculo.



Fonte: Elaboração do autor.

Note-se, entretanto, que apesar do esquema gráfico apontar para dois lados, ou para duas “tendências” de abordagem na apreensão do conhecimento, as linhas tracejadas – acima e abaixo – pretendem enfatizar e relativizar a dependência a um determinado campo ou espectro de percepção do ato museal (na figura, representado pela seta dupla à esquerda). Esse senão procura alertar que, no processo de enunciação considerado por Bakhtin, cada resposta é única, e não se repete. Por outro lado, o espectro aberto e contínuo também procura chamar a atenção para a necessidade de se considerar diferentes níveis de realidade (na figura, representados pela seta dupla à direita), que certamente afetam o modo como o espetáculo se manifesta no Museu.

Ao se propor a esquematização apresentada na Figura 38 (página anterior), tem-se a consciência de que, ao tratar da dialética simplificação/complexidade envolvida nas interações disciplinares e em sua relação dialógica com o espetáculo, inevitavelmente se recorre ao exercício de simplificação e objetivação. Como se abordou anteriormente, até mesmo na abordagem transdisciplinar a racionalidade é fundamental e complementar, mas não pode se restringir ao seu entendimento absoluto. Deste modo, tem-se consciência de que a objetivação

é necessária nos processos de compreensão do que se pretende perceber por sua complexidade, mas esta não pode ser autorrestritiva.

Feita essa nova ressalva, ressalta-se também que o entendimento do esquema gráfico sugerido não pretende alimentar a exclusão de “um lado” de um suposto par dicotômico situado entre a opção extrema entre a simplificação e a complexidade, ou entre a disciplinaridade e a transdisciplinaridade. Muito menos, recorre-se às abordagens maniqueístas que, no extremo de sua simplificação, pretenderiam estabelecer “novos” valores excludentes aos lados de um par dicotômico, restrito aos entendimentos de “certo” ou “errado”. Uma forma única de espetáculo só seria possível, portanto, nos casos em que se atinge um determinado extremo, o que até então, permanece sob estado utópico. Assim, o esquema é tão somente um exercício teórico que visa favorecer a observação sempre aberta de elementos de acontecimentos que podem se dar simultaneamente, em combinações intermediárias ou não, em sua complementaridade, contraditoriedade e intersubjetividade.

Trata-se, assim, de um entendimento que procura deslocar a percepção dos impactos do espetáculo de sua forma ou expressão ritual em si, afastando-a da dependência exclusiva dos elementos materiais, direcionando-o e condicionando-o ao conteúdo discursivo, à sua expressão como enunciado. Se o espetáculo é entendido como recurso comunicacional de socialização do conhecimento (nessa via de mão dupla), este terá sempre consequências ambíguas, não restritos os entendimentos cristalizados, tradicionalmente considerados como “bons” ou “maus”.

Levantem-se as âncoras:

Sincronias, diacronias e metateorias de uma “petulância” nômade

Reconhecer, admitir e localizar o fenômeno Museu-Espetáculo na ambiguidade do saber-poder disciplinar, como atributo originário a todos os museus, talvez seja um passo para subverter o espetáculo coercitivo em direção ao espetáculo emancipador, rumo ao reconhecimento essencial do indivíduo em sua existência – solidária e intersubjetiva – como ser social em sua dimensão ecosófica. As reflexões deste *Quarto Porto* – associadas ao fenômeno Museu-Espetáculo – em suas reverberações com a disciplinaridade – foram costuradas e descosturadas transversalmente, a partir da perspectiva de um exercício crítico-reflexivo, não-linear e duplamente alimentado. Como reflexão metateórica e epistemológica, procurou-se entender como os aspectos disciplinares são apreendidos e considerados na teoria museológica,

não apenas em suas interações com outras disciplinas, mas também na definição do objeto da Museologia e de seu lugar nas estruturas do conhecimento. Sob perspectiva teórica, procurou-se aproximar e tensionar entendimentos ético-filosóficos, no sentido de apreender o fenômeno Museu-Espetáculo e situá-lo dentre os problemas epistemológicos e demais entendimentos da Museologia, por meio de abordagens diacrônicas, sincrônicas e de aspectos aplicados à teoria museológica.

Quanto à primeira motivação, ressalte-se que coube a Stránský propor a abordagem metateórica como uma das vias de consecução analítica e metodológica da Museologia (STRÁNSKÁ; STRÁNSKÝ, 2000). Nada mais do que reflexão e tensionamento sobre as teorias de um determinado campo, utilizando-se de conhecimentos que vão além dele. Assim, antes que se caia na tentação de se assumir equivocadamente a metamuseologia como uma “nova ciência”, “ciência da ciência”, “nova prática” ou “nova filosofia” museológica, cabe esclarecer que qualquer abordagem metateórica – não apenas da Museologia – não pode ser confundida com a ciência em si. E mais, todo exercício metateórico é necessariamente autorreflexivo.

O reconhecimento da relevância do exercício teórico e metateórico, associado aos entendimentos da epistemologia histórica da Museologia, foram a principal motivação para se considerar as reflexões sobre o fenômeno Museu-Espetáculo, sob seus aspectos associados à socialização do conhecimento, ao tensionamento dos objetos de estudo da Museologia e à sua interação com outras disciplinas. Dentre as problemáticas levantadas neste *Quarto Porto*, algumas considerações parciais serão resumidas (e objetivadas) nos itens a seguir, sob o alerta de que não passam de reflexões restritas, em processo, inconclusas e limitadas aos estudos desta tese. Não se bastam por si, já que tão somente convidam à leitura integral do texto aqui apresentado, e de todos os autores citados. Deste modo, não há qualquer pretensão de apresentar “definições” ou “conceitos”, mesmo quando se tensionam acepções vigentes:

1 – Entendido sob ótica diacrônica e sincrônica, o fenômeno Museu se manifesta pela necessidade humana de acumular e comunicar o conhecimento sob a forma de herança cultural, e se percebe como atributo ontogenético ao desenvolvimento da humanidade, antes, durante e depois da afirmação do museu moderno (cf. Stránský).

2 – A socialização do conhecimento humano sob suas percepções individuais, sociais, culturais e naturais é a principal motivação de existência e a essência do fenômeno Museu (cf. Stránský e Scheiner).

3 – O espetáculo do conhecimento habita a gênese mitológica do fenômeno Museu e é inerente a ele. As musas, filhas de Zeus (a Ordem do Tempo e da Natureza) e Mnemosyne (a

Memória), cantam, encantam, dançam e encenam as ambiguidades do “real”, na relação que o humano estabelece com o tempo e com as coisas, pela capacidade de memorizar (cf. Hesíodo).

4 – Mais do que uma possível associação ao templo das Musas e ao *Mouseion de Alexandria*, a origem mitológica do fenômeno Museu se associa à imaterialidade do ato: *mousàon*, ou seja, àquilo que se expressa hoje sob diferentes formas de expressão, decorrentes de sua forma originária, a Palavra Cantada (cf. Scheiner e Torrano).

5 – O *Mouseion de Alexandria* foi planejado como parte das estratégias políticas de afirmação daquela cidade como capital cultural do mundo helenístico (cf. Fraser), razão pela qual pode se aproximar dos museus contemporâneos, quando planejados como marcas (*museum branding* e *branding cities*) de “afirmação” urbana ou rural. Entretanto, tal aproximação não justifica processos atuais de gentrificação e mercantilização, já que a imponência física do *Mouseion* não se sobrepunha à sua grandiosidade como espaço de elaboração e socialização do conhecimento.

6 – A *musealia* (cf. Stránský) do *Mouseion de Alexandria* era composta por objetos imateriais do conhecimento e, mesmo quando se perderam sob a forma de documentos materiais, ainda hoje se constituem como patrimônio informal da humanidade, já que extrapolaram sua existência física. Isso não significa que a preservação e comunicação de objetos materiais tenham deixado de ser relevantes ou que possam ser negligenciadas.

7 – Disciplina (conhecimento, aprendizado, norma, valor e ética) e espetáculo (comunicação, apresentação e estética) se associam como causa-causa no fenômeno Museu-Espetáculo, e se manifestam sempre, sob quaisquer circunstâncias, em todas as formas e entendimentos de museus ou “territórios” musealizados, materiais ou imateriais (virtuais).

8 – A dialética objetivação/subjetivação, semioticamente mediada (cf. Guattari), é inerente aos processos de representação social (cf. Moscovici) da “realidade” no Museu.

9 – A “relação específica” entre o homem e a realidade (cf. Stránský e Gregorová) ou entre o homem e o objeto (cf. Rússio), baseada na primazia do sujeito ou do objeto na teoria do conhecimento (cf. Adorno), traduzida a este campo como “fato” ou “fenômeno” museal, é ambígua e não suficiente como objeto de estudo da Museologia.

10 – A coercitividade, a generalidade e a exterioridade dos “fatos”, comuns aos entendimentos positivistas de “fato social” (cf. Durkheim), “fato histórico” (cf. Jänke), “fato científico” (cf. Fleck) e, por consequência, de “fato museal” (cf. Rússio), deveriam ser evitados nos museus se assim entendidos por tais condicionantes. Como cenários (cf. Rússio) próprios à dialogia, à experiência (*Erlebniss* cf. Husserl) e à vivência (*Erfahrung* cf. Husserl) transcultural e intersubjetiva (cf. Bakhtin e Morin), os museus se abrem ao “(F) ato museal”, igualmente

responsável e responsivo (cf. Bakhtin), ético e estético, poético e político (cf. Lidchi), épico e dramático (cf. Brecht e Boal). Sob tal perspectiva, os fenômenos Museu e Teatro têm ancestralidade, problemática e filosofia aproximadas.

11 – Cabem nos (F) atos museais não apenas a valoração da “musealidade” (cf. Stránský) e a “musealização”, nem apenas a pesquisa, a conservação e a comunicação dos objetos do conhecimento (poéticos e políticos, materiais ou imateriais, patrimonializados ou não) mas todos os elementos que se manifestam no campo museal, em sua interdependência mutualística e ecosófica com a psique, a sociedade e a natureza (cf. Guattari). O Museu não apenas “presta serviço” ou “transmite”, mas “integra-se” e “socializa-se”. Por essa mesma razão, a identidade (o caráter identitário) é um atributo insuficiente quando se pretende atribuir valor aos (F) atos museais, que eticamente deveriam depender da inseparabilidade “identidade-alteridade”. O fenômeno Museu se caracteriza pela unicidade de distintos (F) atos museais que se somam ou se subtraem, e não o contrário.

12 – A “realidade”, quando assim considerada nos museus, mesmo sob seu aspecto científico, deveria ser entendida como construto social e cultural, dinâmico, polissêmico, espaço-temporal, intersubjetivo (cf. Bakhtin), não isento de erros e contradições (cf. Fleck, Kuhn, Bachelard e Foucault) e passível de ser refutável quando superado por novo entendimento, necessariamente coletivo (cf. Popper).

13 – A objetivação, a racionalização e a normalização, como atributos do paradigma simplificador (cf. Morin), favorecem a socialização do conhecimento no Museu, mas frequentemente isolam os saberes de suas complexidades sensíveis – tanto poéticas (semióticas) quanto políticas (saber/poder) (cf. Lidchi). A linguagem simplificada por si, como estratégia de popularização do conhecimento, não se basta no Museu.

14 – No fenômeno Museu, o conhecimento é gerado, afirmado, monumentalizado e socializado por meio da interação saber-poder (acepção política), e se manifesta sob a forma de enunciados (acepção poética) decorrentes de diálogos intersubjetivos (cf. Bakhtin).

15 – Mais do que valoração de objetos materiais ou imateriais, a musealização pode promover a monumentalização crítica (cf. Le Goff) dos saberes, com consequências ambíguas. O conhecimento é o principal objeto socializado nos museus, e transcende a noção de patrimônio, já que a ideia (*eidos*) supera o mundo das formas materiais (cf. Husserl e Flusser).

16 – Os saberes monumentalizados no Museu se apresentam fragmentados sob as formas de “conhecimento”, “memória”, “tradição”, “arte”, “ciência” ou “devir”.

17 – O “rito” e os “rituais espetaculares”, entendidos como jogos de representação do “real” (cf. Huizinga) na “liturgia” museal (cf. Šola), comunicam os saberes monumentalizados no

Museu e interferem na interação dos aspectos semióticos (poéticos) e de saber-poder (políticos). Não são automaticamente “bons” ou “maus”, já que dependem dos entendimentos que pretendem socializar à sociedade, e de como são apreendidos/respondidos por ela.

18 – A “ilusão” e a “fantasia” (cf. Winnicott) associados ao espetáculo museal, contribuem aos processos cognitivos, especialmente quando permitem a percepção da “realidade” sob sua apreensão crítica e construtiva (cf. Piaget).

19 – Os movimentos e correntes da Museologia (Museologia, Nova Museologia, Museologia Social e Sociomuseologia, entre outras), apesar de suas especificidades e peculiaridades, paradoxalmente assumem a interdisciplinaridade como atributo comum. Não há mudança de paradigma quando todas as correntes teóricas afirmam sua dependência à mesma ótica disciplinar de socialização do conhecimento.

20 – Não há consenso de que a interdisciplinaridade seja um atributo da Museologia aplicável a todas as situações. Outras interações são também consideradas ou sugeridas. Qualquer afirmação sob as especificidades das interações disciplinares (multi ou pluri, inter e transdisciplinar) não se concretizam apenas pela adoção político-ideológica do termo (cf. Japiassu). Pode haver uma correlação entre modos de espetáculo e interações disciplinares.

21 – A abordagem transdisciplinar (cf. Piaget, Morin, Nicolescu, Lima de Freitas e D’Ambrosio), anteriormente considerada “sonho” ou “utopia”, coloca-se como alternativa factível e aplicável no século XXI, especialmente sob métodos e enunciados que se pretendam transculturais e participativos. Se considerada sob o entendimento do espetáculo, a transdisciplinaridade pode ser aplicada em suas aproximações às estratégias do *Teatro Épico* (cf. Brecht). Porém, a transdisciplinaridade requer o atendimento aos seus condicionantes e, assim, não deve ser reduzida a um novo modismo, a uma nova panaceia capaz de resolver todos os problemas – éticos e estéticos – do espetáculo museal.

Essa circulação rizomática (Deleuze e Guattari) e ecosófica (Guattari) entre os saberes, que coabitam e mutualizam o campo do Museu e da Museologia, não necessita de reinvenções, já que pode ser potencializada por meio de seus conhecidos projetos de Museologia e Patrimônio Integral. Entretanto, para que estes sejam plenos, precisam ser verdadeiramente livres das amarras disciplinares, quando estas se propõem excludentes. Para isso, não é necessário negar a importância das disciplinas científicas, em suas múltiplas possibilidades de interações com outros campos ou ciências, nos processos de construção e socialização do conhecimento.

Se o espetáculo disciplinar é um atributo geral do Museu, e se deseja que esse atributo seja desassociado de seu caráter acrítico de superficialidade, dessa atratividade rasa que troca

o fim pelos meios, quando se desloca a função primeira do espetáculo entregando-o apenas à memorização e ao mercado de consumo, é provável que a diferença só será possível a partir de uma efetiva mudança de paradigma disciplinar. Do disciplinar em direção ao transdisciplinar, porém sem abandonar as possibilidades, especificidades, bagagens e conquistas históricas das disciplinas e de suas livres associações, não apenas nos territórios das ciências régias, mas também, e necessariamente, ao considerar aos deslimes do nomadismo. É como bem resume a socióloga Maria da Conceição de Almeida:

Ao contrário da ciência como território, uma ciência do nomadismo supõe, requer e impõe deslocamento, atenção às singularidades, enfraquecimento do controle e da arrogância, consciência do imponderável e da dificuldade de predição. O princípio da Incerteza é a ferramenta política do intelectual nômade. Isso porque, se o futuro não está determinado, não está dado, podemos e devemos fazer nossas apostas, projetar novos mundos, novas práticas acadêmicas, outros modos de pensar e fazer ciência. De viver. Surpresas, criatividade, invenção: essas são as linhas pontilhadas, portanto descontínuas e a serem preenchidas, de uma cartografia da ciência nômade. Ao território corresponde a prosa, ao nomadismo corresponde a poesia. Fazer copular essas duas estratégias de pensar é urgente (ALMEIDA, 2015, p. 93-94).

Receita para uma viagem museal u-tópica

No liquidificador, bata 2 folhas do loureiro de Hesíodo,
1 colher da teoria de Aristarco de Samos,
2 copos da petulância de Copérnico,
½ kg dos devaneios de Bachelard,
200 g do teatro de Brecht,
e uma pitada de Kuhn.

Acrescente uma dose do fenômeno de Stránský
a 2 vestígios arqueológicos das epistemes de Foucault.
Submeta tudo ao nomadismo de Deleuze e Guattari.

Ofereça a todos o caldo da complexidade de Morin e Nicolescu.
Se achar um absurdo, refute tudo com a falseabilidade de Popper.

Copérnico redescobriu o que Aristarco já dizia,
que a Terra não era o centro do Universo.

Chega de homens nesse ato museal.
Que se convoquem as nove Musas!

Ruptura epistemológica,
Quebra de paradigma,
Revolução científica,
Devir minoritário,
Conhecimento:
Museu!



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais - CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTIC

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)

Doutorado em Museologia e Patrimônio

MUSEU-ESPETÁCULO

*Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI
(no percurso de uma viagem de balão)*

Volume II

CHARLES NARLOCH

Rio de Janeiro (RJ), março de 2021

MUSEU-ESPETÁCULO

*Reflexões ecosóficas sobre o museu do século XXI
(no percurso de uma viagem de balão)*

Volume II

por

CHARLES NARLOCH

*Aluno do Curso de Doutorado em Museologia e Patrimônio
Linha 1 – Museu e Museologia*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST/MCTI).

Orientadora:
Profa. Dra. Teresa Cristina Moletta Scheiner

Rio de Janeiro, março de 2021

SUMÁRIO

VOLUME I	I
INTRODUÇÃO	1
Pontos de partida	2
Museologia, Ecosofia e Espetáculo	5
As naves encantatórias	11
Justificativa e pressupostos	18
Objetivos	29
Hipóteses e questões	30
Metodologia	31
Princípios metodológicos	31
O processo analógico	33
A dialógica compreensão-explicação	36
Procedimentos metodológicos	37
Recorte e “costura” da pesquisa	40
Principais fontes de pesquisa	41
Estrutura da tese	43
1. PRIMEIRO PORTO – CONTEXTO ANALÓGICO	47
Hora do embarque: O Museu e a analogia do “viajar”	49
Do Jiquiá aos Afonsos: O dirigível no Rio e os pioneiros da aviação	51
Entre a emoção e o pragmatismo: Turbulências políticas e um mercado promissor	73
Como enfeitiçar o “chefe” de uma nação:	
As manobras espetaculares de Hugo Eckener	78
Museus, imaginário e memória do espetáculo:	
Um percurso de “similitudes” e contradições	98
2. SEGUNDO PORTO – A NAVE ENCANTATÓRIA	109
Primórdios do espetáculo nos museus modernos:	
O Museu-Espetáculo de Jean Gabus	113
McLuhan, Parker e a perspectiva não linear de Barzun:	
Um caso pontual para a perspectiva espetacular	119
Museus em crise e mercadoria vedete: A última gota antes do “fim”	123
Entendendo <i>Maio de 1968</i> : Um impulso à Nova Museologia	131
O <i>Escândalo de Strasbourg</i> :	
Da redução ao paradoxo espetacular nos museus	142
Entendimentos, reduções e utopias: O espetáculo e o desvio do espetáculo	146
Ética e poder espetacular: Uma aproximação ao pensamento museológico	153
3. TERCEIRO PORTO - O MAPA ESPETACULAR	159
O Brasil como espetáculo: Relevâncias e contradições nos relatos de um viajante	162
Preservação cultural e proteção ambiental:	
Caminhos paralelos rumo à mesma direção	167
Desenvolvimento sustentável no Museu: Equilíbrios reduzidos e <i>museum branding</i>	173
Natureza, Paisagem Cultural e Ecosofia: Três construtos no território do espetáculo	178
Entre o <i>oikos</i> e o <i>anthropos</i> : Do Museu Integral ao Ecomuseu	184
Preservação do mito, produção do espetáculo:	
Enfrentamentos e considerações à cartografia do Museu-Espetáculo	199
4. QUARTO PORTO - A C(H)ANCELA DISCIPLINAR	207
A via pavimentada da hiperespecialização: O rito espetacular no Museu	210

Relação específica ou objetual? Entre o fato e o fenômeno, o espetáculo do saber	218
Disciplina e espetáculo: Uma interação “causa-causa” no “Museu Disciplinar”	243
Museu, Museologia e interações disciplinares:	
Territórios epistêmicos de um campo complexo	265
Entendimentos do campo museológico: Uma questão complementar ao espetáculo	277
A interdisciplinaridade espetacular:	
Um conceito em disputa sob a afirmação do Estado Mínimo	281
Transdisciplinaridade e espetáculo:	
Uma atualização do paradigma disciplinar no Museu?	287
Transperspectivas: As características e o método da transdisciplinaridade	292
Do “fato” ao “ato” no “fenômeno Museu”:	
Não mais que um parêntese nessa questão	300
Viver o “ato museal”: Entre o épico e o dramático, sem o imperativo do “ou”	304
Levantem-se as âncoras:	
Sincronias, diacronias e metateorias de uma “petulância” nômade	312
Receita para uma viagem museal u-tópica	318
VOLUME II	XIX
5. QUINTO PORTO - A TORRE MONUMENTO	319
Estruturas de amarração: Quem concebe e institui um novo museu?	322
Amarrem-se os sonhos: O “espetáculo de civilização” no céu da América do Sul	327
A cidade lara e o cesto de apanhar peixes:	
Do trapiche do engenho às batalhas da nave-museu	338
Troquem-se tempos e sentidos:	
Da “Cidade do <i>Zeppelin</i> ” aos projetos do Parque do Jiquiá	353
Áreas de turbulência: A gestação de um Museu na Arena Jiquiá	384
Da réplica de <i>Stonehenge</i> ao manguezal de vitrine:	
A caracterização do “Elemento Giffard” como atributo do Museu-Espetáculo	399
Soltem-se as amarras: A complexidade do espetáculo nos projetos do Jiquiá	412
6. SEXTO PORTO - UM SONHO, DOIS MUSEUS	417
Veneno ou antídoto? O que move um sonho?	420
Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro: Cidade-Espetáculo ou Ecomuseu-Imaginário ...	431
Encomendem nossas almas a Nosso Senhor:	
Da Fazenda e Santa Cruz às turmas de Clóvis	438
Uma praça na dobra do Rio: Do Largo da Prainha à Pequena África	461
A invenção do primeiro ecomuseu carioca:	
Das perspectivas de Rollas ao Ecomuseu de Santa Cruz	468
Do Guggenheim ao Museu do Amanhã:	
A promessa de um museu “sustentável” no “Porto Maravilha”	479
AMARRAS SOLTAS	500
Bendito-maldito espetáculo: Que seja emancipador enquanto dure!	501
REFERÊNCIAS	508

Quinto Porto

A torre monumento

Um museu de ciências entre o céu e o mar do Recife:
os projetos para o Campo do Jiquiá

Se o homem conseguiu dominar os mares, atravessar os oceanos, e caminhar sobre as águas; se, accendendo uma locomotiva, alcançou acabar com as distancias marcando as legoas para percorrel-as em minutos; se, perfurando os rochedos, desabando os montes, percorre os continentes tão depressa como os cavaleiros de Tasso, que tinham azas nos pés; se, desprezando os ventos, viaja pelos mares, levado pelo vapor; tempo virá em que a atmosphaera será também um novo caminho, que o ha de aproximar do condor e da aguia. Icaro não será então uma personagem da fabula, porque o homem, como o primeiro passaro do mundo, percorrerá o mesmo caminho trilhado pelas aves. E o balão aerostático será o navio do ar, a casa ambulante, que transportará os povos pela atmosphaera. E quando o balão caminhando pelo espaço, atravessando os desertos, voando sobre os oceanos e passando por cima das maiores montanhas, conseguir aproximar mais os povos, a humanidade chegará ao fim da estrada do progresso.

Manuel Duarte Moreira de Azevedo (1832-1903).

Texto biográfico sobre o padre brasileiro Bartolomeu Lourenço de Gusmão (1685-1724), considerado o inventor do balão aerostático, 1861. (MOREIRA DE AZEVEDO, 1861, p. 16).

Figura 39 – *Despertar de Ícaro*, 1910.

Pintura de Lucílio de Albuquerque (1877-1939) em homenagem a Santos Dumont.



Óleo sobre tela, 1910. 146,4 cm x 204 cm.

Fonte: Acervo do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), Rio de Janeiro.
(ALBUQUERQUE, 1910)²⁵⁶.

²⁵⁶ *Despertar de Ícaro* foi exposta pela primeira vez no *Salon International de Bruxelles*, em 1911. Ao retornar da Europa, em 1912, após estudos na *Académie Julian*, em Paris, Lucílio de Albuquerque obteve pela pintura a pequena medalha de ouro do Salão Oficial da Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Naquele ano, foi nomeado professor de desenho figurado da mesma instituição, da qual ocupou a função de diretor, entre 1937 e 1938 (ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 2012).

QUINTO PORTO – A torre monumento

O espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem atual faz a respeito de si mesma, seu monólogo elogioso. É o autorretrato do poder na época de sua gestão totalitária das condições de existência. [...] Mas o espetáculo não é o produto necessário do desenvolvimento técnico, visto como desenvolvimento *natural*. Ao contrário, a sociedade do espetáculo é a forma que escolhe seu próprio conteúdo técnico. [...] Se as necessidades sociais da época na qual se desenvolvem essas técnicas só podem encontrar satisfação com sua mediação, se a administração dessa sociedade e qualquer contato entre os homens só se podem exercer por intermédio dessa força de comunicação instantânea, é porque essa "comunicação" é essencialmente *unilateral* [...].

Guy Debord (2017 [1967], p. 44-45, grifo do autor).

Estruturas de amarração²⁵⁷: quem concebe e institui um novo museu?

Museus concebidos e mantidos pelo Estado são comuns neste início de século, não somente no Brasil. Não é algo que se estranha, afinal, uma das funções do Estado é a preservação de seu patrimônio, e o conhecimento é a forma mais abrangente do patrimônio humano. Não há socialização do conhecimento sem memória do passado, percepção do presente e reflexão sobre o futuro. O Museu, entendido como fenômeno social abrangente (STRÁNSKÝ, 1980; SCHEINER, 1998), é frequentemente concebido e vivenciado não apenas por seu potencial de desenvolvimento humano, mas também por seu inegável papel midiático.

Ocorre que as problemáticas associadas à função do Museu na sociedade são motivo de debate há décadas. Esse museu mídia, que se constrói sobre seu caráter comunicacional, quando se dá em detrimento de seu papel de articulação social, é frequentemente questionado, com razão. Isso se dá não apenas pelas narrativas que os museus – como materialização do fenômeno – apresentam em suas exposições e outras atividades de comunicação, mas também pelos conceitos e premissas que adotam ao definir sua razão de existência, seu objeto de ação.

²⁵⁷ Os termos “amarração” e “ancoragem” são utilizados como sinônimos nesta tese, porém sempre em duplo sentido. Materialmente, são empregados na acepção de acoplamento de um meio de transporte a uma estrutura física, como a *Torre de Atracação* do Campo do Jiquiá, no Recife. Metaforicamente, considera-se “amarração” o conjunto de reflexões à análise de um fenômeno social – o Museu-Espetáculo – por meio de associações entre conteúdos cognitivo-culturais (HUSSERL, 1990 [1973]; MORIN, 2012 [1986]). Difere do sentido proposto pelo sociólogo romeno Serge Moscovici (1925-2014), que considera a “ancoragem” precursora da “objetivação” nos processos de representação social. Segundo Moscovici, primeiro “ancoram-se” ideias estranhas ou não-familiares a sentidos familiares para, em seguida, torná-las inteligíveis sob um determinado conjunto de valores pré-existentes (MOSCOVICI, 2007 [2000]).

Por mais que a Nova Museologia tenha sugerido o contrário, grande parte dos atuais processos de significação e ressignificação, inerentes à concepção de um novo museu, ainda se dão por meio do estabelecimento de um “monólogo elogioso”. Essa expressão, proposta por Debord (2017 [1967]) como uma das características da sociedade do espetáculo, considera a necessidade da sociedade em criar narrativas ininterruptas sobre si. Há muito se discute que os discursos sógnicos humanos são produzidos idealmente, como decorrentes dos fenômenos de representação social (DURKHEIM, 2004 [1913-14]; MOSCOVICI, 2007 [2000]) ou, nas políticas de patrimônio, associados às expectativas de memória coletiva (HALBWACHS, 1990 [1950]). Nos museus, as narrativas idealizadas de representação social são frequentemente “empacotadas” sob a forma de discursos objetivos, prontos a reproduzir. Assim, tanto os museus quanto seus discursos costumam ser comunicados como fiéis representantes de uma “realidade”.

A partir de um processo autocentrado de representação social, qualquer perspectiva efetivamente dialógica passa a um segundo plano, independentemente da modalidade ou “tipo” de museu. Mesmo quando o tensionamento da “realidade” é permitido e estimulado, na maioria das vezes isso se faz como mera concessão temporária. Não passa de benevolência à ressignificação momentânea de algo que nasce posto no Museu, e que permanece imperioso em sua narrativa, independentemente de qualquer questionamento. Deste modo, os museus fortalecem sua via monológica enunciativa, ao “transmitir” os signos que desejam sob um único sentido, do “emissor” ao “receptor”. A mediação²⁵⁸, ao atuar na facilitação à obtenção dos códigos necessários ao acesso a narrativas, acaba por reforçar o caráter de “superioridade hierárquica” que alguns museus tentam negar. O problema, entretanto, não está no ato de mediação em si, mas na concepção originária que se pretende comunicar, hegemonicamente²⁵⁹, no Museu.

²⁵⁸ A noção de “mediação” no Museu é entendida sob duas formas distintas e complementares. Primeiro, como conjunto de atividades que visa favorecer a compreensão do conteúdo ou concepção que se pretende comunicar. Algumas atividades, de caráter educativo, são desenvolvidas por profissionais que atuam como “mediadores”. Por outro lado, busca-se refletir sobre esse fenômeno como “comunicação em processo”, como se dá no entendimento de “mediação cultural”. Segundo Jean Davallon (2007, 2010), trata-se de construir uma interface entre “[...] dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural) com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro (DAVALLON, 2007, p. 5). Sob tal perspectiva, o autor considera que a exposição de Museu pode ser entendida como um “dispositivo espacial de mediação”, ou seja, que se constitui como uma mídia específica, voltada às estratégias de comunicação social (DAVALLON, 2010).

²⁵⁹ O aspecto hegemônico da comunicação no Museu é refletido a partir dos entendimentos de Jesús Martín-Barbero em seu livro *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, não apenas como imposição simbólica, mas como “processo vivido” no qual uma classe hegemoniza a representação de certos interesses, que as classes subalternas “reconhecem de alguma maneira como seus”. Para o autor, a hegemonia na comunicação não se estabelece sob um entendimento “exterior e sem sujeitos”, mas como processo que se faz, desfaz e refaz não apenas como manifestação de força, “[...] mas também de sentido, de apropriação do sentido pelo poder, de sedução e de cumplicidade”. Para Martín-Barbero, (MARTÍN-BARBERO, 1997 [1987], p. 104-107).

O sociólogo e museólogo Jean Davallon, ao refletir sobre os processos de elaboração de exposições em museus, considera que o entendimento de “concepção” envolve pelo menos dois significados diferentes. O primeiro, um tanto restrito, dá ideia de um processo “[...] de transcrição da palavra sobre um suporte, por meio de sinais gráficos convencionais”, e que se estabelece como “notação”. O segundo, mais abrangente, considera os “[...] procedimentos pelos quais se podem arrumar, ordenar, registrar, classificar materialmente elementos mais ou menos significativos, sobre um suporte com o objetivo de significar alguma coisa para alguém”. Neste caso, a noção de “concepção” pode então ser entendida como “enunciado”: “uma produção de linguagem e não uma simples transcrição” (DAVALLON, 2010, p. 22).

A problemática que se pretende refletir refere-se aos paradoxos que se estabelecem na definição dos enunciados do Museu, inerentes à sua capacidade e limitação na produção de linguagem. Essa contradição revela, de forma ainda atual, a complexidade do fenômeno Museu, que se manifesta tanto autoritário quanto encantatório, sob uma certa cumplicidade de seus atores sociais. Nada de novo, trata-se apenas da sobrevivência de um mesmo poder de representação do Museu, que há séculos tem sido associado às expectativas de mudança de vida da sociedade, sempre para melhor.

Por um lado, tem-se o desejo de que os processos de enunciação (BAKHTIN, 2006 [1929]) no Museu sejam capazes de gerar empatia. Por outro, associam-se as expectativas de atratividade do público às estratégias identitárias, e neste contexto, fala-se em espetacularização em museus. Como ícone persistente deste novo século, o Museu-Espetáculo – tradicional ou não – reproduz o papel que, em outros tempos, coube à Igreja. Mudam-se os retábulos, alternam-se os anjos e os santos, renovam-se os cânticos e os ritos, trocam-se párocos por curadores, substituem-se adornos em ouro por projeções “imersivas” e, por fim, derrubam-se os dogmas religiosos pela edificação dos paradigmas científicos, igualmente “inquestionáveis” e ancorados a seus próprios tempos. Só a fé permanece a mesma, agora justificada em nome da ciência.

Ao conceber estratégias de comunicação museal que se estabelecem sob a perspectiva de sua percepção pública, e que supostamente se assimilam como “atos de fé”, muitos museus contemporâneos praticam o que Joan Santacana Mestre e Francesc Xavier Hernández Cardona consideram como “fraude museográfica”:

Quando não há elementos decodificadores suficientes, o que se pede ao visitante são contínuos atos de fé; a visita então adquire uma espécie de caráter “religioso”, já que é preciso crer naquilo que não conseguimos compreender. Na museografia, exigir atos de fé é grotesco. Quando o museu não acerta em colocar os elementos ou os objetos em um contexto claro e decifrável, o visitante, ao não possuir elementos de referência, se distrai com facilidade. [...] A fraude pode se instalar no museu quando os elementos

analíticos falham; quando os visitantes não são estimulados a exercer o pensamento crítico e servem apenas como coro de aplausos; quando os elementos decodificados do que se expõe se substituem por panegíricos e sentenças sem raciocínio; quando se transgride a barreira do templo das musas e [este] se transforma em caverna de musaranhos (MESTRE; CARDONA, 2006, p. 115, grifo do autor, tradução e inclusão nossa).

O panegírico, citado no trecho acima, era uma modalidade de discurso elogioso e de louvor, muito utilizada na Grécia Antiga em ocasiões públicas especiais, como festividades e cerimônias. De certa forma, a associação do discurso museal ao panegírico vai ao encontro do que Debord (2017 [1967]) considerava como “monólogo elogioso”, na teoria crítica da sociedade do espetáculo²⁶⁰. Por outro lado, a suposta passividade da sociedade frente ao consumo espetacular, tratado à exaustão por Debord e por outros situacionistas, também encontra proximidade à afirmação acima, quando os autores sugerem que, nessas circunstâncias, o Museu poderia atuar como uma “caverna de musaranhos”²⁶¹.

Essa é uma das razões pelas quais as problemáticas do fenômeno Museu parecem extrapolar as questões associadas à sua razão de existência e ao seu papel na sociedade. Em sua concepção originária – em qualquer caso – está-se diante de aspectos ético-estético-filosóficos, envolvidos nos processos de representação em si e essencialmente nas concepções restritas pelas quais o conhecimento humano é tratado e comunicado como um “atrativo” a mais, muitas vezes ignorando limites, fragilidades, temporalidades, dubiedades, tensões e inconsistências. Esse “pacote” do conhecimento “perfeito” atribuído à sociedade, chega então ao Museu-Espetáculo como produto “aperfeiçoado”, homogeneizado e processado.

Nesses casos, o Museu assume-se mais como ferramenta de disseminação do conhecimento consumível, do que como lugar de partilha do saber. Apoiado por suas estratégias comunicacionais, restringe-se à evocação de memórias enunciadas: as que pretende “perenizar” sob a forma institucionalizada de “patrimônio”, e as que almeja “produzir” sob as prerrogativas da “difusão do conhecimento”. A possibilidade de consumo espetacular nasce desse propósito: associa-se às estratégias de projeção de imagem de territórios, cidades, estados ou países, na disputa globalizada por consumidores visitantes (GONÇALVES, 2007); ou se estabelece e se reconhece como prática “identitária”, de disseminação do conhecimento, da história ou de

²⁶⁰ Coincidentemente, *Panegírico* (*Panégryrique*, originalmente em francês) é o título de uma obra de Guy Debord, de caráter autobiográfico, publicada na França em 1989, duas décadas depois da publicação de sua obra mais conhecida, *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2017 [1967]).

²⁶¹ Os musaranhos estão entre os mamíferos de menor porte, e habitam cavernas e locais escuros. Por analogia, pode-se pensar no caráter de ocupação em massa de um Museu, quando visitantes se mantêm em um local fechado e protegido, com capacidade limitada de visão. É curioso refletir que os musaranhos têm metabolismo acelerado, e mesmo com visão limitada, são vorazes na capacidade de atacar e devorar animais maiores. O que esperam consumir as multidões que acessam o Museu-Espetáculo?

representação comunitária, não raro sob a liderança e iniciativa de especialistas, ou em processos de “canibalização” de culturas tradicionais (CARVALHO, 2010).

No Museu-Espetáculo, a espetacularização do conhecimento idealizado não se caracteriza apenas como consequência de disputas midiáticas de representação social, mas se manifesta como fenômeno antes mesmo de se tornar efetiva, quando se definem os processos de concepção das políticas de uso e divulgação do patrimônio musealizado. Dentre outros autores que abordam inquietações associadas ao conhecimento humano e seu uso associado ao poder, Edgar Morin apresenta uma série de reflexões em sua obra *O Método*, especialmente em seu terceiro volume, *O conhecimento do conhecimento*:

Quando o pensamento descobre o gigantesco problema dos erros e das ilusões que não cessaram (e não cessam) de impor-se como verdades ao longo da história humana, quando descobre correlativamente que carrega o risco permanente do erro, então ele deve procurar conhecer-se. Ainda mais que não podemos, hoje, atribuir as ilusões e os erros somente aos mitos, crenças, religiões, tradições herdadas do passado, assim como apenas ao subdesenvolvimento das ciências, da razão e da educação. É na esfera supereducada da *intelligentsia* que, neste século mesmo, o Mito tomou a forma da Razão, a ideologia camuflou-se de ciência, a Salvação tomou forma política garantindo-se certificada pelas Leis da História. [...] Nossa razão, que parecia o meio mais seguro do conhecimento, descobre em si uma sombra cega. [...] Não estamos começando a compreender que a crença na universalidade da nossa razão escondia uma mutiladora racionalização ocidentalocêntrica? (MORIN, 2012 [1986], p. 15-16).

Sob perspectiva semelhante, o “monólogo elogioso” do Museu-Espetáculo, quando concebido como verdade museocêntrica, igualmente mutiladora e composta por sua própria *intelligentsia*, se deixa perceber criticamente, mas quase sempre restrita à observação analítica dos “iniciados”. Há quem tenha imaginado que o museu do futuro, “livre” de seus acervos e coleções tangíveis, seria menos afetado por problemáticas éticas e sociais. O que se percebe, no entanto, é que os entendimentos de “materialidade” e “imaterialidade” pouco alteram a essência do fenômeno de construção e disseminação espetacular do conhecimento no Museu.

Na vitrine do espetáculo virtual, o objeto intangível pode ser igualmente “sacralizado”, especialmente quando destinado à fruição direcionada pelas classificações e registros elaborados por especialistas. Da mesma forma, os museus comunitários, vinculados ou não a objetos materiais, não estão isentos da possibilidade de “instrumentação ao espetáculo” (DEBORD, 2017 [1967]), já que são comuns as iniciativas chanceladas pelo apoio condicionante do Estado (CHAUMIER, 2003). Cedo ou tarde, a sociedade exige que o Estado cumpra o papel que lhe compete. Porém, entre o reconhecimento e o apoio do Estado, há um tempo de maturação de entendimentos e expectativas estatais e sociais, que não se compreendem

facilmente. Muitas vezes, o Estado acaba por legitimar – quando não, compor ele próprio – a imagem que deseja ver, refletida no espelho-museu²⁶².

É provável que a percepção desse *status* supostamente “superior” de representação social, que se alia ao potencial de recepção midiática para disseminação de valores humanos sob a forma de bens de consumo, seja a principal motivação para que, vez por outra, o Estado ainda se empenhe em criar, referendar ou institucionalizar novos museus. Que motivos ou circunstâncias levariam o Estado a propor ou reconhecer um novo museu? Por que um museu é pensado para se integrar a um determinado território? Como deveria ser, na atualidade, um museu que propõe ancorar uma paisagem específica, reconhecida institucionalmente, e cercada por problemáticas urbanas e sociais que a realidade não permite esconder?

Estas são algumas questões que se pretende tratar neste *Quinto Porto*. Para tal, são apresentadas reflexões ecosóficas a partir da observação e análise dos projetos de um novo museu, e das possíveis associações entre percepções de diferentes eventos espetaculares. O *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá* é um projeto da Prefeitura da Cidade do Recife (PCR), que contou com apoio do Governo Federal, por meio de transferência de recursos financeiros do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI), entre 2009 e 2013. A concepção desse museu, não implementado até o momento, integra-se a um projeto mais abrangente: o *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*. A motivação da análise parte da hipótese defendida nesta tese, de que o Museu-Espetáculo, como fenômeno social abrangente, não se restringe a modalidades ou formas específicas de museus, e se manifesta desde sua concepção originária. Sob tal perspectiva, procurou-se discorrer sobre eventuais indícios e evidências desse fenômeno, apoiando-se na fundamentação teórica e metodológica apresentada.

Amarrem-se os sonhos: O “espetáculo de civilização”²⁶³ no céu da América do Sul

Em paralelo à análise dos projetos do futuro *Museu de Ciência e Tecnologia do Recife*, dois aspectos devem ser destacados previamente. Primeiro, o fato de que o Campo do Jiquiá é um território preservado tanto por aspectos culturais quanto ambientais. Localizado na região sudoeste do Recife, entre bairros que “[...] detêm altíssimo índice de exclusão social” (BRASIL,

²⁶² Sobre o “processo de reflexividade” das estratégias de representação social e de preservação do patrimônio, sugere-se a leitura dos livros *Antropológica do Espelho*, de Muniz Sodré (SODRÉ, 2002) e *O espelho das cidades*, de Henri-Pierre Jeudy (JEUDY, 2005).

²⁶³ Expressão utilizada em matéria de capa do jornal carioca *Crítica*, de 24 de maio de 1930, ao anunciar a chegada do *Graf Zeppelin* ao Brasil (O GRAF..., 24 maio 1930, p. 1).

2011a, v.1, p.69) e que tradicionalmente clamam por investimentos públicos, o Campo do Jiquiá é uma Área de Proteção Ambiental (APA) que convive com ocupações humanas para moradia e, conseqüentemente, com os conflitos sociais decorrentes de seu uso. Segundo, faz-se prudente considerar que, por mais que a iniciativa de implantação de um museu de grandes proporções, por parte do poder público, seja algo raro no Brasil, é principalmente na fase de concepção que se tornam fundamentais as reflexões críticas acerca dos seus possíveis impactos e contradições.

Por todas as suas características peculiares, o Campo do Jiquiá não é apenas um fragmento de “natureza preservada” no meio do Recife, nem somente o lugar onde resiste a *Torre de Atracção dos Dirigíveis*, tombada como testemunho material da história. Trata-se de um bem “comum” (HARVEY, 2014 [2012]) associado a sentimentos e expectativas díspares: por um lado, a esperança por dignidade da parte daqueles que, por vulnerabilidade, atualmente ocupam aquela área pública; por outro, a nostalgia associada ao imaginário e às memórias dos que têm ou tiveram acesso a suas histórias. Palco das chegadas e partidas do *Graf Zeppelin* e do *Hindenburg* na década de 1930, o Jiquiá é esse lugar onde os sonhos são como diamantes esquecidos, vez por outra polidos para voltar a brilhar.

Se é impossível precisar o quanto a chegada dos dirigíveis alemães impactou a vida dos moradores do Jiquiá na década de 1930, a imagem a seguir (Figura 40) parece ser um raro testemunho de que, pelo menos para as crianças, esses acontecimentos parecem ter sido motivo de alegria. Seria um sonho de modernidade vindo do céu? Ingenuidade, fascinação, esperança? Difícil dizer. O que se pode afirmar é que, entre os adultos, a inovação *Zeppelin* foi intensamente associada pela imprensa e pelos governos locais a expectativas de desenvolvimento regional, e como consequência “natural” do progresso da ciência. A realidade, no entanto, mostrou-se bastante distinta do sonho.

Rafael de Oliveira Rodrigues, em sua pesquisa de mestrado em Antropologia Social, analisou os desdobramentos das intervenções patrimoniais aplicadas pelo poder público no Parque do Jiquiá, nas últimas décadas (RODRIGUES, 2011). O autor procurou demonstrar, por meio de pesquisa etnográfica, como a representação social daquele território e seu reconhecimento provocou ressonâncias distintas entre gestores públicos, moradores do entorno e de outras regiões do Recife. Ao entrevistar antigos moradores do Jiquiá, Rodrigues obteve, dentre outros, o testemunho de um senhor que nasceu em 1938 e viveu na região até 1956. Apesar de não ter presenciado a passagem dos dirigíveis, o morador relata que conviveu com as histórias que os adultos contavam sobre os famosos balões:

Minha mãe nasceu em 1912, então ela teve oportunidade de assistir os zeppelins [...] ela conta que era uma festa no bairro, porque aquele pessoal das adjacências ia tudo pra lá [...] porque tinham os estrangeiros e onde tem estrangeiro tem dinheiro e eles gastavam no bairro... Então, sempre minha

mãe dizia que o pessoal montava as barraquinhas lá e se tinha todo um comércio voltado para os estrangeiros, porque onde tem estrangeiro tem dinheiro, né? Quer dizer, pelas estórias que eu ouvia, os zeppelins provocavam uma alegria e a sensação de mais dinheiro (RODRIGUES, 2011, p. 43).

Figura 40 – Crianças e dirigível no Campo do Jiquiá, década de 1930.



Fonte: LZ 127 Graf Zeppelin Kehrt Zurück (PROVAN, 2007).

Essa “alegria” associada à “sensação de mais dinheiro”, relatada pelo morador por meio das histórias que ouvia de sua mãe, ilustra o caráter encantatório e espetacular daqueles eventos. Inegavelmente, houve grande movimentação na região do Jiquiá naqueles anos, não apenas de “estrangeiros”, mas também de brasileiros que foram até ao local para ver de perto a novidade. Ademais, obras frequentes foram realizadas na região, de modo a garantir as estadias dos dirigíveis em condições de conforto e segurança. Tudo isso, associado à presença magistral daquelas gigantescas aeronaves, parece ter contribuído para as sensações e expectativas positivas relatadas, mesmo quando os moradores da região se colocavam como coadjuvantes do espetáculo, na condição daqueles que apenas sobrevivem do comércio informal associado aos grandes eventos.

Limitando-se à realidade local, sabe-se que tais sentimentos positivos duraram pouco, já que a *Era de Ouro dos Dirigíveis* no Brasil foi mais curta do que se esperava (1930 a 1937). A prioridade pública e a infraestrutura oferecidas ao aeródromo do Jiquiá, na década de 1930, não chegaram a se tornar realidade para os moradores locais em intensidade semelhante, como se constata na continuidade do relato obtido por Rodrigues (2011):

Eu não vi o dirigível, mas a torre eu sempre via. Do quintal de trás da minha casa dava pra ver. O dirigível esteve lá pela última vez em 1937, eu nasci em julho de 1938, quer dizer que a minha infância foi escutando a história do dirigível [...] aquele bairro era muito pobre, na minha infância mesmo não havia luz, iluminação pública, era luz de candeeiro, não tinha saneamento, nem água encanada, as casas eram quase todas de palha, eram mocambos mesmo, e o bairro eram só marés [...] tinha uns viveiros e tinha a venda de peixe, era bem folclórico [...] (RODRIGUES, 2011, p. 126).

Após as passagens dos dirigíveis, o Campo do Jiquiá voltou a ser o que sempre foi. Para Rodrigues (2011) “a expectativa de progresso criada pela mídia da época não ocorreu no local”. As décadas passaram, as expectativas mudaram e a desigualdade social permanece na atualidade. Especialmente a partir de 2010, implantou-se no Jiquiá uma comunidade que passou a ser conhecida como *Comunidade Zeppelin*. Em matéria publicada pelo *Jornal do Commercio*, do Recife, em 2012, alguns dos moradores atuais resumiram seus problemas e expectativas:

Somos completamente esquecidos, usamos energia de gambiarra, a água é cedida por vizinhos e quando chove ficamos ilhados. [...] Sabemos que se trata de uma invasão, mas não estamos aqui porque achamos bonito. É por necessidade. Não queremos confusão com a Prefeitura, tudo o que desejamos é uma moradia decente. [...] Nós somos o outro lado da história, estamos entre o parque e o projeto de um *shopping center* com prédios de luxo, perto da Justiça Federal, mas sem direito a nada (FAVELA..., 26 abr., 2012, p. 4).

A *Torre de Atracção dos Dirigíveis* parece ter permanecido associada ao imaginário local como uma lenda viva de um progresso que não chega para todos (Figuras 41 e 42). Talvez essa seja uma das razões pelas quais um novo museu para aquele território tenha tanto potencial quanto risco, na possibilidade de ressurreição de frustrados sonhos adormecidos.

Expectativas de progresso e desenvolvimento associadas a aeronaves, aeroportos e equipamentos culturais foram e ainda são comuns em qualquer cidade. No Recife, tais sentimentos foram especialmente intensos nas primeiras décadas do século XX, já que poucas cidades no mundo viveram as mesmas experiências aeronáuticas, em uma época em que estas eram raras e, de fato, espetaculares. Quando o *Graf Zeppelin* parou o Recife em 22 de maio de 1930, para atracar pela primeira vez na América do Sul, a cidade havia vivenciado antes o valor simbólico da conquista do ar²⁶⁴. A algazarra de buzinas, aplausos, sinos e apitos de navios, que marcaram a “apoteose” da “nova maravilha do século” em demonstrações de “entusiasmo e quase delírio” (BRAGA, s/d, p. 17-18), foi apenas a repetição do que havia se dado anos antes, em pelo menos duas ocasiões.

²⁶⁴ Silva (1975) relata que as primeiras proezas no ar do Recife foram realizadas em 1868 “[...] por Júlio Burlay, que subindo num balão fazia acrobacias no pátio do Teatro Santo Antônio”. Relata-se também que José Pereira da Luz (Zé da Luz), em 1906, “[...] subindo num aeróstato na antiga Rua do Sebo (hoje Barão de São Borja) foi cair em Tejipió” (SILVA, 1975, p. 91).

Figura 41 – Aspecto do *Graf Zeppelin* atracado no Campo do Jiquiá, com alagadiços e casario em primeiro plano. Recife, década de 1930.



Legenda: Note-se a suástica nazista na parte posterior do dirigível, só incluída a partir de 1933. **Fonte:** Acervo Jobson Figueiredo. *Zeppelin no Recife* (FIGUEIREDO, 2017 [2015]).
Foto: Reprodução do autor.

Figura 42 – Aspecto atual do Campo do Jiquiá e da *Torre de Atracação dos Dirigíveis*



Foto: do autor. Recife, 14 ago. 2019.

Em 5 de junho de 1922, durante as comemorações do Primeiro Centenário da Independência do Brasil, a capital pernambucana foi destacada na imprensa mundial, quando se tornou a primeira cidade brasileira a receber o primeiro hidroavião a completar uma travessia aérea no Atlântico Sul. Naquela ocasião, a cidade foi especialmente preparada para a chegada dos aviadores portugueses Sacadura Cabral (1881-1924) e Gago Coutinho (1869-1959), e tratou de recepcioná-los à altura da façanha que tal conquista representava à época (SACCADURA..., 7 jun. 1922, p. 1)²⁶⁵.

A segunda ocasião se deu em 28 de abril de 1927, quando o Recife mais uma vez se mobilizou em grande festa, agora para recepcionar o hidroavião *Jahu*²⁶⁶, primeira aeronave pilotada por brasileiros a realizar a travessia do Atlântico Sul, em tempo recorde (Figura 43). O aviador João Ribeiro de Barros (1900-1947), acompanhado pelo copiloto enviado pelo governo brasileiro, tenente João Negrão (1901-1978) e por outros dois membros de sua equipe, o capitão Newton Braga e o mecânico Vasco Cinquini, foram recebidos nas águas da região portuária do Recife por barcos e navios embandeirados, lotados de entusiasmados recifenses. Nas ruas, uma multidão aguardava pelos aviadores brasileiros para, enfim, “[...] glorificar-os na mais justa e imponente das apotheoses” (RAID..., 31 out. 1926, p. 3).

Figura 43 – Recepção ao hidroavião *Jahu* e aos primeiros aviadores brasileiros na travessia aérea do Atlântico Sul. Recife, 28 de abril de 1927.



Fonte: Fotos de autor desconhecido, 1927. Acervo iconográfico do Museu da Cidade do Recife. Reprodução a partir de negativos em vidro.

²⁶⁵ Assim como se deu em 1930 na chegada do *Zeppelin*, o destino dos aviadores portugueses era a capital, Rio de Janeiro. No Rio, a recepção foi igualmente intensa. Em 17 de junho de 1922, quando o hidroavião *Santa Cruz* chegou à Escola de Aviação Naval, na Ilha das Enxadas, cerca de 60 mil pessoas aguardavam na Praça Mauá e por toda a Av. Rio Branco. Na ocasião, um “[...] delírio imenso avassalou o povo” (PORTUGAL-BRASIL..., 18 jun. 1922, p. 1-2).

²⁶⁶ Trata-se de uma aeronave fabricada na Itália, assim chamada pelo aviador João Ribeiro de Barros, em homenagem a sua cidade natal, Jaú (SP). Atualmente, a aeronave faz parte do acervo do *Museu da TAM*, em São Carlos (SP), fechado desde 2009. Anteriormente, o *Jahu* permaneceu exposto, por algumas décadas, no *Museu Paulista*, e posteriormente na *Oca* do Parque Ibirapuera, ambos em São Paulo (SP).

Todas as façanhas desses desbravadores do ar, na primeira metade do século XX, foram acompanhadas e divulgadas pela imprensa com grande destaque e interesse, não apenas no Recife, mas em todas as cidades do mundo por onde partiam, cruzavam ou chegavam as aeronaves mais leves ou mais pesadas do que o ar. Diante de tamanho interesse mundial, figurar como destino ou escala dessas conquistas era um acontecimento grandioso, que os jornais e revistas tratavam de enaltecer com orgulho, ao mesmo tempo em que os governos não escondiam a satisfação de tê-los em seus territórios.

Mais do que mera aventura, cada novo acontecimento, no Brasil, era carregado de expectativas e anseios, quase sempre associados a percepções de modernidade, inovação da técnica e projeção do futuro. A leitura dos jornais, revistas e documentos da época permite confirmar que tais conquistas foram comunicadas de modo a enaltecer não apenas os fatos em si, mas também aspectos que se consideravam patrióticos e identitários da nação brasileira (AZAS..., 29 abr. 1927, p. 3). No caso do *Graf Zeppelin*, tais associações foram intensas, já que sua chegada ao Brasil foi anunciada como “[...] um verdadeiro e soberbo espetáculo de civilização” (O GRAF..., 24 maio 1930, p. II).

A similaridade nas ações de comunicação daqueles eventos, por parte da imprensa e dos governos, não é mera coincidência. No Brasil, as conquistas dos aeronautas foram promovidas como decorrentes dos valores associados às noções de ordem e progresso, comuns ao pensamento positivista de Auguste Comte (1798-1857) e de John Stuart Mill (1806-1873). Esses valores, destacados como lema da bandeira brasileira, também motivaram ações de patrimonialização na construção e idealização de uma “identidade nacional”. Henri-Pierre Jeudy, em seu livro *O espelho das cidades*, considera que a exaltação da identidade é a base do fenômeno de “consagração patrimonial” intensificado no ocidente, especialmente no século XX. No entender de Jeudy, o fenômeno estaria associado à espetacularização da sociedade, que se manifesta por diversos processos, dentre estes, o de “museificação das culturas”: “Tal qual um monumento histórico, a raça, o povo, a nação tornaram-se objetos patrimoniais. E a arma da gestão dessa transmissão é a museografia ao vivo” (JEUDY, 2005, p. 40).

Uma evidência do comportamento de “consagração patrimonial”²⁶⁷, que parece ter unido imprensa e governos em um mesmo esforço de representação simbólica daqueles eventos das décadas de 1920 e 1930, é a expectativa associada à chegada do hidroavião *Jahu*. A viagem foi anunciada e adiada várias vezes entre 1926 e 1927, fato que acabou por manter a expectativa em alta, por vários meses. Uma nota publicada com destaque no jornal *Diário de*

²⁶⁷ Especificamente sobre estratégias de consagração da memória no Brasil, recomenda-se a leitura do livro *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração do Brasil*, de Regina Abreu (ABREU, 1996).

Pernambuco, em 31 de outubro de 1926, ilustra a profundidade das associações simbólicas entre um evento – à época considerado espetacular – e os valores e expectativas que, esperava-se, deveriam ser assimilados pela população. Intitulada *Um nobre apello* e assinada pelo então capitão do porto do Recife, Augusto Durval da Costa Guimarães, a nota conclamava a população recifense a comparecer às ruas, em homenagem aos aviadores:

[...] Na hora presente não ha mais nada para ser dito, senão cada um tomar a lição contida nas memoraveis, patrioticas e precisas palavras do exmo. sr. dr. Muniz Barreto, ministro do Supremo Tribunal Federal: -“Para a rua, toda a população, no dia da chegada dos aviadores brasileiros, para saudar aos gloriosos patricios. Em casa, só os enfermos e seus enfermeiros. Podem ficar, tambem, os indifferentes, que são os enfermos moraes. Destes não carece a Patria”. Estas palavras, de um elevado e sadio patriotismo, precisam ter larga divulgação, precisam ser proclamadas bem alto, para que sejam bem conhecidas. No dia da chegada dos bravos patricios é imprescindível que a Nação conheça quaes são os sadios moraes desta grande Patria (GUIMARÃES, 31 out. 1926, p. 3).

Se os chamados nacionalistas às mobilizações populares eram comuns naquelas décadas, no Brasil havia uma razão adicional para a comoção. O país que havia contribuído com as experiências de seus aeronautas pioneiros, desde o início do século demonstrava grande interesse pelas conquistas aeronáuticas (BARROS, 2006; CAMPOS, 7 jun. 1930). Deste modo, tanto a aventura do *Jahu*, em 1927, quanto a chegada do *Graf Zeppelin*, em 1930, se apresentaram como oportunidades de afirmação e consagração da memória nacional em grande escala, pelo reconhecimento heroico aos feitos dos mártires brasileiros da aviação (A CONQUISTA..., 24 maio 1930, p. 5). Paralelamente, serviram à glorificação de valores idealizados, atribuídos ao povo brasileiro²⁶⁸. A intensidade de ambas as situações pode ser observada nas comunicações dos governos e da imprensa naqueles anos, e em uma diversidade de composições musicais, poemas, crônicas, ilustrações e outras criações artísticas. Tal como se dá em processos de musealização e patrimonialização, associaram-se valores simbólicos, de caráter identitário e de representação social idealizada, àqueles objetos-eventos.

Quanto à institucionalização dos valores ditos nacionais por meio de ações de patrimonialização e musealização, é oportuno lembrar que a década de 1930 foi especialmente marcante no Brasil. Período de intensa turbulência política, a década marcou o início do *Estado Novo* (1937-1946) da chamada *Era Vargas*, período de governo que se iniciou por meio de golpe de estado, fechamento do Congresso Nacional e extinção dos partidos políticos. Por outro lado, foi nessa década que o desejo de afirmação de uma identidade nacional atingiu seu auge, coroando o sentimento assumido por vários intelectuais, especialmente a partir da década de 1920. Dentre as iniciativas marcantes dos anos de 1930 nesse sentido, citam-se a criação do

²⁶⁸ Esta questão é abordada com maior aprofundamento no *Primeiro Porto* desta tese.

primeiro Curso de Museus²⁶⁹, em 1932, no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro; o reconhecimento do patrimônio como princípio constitucional, em 1934; e a criação do Serviço de Patrimônio Artístico e Nacional (SPHAN), em 1937.

Cumprido o esforço da imprensa e dos governos locais na projeção e associação daqueles eventos aeronáuticos aos valores e expectativas ditos nacionais, tanto no caso dos hidroaviões quanto dos dirigíveis, os “soberbos espetáculos” mostraram-se acessíveis a poucos. Viajar em um dirigível foi privilégio reservado a autoridades, afortunados ou personalidades destacadas. Na primeira viagem do *Zeppelin* ao Recife, em 1930, só chegou perto do dirigível quem pôde pagar pelo ingresso ao Campo do Jiquiá. O novo aeródromo havia sido zelosamente preparado, e contava com arquibancadas diferenciadas e estacionamento privado, dentre outros avanços como água encanada e energia elétrica. Apesar das restrições ao acesso, a grande e brilhante aeronave dificilmente passou despercebida aos recifenses, seja no céu ou mesmo no Jiquiá. Assim, tal como se dera na chegada dos hidroaviões pioneiros, nada tirou a empolgação e o entusiasmo da primeira passagem do *Graf Zeppelin* por Recife.

Por várias razões, naqueles anos, a capital pernambucana superou a então capital do Brasil, Rio de Janeiro, nos preparativos e no atendimento dos requisitos técnicos necessários para a atracação do *Zeppelin*. Para a viagem inaugural, havia sido divulgado que o dirigível voaria diretamente ao Rio e, somente em seu retorno, rumo aos Estados Unidos, pousaria no Recife. Contrariando as expectativas, ocorreu justamente o contrário. A primeira viagem ao Rio se deu somente após a passagem inaugural por Recife, onde havia toda estrutura para amarração e reabastecimento da aeronave.

De maneira bastante diferente, o Campo dos Afonsos, local destinado ao primeiro pouso no Rio, não possuía estrutura de amarração, o que fez com que sua permanência na cidade fosse muito breve, e tomada por contratempos e decepções²⁷⁰. Nos anos seguintes, essa discrepância de condições técnicas para o pouso dos dirigíveis, entre o Recife e o Rio, gerou desconforto para as autoridades do Governo Federal, e estimulou a disputa entre as duas cidades, pelo reconhecimento como ponto principal de ligação entre a Europa e a América do Sul, junto à empresa alemã *Luftschiffbau Zeppelin*.

A principal razão para a disputa era a perspectiva de um futuro proeminente, que parecia se desenhar com a possível implantação de voos comerciais regulares. Ambas as cidades – no que tange aos discursos da imprensa e dos governos locais – acreditavam que o progresso

²⁶⁹ Atual Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), primeira instituição de ensino superior em Museologia no Brasil, e que mantém, desde 2007, o primeiro doutorado em Museologia e Patrimônio.

²⁷⁰ Para maiores detalhes sobre esse momento, sugere-se a leitura do *Primeiro Porto* desta tese.

decorrente de um aeroporto de dirigíveis era mais do que certo. De um lado, as maiores possibilidades pesavam para o Rio de Janeiro, pelo fato de ser uma cidade maior, capital do Brasil, e mais conhecida no exterior. De outro, pesava para o Recife a localização estratégica, e principalmente a agilidade e o empenho das autoridades e empresários locais – reconhecidos pelas empresas alemãs²⁷¹ – em atender as necessidades e exigências técnicas, burocráticas e operacionais, que na capital eram mais difíceis, por questões políticas e governamentais.

A percepção da agilidade local dos recifenses para as relações exteriores, ao que parece, não estava restrita às expectativas associadas aos dirigíveis alemães. Tal impressão era destacada em publicações no exterior, décadas antes, que enalteciam os diferenciais do Estado de Pernambuco. Um exemplo pode ser observado no 19º volume da *Nouvelle Geographie Universelle – La Terre e les Hommes*, publicada na França, em 1894, por Élisée Reclus²⁷². No segundo capítulo desse volume, intitulado *États-Unis du Brésil* (Estados Unidos do Brasil) destaca-se o Estado de Pernambuco não apenas por seus aspectos econômicos associados à produção de açúcar e de outros gêneros alimentícios, à exportação de animais e plantas para estudos de ciências naturais, ou à regularidade e eficiência na ligação com portos da Europa e dos Estados Unidos. Também seus aspectos culturais e sociais são exaltados na publicação:

Recife não é apenas um entreposto de comércio: possui jardins públicos, bibliotecas, sociedades eruditas, dentre outras, um instituto geográfico, e possui uma das duas faculdades brasileiras de Direito. Herdeiros de um passado de lutas e demandas políticas contra as capitais Bahia e Rio de Janeiro, os pernambucanos têm um certo espírito de iniciativa, raro no Brasil, e têm orgulho de agir por conta própria (RECLUS, 1894, p. 246, tradução nossa).

Como se viu, a disputa entre o Rio de Janeiro e o Recife, pelo reconhecimento como principal ponto de ligação dos dirigíveis na América do Sul, só terminou em 1933, quando Getúlio Vargas autorizou a construção do “maior aeroporto de dirigíveis do mundo” em Santa Cruz, no Rio de Janeiro (OS ULTIMOS..., 9 fev. 1936, p. 11). Construído com recursos do governo brasileiro, o *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão* foi inaugurado por Vargas em dezembro de 1936, poucos meses antes da explosão do *Hindenburg*, nos Estados Unidos. A catástrofe que

²⁷¹ Informação baseada em documentos originais acessados presencialmente no acervo do Arquivo Público Estadual de Pernambuco. Dentre estes, há correspondências de 1933 entre a empresa representante das operações dos dirigíveis no Recife, *Herm. Stolz e Cia.* e o Governo do Estado, que relatam o empenho local, ao mesmo tempo em que apresentam novas demandas. O interesse pela manutenção do *status* de principal ponto de escala para operação dos dirigíveis na América do Sul está declarado em memorial anexo à correspondência encaminhada pela empresa, em 27 de janeiro daquele ano (ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL JORDÃO EMERENCIANO, 27 jan. 1933, p. 1-6).

²⁷² O acesso eletrônico à *Nouvelle Geographie Universelle* foi possível por meio de cadastramento e pesquisa junto à plataforma suíça de obras raras digitalizadas, *E-rara*, disponível em www.e-rara.ch.

matou 36 pessoas, somada às tensões iniciais que anos mais tarde culminaram no início da Segunda Guerra Mundial, impôs o fim à curta *Era de Ouro dos Dirigíveis* no Brasil.

Por seis anos, as “baleias voadoras” se integraram à paisagem dos trópicos, especialmente no Recife e no Rio de Janeiro²⁷³. Com elas, voaram alto os sonhos “civilizatórios” da nação brasileira. É por essa razão, de associação simbólica, que a tragédia nos Estados Unidos deve ter sido um drama para as expectativas de muitos no Brasil. De repente, a certeza de um futuro pródigo, associado aos balões, esvaneceu-se em chamas, levando vidas e esperanças. Como sombras de um passado projetado ao futuro que nunca chegou (Figura 44), restaram as memórias e a magia das lendas e paixões, tão doces quanto amargas. Certamente, os dirigíveis alemães trouxeram mais do que malas postais. E levaram mais do que o reconhecimento às belas paisagens do Brasil e a seu povo acolhedor. Desta época, muito ainda há para se estudar, já que, considerando a memória e a representação daqueles tempos, pouco se sabe sobre os impactos sociais da passagem dos dirigíveis para a região do Jiquiá, para o Recife e para o Brasil²⁷⁴.

Figura 44 – A sombra do *Graf Zeppelin* em uma praia do litoral brasileiro, década de 1930.



Fonte: *Zeppelin: Wegbereiter des weltluftverkehrs* (SCHILLER, 1996 apud FIGUEIREDO, 2015).

²⁷³ Nesse período, o Aeródromo do Jiquiá recebeu 65 viagens do *Graf Zeppelin* e duas do *Hindenburg* (BRAGA, 1º ago. 1983, p. A-6).

²⁷⁴ A esse respeito, sugere-se a leitura da dissertação de Rafael de Oliveira Rodrigues, intitulada *Nos tempos dos "charutos prateados": um olhar etnográfico sobre a construção de uma antiga base de atracação de zeppelins como um lugar de referência do Recife* (RODRIGUES, 2011).

Passadas quase nove décadas, o anúncio de um parque de museus para o Jiquiá, em 2012, parece ter repetido os discursos de progresso da década de 1930, associados às expectativas de desenvolvimento, agora por meio da inovação-museu. Entretanto, territórios urbanos, assim como museus, não são neutros, nem se estabelecem como referenciais apenas a partir de novas associações idealizadas. Assim, o presente e o futuro, queiram ou não os arquitetos da memória e do conhecimento, sempre carregarão o passado.

É por essa razão que implantar um projeto museográfico no Campo do Jiquiá é como adentrar em um território “sagrado”, predestinado a sonhos e pesadelos. O Museu-Espetáculo, mais do que forma ou conteúdo, existe como fenômeno de percepção social. Mais do que uma cartola mágica de onde saem renovados coelhos sob a forma de aparatos tecnológicos, o Museu-Espetáculo se apresenta como reafirmação de um espaço-tempo imaginado, no exato ponto do meio do caminho entre a esperança e a desesperança, tal como se reflete na fala de uma moradora do Jiquiá ao *Jornal do Commercio*, em matéria publicada em 2017:

Eu não acredito mais nesse projeto, na minha opinião é tudo mentira. Só vejo muita promessa, até a placa que botaram para anunciar o parque já caiu. [...] Conheço essa mata desde mocinha, é um lugar com plantas lindas, cheio de cantos lindos, mas nada disso é aproveitado, diz (PROPOSTA..., 13 jul. 2017).

A cidade lara²⁷⁵ e o cesto de apanhar peixes: Do trapiche do engenho às batalhas da nave-museu

Nada mais natural que o fato de no Recife haver gente que adore a água. A cidade pode-se dizer que saiu de dentro da água como uma lara. O rio está ligado da maneira mais íntima à história da cidade. O rio, o mar e os mangues.

Gilberto Freyre (1968 [1934], p. 94).

Não é à toa que o mangue é um dos elementos-chave que se pretende destacar na expografia do futuro *Museu de Ciência e Tecnologia*. Como dava a entender Gilberto Freyre (1900-1987), é pela água que sua cidade faz palpar suas gentes. Nas águas recortadas do Recife, o firmamento parece ter encontrado lugar perfeito para deixar de lado a modéstia e entregar-se ao olhar de Narciso. Céu, terra e mar: verdes e azuis que se fundem em uma só

²⁷⁵ lara, Uiara (do tupi y-îara, senhora das águas) ou Mãe-d'água, é uma personagem lendária da região Amazônica, por vezes retratada como uma sereia, metade mulher e metade peixe, que surge das águas do rio e hipnotiza os homens para levá-los e afogá-los por paixão (BARBOSA RODRIGUES, 1881, p. 35-37).

paisagem, e que na *Cidade Maurícia*²⁷⁶ se refletem por privilégio fractal. Por entre as ilhas de um arquipélago e seus múltiplos canais, emergem os encantos e desencantos do Recife.

A capital do Estado de Pernambuco, localizada na Região Nordeste do Brasil, a cerca de 2,1 mil km da capital do País, Brasília, conta com cerca de 1,7 milhões de habitantes, em uma região metropolitana onde vivem cerca de 4 milhões de habitantes (IBGE, 2019). Conhecida como *Cidade das Águas* ou *Veneza Brasileira* (Figura 45), Recife ocupa um delta plano, por onde serpenteiam os rios Beberibe e Capibaribe. A este, juntam-se os rios Jiquiá e Tejió, que somados a canais e riachos, seguem em direção ao mar. Freyre dizia que é por entre ilhas e canais que a “irmã água” se fez íntima do Recife, cúmplice de seus maiores segredos, ao quase entrar “[...] dentro das casas, aos quintais, aos fundos da cozinha” (FREYRE, 1968 [1934], p. 94).

A relação de cumplicidade entre os recifenses e a água, segundo Freyre, não era passível ao mero olhar. Para quem vinha de fora, só vivenciando. O autor alertava os marinheiros de primeira viagem de que Recife não era uma cidade “escancarada à admiração”. Acanhada, a cidade guardaria seus encantos a “um recato quase mourisco”, por trás dos coqueiros e dos ângulos que a protegem dos olhares mais fáceis, “gulosos de pitoresco ou de cor”. Para Freyre, Recife seria diferente do Rio de Janeiro ou de Salvador, essas “cidades francas, cenográficas, fotogênicas”, que esbanjavam um “ar sempre de dia de festa” (FREYRE, 1968 [1934], p.3).

Figura 45 – Vista aérea, Recife (PE),
Foto: Escola de Aviação Militar, 2 abr. 1934.



Fonte: Brasiliana Fotográfica, Biblioteca Nacional (Brasil), acervo do Museu Aeroespacial, Rio de Janeiro (RJ). Disponível em: <http://brasilianafotografica.bn.br>. Acesso em: 3 ago. 2020.

²⁷⁶ *Mauritsstaad* ou Cidade Maurícia (em português) é um dos tantos cognatos atribuídos à cidade do Recife, que no século XVII foi holandesa e assim foi denominada quando esteve sob o comando de Maurício de Nassau (PONTUAL, 2001).

Para além das águas e das belezas recatadas, Freyre destacava que a característica efervescente da cidade *Iara* seria fruto de sua própria história, de conquistas e reconquistas, revoltas e guerras, e porque tal vitalidade seria a alma de seu povo. A cidade dos mangues, dos portugueses e holandeses, foi também um campo fértil de primeiridades: o primeiro observatório astronômico moderno e o primeiro centro de cultura israelita das Américas; o primeiro jardim zoológico do Brasil; a primeira assembleia política; a “[...] cidade que por algum tempo reuniu a população mais heterogênea do continente” (FREYRE, 1968 [1934], p. 4-5).

Por todas essas peculiaridades, a história do Recife se confunde com a do Brasil. Dentre os episódios considerados relevantes, as *Batalhas dos Guararapes* (1648-1649) costumam ser destacadas como as primeiras lutas pela defesa do território brasileiro (Figura 46). Ademais, são especialmente citadas por relatar a participação de comandos e tropas integradas por europeus, africanos e indígenas, que teriam se unido pela reconquista da região, sob domínio holandês. A representação histórica deste e de outros episódios de resistência no Recife, séculos mais tarde, contribuiu para a difusão de valores nativistas idealizados, de um Brasil como Nação *Una*, onde a confraternização das diversidades (r)existiria sobre um único e extenso território:

Com o sangue aí derramado é que se escreveu o endereço do Brasil: um país só, em vez de dois; uma nacionalidade, e não uma colônia; uma terra de brancos confraternizados com negros e índios, e não uma minoria de louros explorando e dominando um proletariado de gente de cor (FREYRE, 1964 [1934], p.33).

Figura 46 – *Batalha dos Guararapes*, pintura de Victor Meirelles (1832-1903)²⁷⁷.



Óleo s/ tela, 500 x 925. **Fonte:** Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (RJ).

Fotografia: Domínio público (MEIRELLES, 1875-1879).

²⁷⁷ Em 1879, a *Batalha dos Guararapes* de Victor Meirelles (1832-1903) foi apresentada na 25ª Exposição Geral da Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro, onde também foi exposta a *Batalha de Avahy*, de Pedro Américo (1843-1905). Ambas foram consideradas incomuns à época, por suas grandes dimensões e pelo tema, e por dar origem a um intenso debate crítico (FERNANDES, 2004).

Se não há o humano sem suas contradições, é curioso que Gilberto Freyre tenha escrito em 1934 tal percepção acerca da relação entre colonizados e colonizadores no Brasil. Quatro anos antes, os “louros” eram os ilustres tripulantes do *Graf Zeppelin*, solenemente recebidos como heróis no Campo do Jiquiá, após sua primeira travessia do Atlântico Sul. E se a aeronave alemã pôde pousar suavemente por ali naquela ocasião²⁷⁸, isso se deu também porque pôde contar com o apoio de um batalhão “proletariado”, formado por mais de 300 homens (Figura 47), dos quais boa parte, como afirmam relatos internacionais, era de “gente de cor”.

Figura 47 – Trabalhadores responsáveis pelas operações em solo, para atracação do *Graf Zeppelin* (ao fundo) no Campo do Jiquiá. Década de 1930.



Fonte: Zeppelin-Weltfahrten, 1932.
Acervo Jobson Figueiredo, Poço Cultural, Recife (PE).

Lá estava Freyre para fazer as honras aos novos “louros”, em nome do governador Estácio Coimbra. Do legado de sua “gente de cor” e dos “louros” que passaram pelo Recife, sobraram hábitos locais e o imaginário sobre as enormes aeronaves. Passados quase três séculos da batalha contra os holandeses, hoje lutam por território os atuais ocupantes de uma parte do Campo do Jiquiá²⁷⁹. A esses, se somam outros tantos “confraternizados”, no silêncio “de um país só” em seus muitos e persistentes “Novos Guararapes”. Dessa nova velha luta, que repete pelo avesso os conflitos pela terra no Brasil, talvez no futuro não reste a força da imagem

²⁷⁸ Uma descrição da aterragem do *Graf Zeppelin* no Campo do Jiquiá, em 1930, é apresentada por Fernando Chaves Lins em seu livro *Por céus nunca d’antes navegados*. Na mesma obra constam as dimensões do dirigível: 236m de comprimento, 30m de diâmetro no anel maior, e 5 motores de 550 cavalos, que permitiam que a aeronave voasse a aproximadamente 110 km/hora (LINS, 2006).

²⁷⁹ Nos diversos volumes que compõem os processos de transferência de recursos financeiros do Governo Federal aos projetos atuais do Parque do Jiquiá, há um específico denominado *Levantamento das invasões na área do Parque do Jiquiá*, identificado como *Anexo*, digitalizado e cadastrado no Sistema Eletrônico de Informações (SEI/MCTI), junto ao processo nº 01200.001826/2011-63 (BRASIL, 2011a, Anexo I).

eternizada por Victor Meirelles, em sua colossal pintura que ocupa lugar de destaque no *Museu Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro (Figura 46, p. 340).

Essas são algumas das reflexões possíveis ao decidir-se pela implantação de um novo museu em um território de disputas materiais e imateriais. Quanto há desse espírito de luta e da diversidade recifense – ressaltados por Freyre – na proposta do *Museu de Ciência e Tecnologia* do Jiquiá? Realidades sociais interessam aos paradigmas da ciência, ou tais paradigmas serão comunicados assepticamente no novo museu, dogmatizados pela força da mesma fé que não permite questioná-los? Será uma nova “nave”, associada ao poder efêmero da atratividade pela “inovação da técnica”? Ou um renovado “porto”, aberto às viagens da representação e do conhecimento compartilhados, “de” todos e “por” todos? Que percursos podem ser possíveis entre a “nave-museu” e o “museu-porto”? Para refletir sobre a questão do contexto local, relevante à discussão das premissas que estabelecem a concepção desse novo museu, apresentam-se a seguir alguns aspectos e peculiaridades do território ao qual se destinam os projetos do futuro *Museu de Ciência e Tecnologia*.

Integrado ao bairro de mesmo nome, o Campo do Jiquiá está localizado na Região Política Administrativa 5 (RPA 5) da cidade do Recife, junto à bacia hidrográfica do Rio Tejipió (Figura 48). A área, com 42,19 hectares, foi declarada Unidade de Conservação Municipal, por meio da Lei Municipal nº 16.176/96 (Lei de Uso e Ocupação do Solo da Cidade do Recife), modificada pela Lei Municipal nº 16.785/2002. Tal legislação prevê o estabelecimento de Zonas de Diretrizes Específicas (ZDE) para áreas que exigem tratamento especial. Por meio dessa lei, o território do Campo do Jiquiá é considerado Zona Especial de Proteção Ambiental 2 (ZEPA2), modalidade associada à preservação “[...] de características excepcionais de matas, mangues, açudes e cursos d’água” (RECIFE, 1996, 2002).

Assim como ocorre em outros casos no Brasil, trata-se de um território simultaneamente protegido e preservado, por meio de legislações de proteção ambiental e de preservação do patrimônio cultural. Pelo enfoque ambiental, a unidade de conservação do Jiquiá foi regulamentada por meio do Decreto nº 21.828/2006, que alterou sua denominação para *Área de Proteção Ambiental (APA) Campo do Jiquiá* (RECIFE, 2006a). Paralelamente, naquele mesmo ano, por ocasião do centenário do voo do *14-Bis*, procurou-se destacar um aspecto cultural da área, quando a unidade passou a ser chamada oficialmente como *APA Campo do Jiquiá – Alberto Santos-Dumont*, por meio da Lei Municipal nº 17.263/2006 (RECIFE, 2006b). Atualmente, a APA do Jiquiá se integra ao Sistema Municipal de Unidades Protegidas do Recife (SMUP), instituído pela Lei Municipal nº 18.014/2014 (RECIFE, 2014).

Figura 48 – Imagem de satélite da APA Campo do Jiquiá – Alberto Santos-Dumont.



Fonte: A partir de Google Maps (GOOGLE..., 2019a).

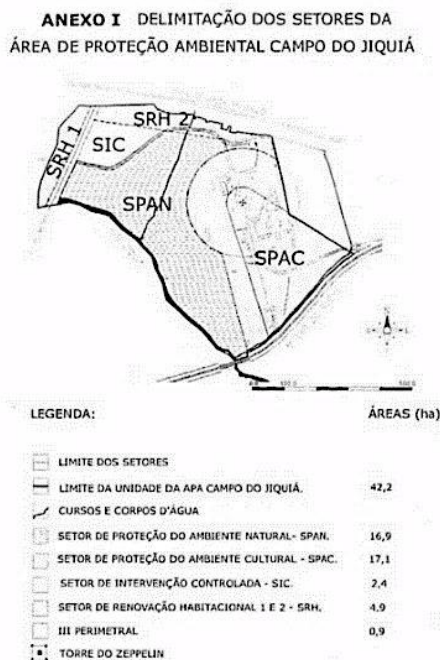
Legenda: No círculo em detalhe, a localização da *Torre de Atracção dos Dirigíveis*.

Antes do reconhecimento como unidade de conservação por critérios associados à legislação ambiental do município do Recife, a preservação de aspectos culturais do Campo do Jiquiá havia sido contemplada pela legislação de patrimônio do Estado de Pernambuco. O Decreto Estadual n. 8.710, de 1º de agosto de 1983, homologou o tombamento da *Torre de Atracção do Zeppelin* (FUNDARPE, 1981). Apesar disso, a Lei de Uso e Ocupação do Solo do Recife (Lei nº 16.176/96, modificada pela Lei nº 16.785/2002) não considera o território do Jiquiá dentre as Zonas Especiais de Preservação do Patrimônio Histórico-Cultural (ZEPH). Por outro lado, seu decreto de regulamentação (Decreto nº 21.828/2006) mostra-se abrangente e integrador, ao definir diferentes possibilidades de uso e proteção para aquele território, considerando seus aspectos ambientais, culturais e sociais (Figura 49).

Além de ter sido utilizado como aeroporto de dirigíveis na década de 1930, e de contar com a *Torre de Atracção* ainda preservada, na década de 1940 a Força Aérea Brasileira, em operação conjunta com os Estados Unidos, construiu no Campo do Jiquiá uma estação de radiotransmissão²⁸⁰ e 16 paióis para armazenamento de munição e equipamentos, do tipo *bunker* (BRASIL, 2011a, Anexo I, p. 22). Embora não detalhados nos processos de preservação cultural e de proteção ambiental, tais paióis permanecem em parte preservados ou apresentam vestígios de sua existência.

²⁸⁰ A estação de radiotransmissão teria sido transferida em 1956, para outras instalações construídas “[...] pelo norte-americanos nos manguezais de Boa Viagem, operadas pelos ‘marines’ durante e depois daquele conflito mundial [Segunda Guerra Mundial] (BRAGA, 25 abr. 1981, p. A-10).

Figura 49 – Setorização da APA Campo do Jiquiá, conforme o Decreto Municipal nº 21.828/2006.



Fonte: Portal Leis Municipais (RECIFE, 2006a).

Em 1980, parte da área do Jiquiá foi destinada a projetos de habitação e a uma estação de tratamento de esgoto, quando o antigo Banco Nacional de Habitação (BNH), reconhecendo a demanda por infraestrutura urbana na região, adquiriu uma área de 94 ha da Marinha do Brasil, da qual fazia parte o atual território da APA (TORRE..., 17 mar. 1982, p. A-10). Na mesma década, a área foi transferida à Caixa Econômica Federal com o mesmo intuito, porém, nenhum projeto adicional foi implementado. Na época, o Governo do Estado de Pernambuco passou a ocupar parte das antigas instalações da Marinha pela Polícia Militar, onde ainda permanece, com uma unidade do Batalhão de Operações Especiais (BOPE).

Naquele mesmo ano em que se completavam 50 anos da chegada do *Zeppelin* ao Recife e ao Brasil, o *Diário de Pernambuco* lembrava de um aspecto curioso: a chegada do dirigível teria ocorrido quase simultaneamente à estreia do cinema sonoro na capital pernambucana. Ambos os eventos, em 1930, foram considerados espetaculares, e em comum teriam despertado a atenção da elite local, ao serem percebidos como sinais de progresso civilizatório. Tal percepção parece ter merecido um tom crítico por parte do jornal, talvez ao considerar a realidade que se vislumbrava no Recife, ao iniciar-se a década de 1980. Sob o título *A visita do futuro*, a matéria questionava se tais conquistas da modernidade teriam contribuído para a civilização:

Os progressos da técnica representariam sempre um benefício para a civilização? Esta pergunta, que tem sido feita por muitos pensadores, aplica-se ao Recife de há meio século, quando era a terceira cidade do Brasil e

conheceu o cinema sonoro e o dirigível *Zeppelin*. Exatamente a 24 de março daquele ano, o cine-teatro do Parque (que competia com o cinema Moderno em atrair para sua ampla sala de projeções a elite recifense) ofereceu a um público sedento de novidades a “maravilha” do som sincronizado às imagens cinematográficas em preto e branco. Dois meses após, ao anoitecer de 22 de maio, ocorreu outra “maravilha”, ainda mais espetaculosa e também mais popular: toda a cidade do Recife olhou para os céus e viu o dirigível *Graf Zeppelin* evolucionar docilmente, em busca da torre de amarração no campo do Jiquiá (ROCHA, 16 mar. 1980, p. D-1).

Apesar da lembrança pela imprensa, o cinquentenário da chegada do *Zeppelin* ao Recife, em 1980, não parece ter contado com eventos grandiosos. Tal destaque, porém, se deu no ano seguinte, quando tripulantes dos dirigíveis, dentre eles sobreviventes do desastre do *Hindenburg*, tiveram a oportunidade de retornar ao Campo do Jiquiá, para receber homenagens no local. Divulgada como “uma viagem sentimental” para os alemães (RIBEIRO, 1981, p. B-1), a visita foi organizada pela Empresa Pernambucana de Turismo (Empetur), com apoio e patrocínio do Aeroporto de Frankfurt (Alemanha), da Empresa Brasileira de Turismo (Embratur) e da Viação Aérea Rio-Grandense (Varig) (EX-TRIPULANTES..., 12 set. 1981, p. A-7). Meio século após as primeiras viagens ao Brasil, a memória dos tempos dos dirigíveis era consagrada no Recife, associada às perspectivas e expectativas do turismo. Para celebrar o retorno dos tripulantes, uma placa de bronze foi afixada no Campo do Jiquiá, em solenidade que contou com a presença do então governador do Estado de Pernambuco, Marco Maciel, e do prefeito do Recife, Gustavo Krause. Na imprensa, aproveitou-se o momento de visibilidade ao tema para se retomarem as cobranças, junto ao Governo do Estado, pelo efetivo tombamento da *Torre de Atracção dos Zeppelins* (BRAGA, 4 set. 1981, p. A-8,; LINS, 2006; PILOTOS..., 27 ago. 1981, p. A-17).

O tombamento, apesar de frequentemente sugerido por diversos intelectuais recifenses em anos anteriores, foi oficialmente solicitado ao Governo de Pernambuco pelo pesquisador carioca Francisco D. R. Pfaltzgraff em 1980, tendo motivado a abertura do processo n. 314-A/81, intitulado *Sítio Histórico do Campo do Jiquiá (Torre de Atracção do Zeppelin)*. Esse fato é relevante ao considerar que grande parte dos tombamentos, no Brasil, ainda ocorre por iniciativas isoladas do Poder Público. Segundo Silva (2012, p. 100), o processo de tombamento estadual da *Torre do Jiquiá*, no Recife, assim como da *Cadeia Pública de Gravatá (PE)* e do *Monumento Natural da Cidade de Pedra (PE)*, teria contado com “engajamento notável” de pessoas que teriam sugerido ou embasado esses processos “[...] por interesses particulares, e por relações sentimentais com os referidos objetos” (SILVA, 2012, p. 100). De acordo com Borba (1998), quando o processo teve seu exame técnico realizado pela Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe), destacou-se basicamente a excepcionalidade e a relevância histórica da *Torre*:

A torre de atracação, objeto do tombamento, é a única existente no Brasil e talvez no mundo. É uma estrutura de ferro com 19 m de altura e igual dimensão em cada lado da base quadrada, possuindo um sistema telescópico que permite alçar uma espiga que alcança mais 19 m; na extremidade, com a altura de 38 metros, era atracado o bojo do *Zeppelin* (BORBA, 1998, p. 70).

Além da sugestão direta às autoridades pernambucanas, Pfaltzgraff havia manifestado a importância do tombamento dos remanescentes materiais das passagens dos dirigíveis alemães no Brasil, por meio de diversas correspondências encaminhadas e publicadas na imprensa. Em carta publicada pelo *Jornal do Brasil*, em 1980, o pesquisador pediu atenção especialmente à *Torre do Campo do Jiquiá*, no Recife, e ao *Hangar do antigo Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, atual Base Aérea de Santa Cruz, no Rio de Janeiro:

De qualquer forma, é a única torre de atracação para Zeppelins que o Brasil tem, e, como tal, merece ser tombada, restaurada e preservada. Tem também o Brasil o único hangar do mundo construído pelos alemães, e é tão carinhosamente guardado pela nossa Força Aérea que tem o nome de *A Cabana da Boa Esperança*, monumento vivo de uma época de glórias e que talvez não volte jamais (PFALTZGRAFF, 26 dez. 1980, p. 2).

Nem sempre a questão da excepcionalidade da *Torre de Atracação do Zeppelin*, como única e última peça preservada no mundo, parece ter sido algo consensual. Entretanto, em 1981, quando se divulgavam na imprensa do Recife os andamentos do processo de tombamento junto ao Conselho Estadual de Cultura, tal condição teria sido confirmada, já que “[...] técnicos alemães enviaram a um dos Conselheiros, o poeta Mauro Mota, uma carta demonstrando que a estrutura erguida para receber o dirigível é a única no mundo a manter-se íntegra (A TORRE..., 22 jun. 1981, p. A-8). Única ou não, esse fato certamente não foi o que teria motivado o tombamento da *Torre*. O historiador recifense Napoleão Barroso Braga (BRAGA, s/d), ao tratar de aspectos de memória e de patrimônio associados às passagens dos dirigíveis, ressalta que a torre atualmente preservada é a segunda construída no Campo do Jiquiá, já que a torre primitiva teria sido substituída pela atual, em 1936, para atender às maiores dimensões do LZ 129 *Hindenburg* (BRAGA, s/d, p. 20). Independentemente desse fato, o autor considera que a *Torre do Jiquiá* é um marco para a memória do Brasil e especialmente para o Recife, onde o *Zeppelin* teria se tornado referência simbólica e popular. Para o autor,

[...] a torre metálica do Jiquiá relembrará para sempre os famosos dirigíveis, que pela sua popularidade denominaram um tipo de bonde elétrico da *Tramways* – “Zeppelin”, moderno veículo de cor prateada, da linha de Olinda, cujo grande reboque era apelidado de “cristaleira”. Também uma marca de cigarros e um bar, à Rua Vigário Tenório, 171 – “Zeppelin Bar”. Miniaturas daqueles dirigíveis eram vendidas no Recife, ornamento de salas, dependuradas por cordel, como que voando em recintos de diversos lares recifenses (BRAGA, s/d, p. 20).

Como se percebe, são próximas as expectativas de memória e preservação que se associaram aos remanescentes materiais das passagens dos dirigíveis no Recife e no Rio. Entre a *Torre* do Jiquiá e a *Cabana* do hangar de Santa Cruz, parecem ter sobrevivido ocultas as memórias do “percurso de uma viagem de balão”, ou, parafraseando o relato de Pfaltzgraff, as impressões de uma “rota da boa esperança”. Essa viagem invisível, entre memórias e esperanças não institucionalizadas, representadas pelas miniaturas de dirigíveis que em outros tempos foram dependuradas na sala de casa dos anônimos recifenses, talvez seja aquela que escapa a quaisquer processos de patrimonialização e musealização. Quando amarradas pelo cordel imaginário que se reflete em cada “Museu Interior” (SCHEINER, 2007), essas são memórias inatingíveis, íntimas apenas para quem as possui.

O que há para além das peças hoje preservadas nos extremos dessa rota? A “torre monumento” e o “monumento cabana”, enquanto patrimônio material, não passam de estruturas metálicas em pé se não estiverem “amarradas” à necessária reflexão interior, que de algum modo deveria contar com a memória dos ausentes. Um museu na “torre do Recife”, outro museu na “cabana do Rio”. Museus de quê? De Ciências? De História? Da Aeronáutica? Do Território? Qualquer categorização museal será sempre incapaz de refletir o desejo íntimo do outro, de viver com dignidade e com direito ao sonho. Sem desejo de dignidade e sonho, não há torre ou hangar capazes de amarrar qualquer *Boa Esperança*.

Paradoxalmente e paralelamente ao andamento do processo estadual, em janeiro de 1983, seis meses antes do tombamento da *Torre de Atracção*, anunciou-se que a área do Campo do Jiquiá seria utilizada como canteiro de obras pelo consórcio de empresas responsável pela construção da linha do metrô de superfície do Recife, que passa junto aos seus limites. No local, foi instalada uma “[...] usina de concretagem, britagem, pré-moldados e carpintaria”, quando a construtora Odebrecht, responsável pelas obras, informou que desejava “[...] transformar a torre no local de recepção à Imprensa e autoridades que visitarem as obras do metrô de superfície” (TORRE..., 28 jan. 1983, p. A-5). Foi nessa ocasião que a *Torre de Atracção dos Dirigíveis* foi restaurada pela primeira vez, pela própria construtora (LINS, 2006), para marcar a solenidade de seu tombamento, que ocorreu em 28 de julho de 1983²⁸¹.

Na divulgação do tombamento estadual, mais uma vez se viu o Campo do Jiquiá, e principalmente sua *Torre de Atracção*, associados às expectativas promissoras de futuro: “[...] está prestes a ser inaugurado, pelo Governo do Estado, um novo sistema de transporte que, da

²⁸¹ Décadas mais tarde, durante o processo de restauro da *Torre de Atracção*, realizado com recursos do Governo Federal, a empresa responsável pelas obras referiu-se aos procedimentos realizados em 1983 como “uma desastrosa intervenção”, por não ter observado os “princípios de identidade, reversibilidade e manutenção” (BRASIL, 2011a, v. 1, p. 17).

mesma maneira como ocorreu com o *Graf Zeppelin*, irá revolucionar o transporte de massa – o Metrô de Superfície” (PASSADO..., 23 jul. 1983, p. A-16, grifo nosso). Ao contrário do que possa parecer, a associação simbólica entre a torre e o metrô não se restringiu a entendimentos locais, já que encontrava eco nas manifestações do Governo Federal. No dia do tombamento, por exemplo, um anúncio publicitário do Ministério dos Transportes, ocupando quase meia página do jornal *Diário de Pernambuco*, destacava e associava esses tempos e eventos:

SABE COMO O RECIFE COMEMORA O TOMBAMENTO DA TORRE DO ZEPPELIN? Há 53 anos acontecia a revolução nos transportes do Recife: o Zeppelin descia, inaugurando a Torre do Campo do Jiquiá, que hoje está sendo tombada pelo Patrimônio Histórico. Nesse mesmo lugar, o Ministério dos Transportes está construindo um novo monumento: o trem metropolitano do Recife, que vem para ficar e se transformar no maior meio de transporte do futuro (BRASIL, 28 jul. 1983, p. A-17).

Assim como ocorrera com o *Graf Zeppelin* na década de 1930, o metrô de superfície, com sua imagem associada à memória dos dirigíveis no Campo do Jiquiá, foi traduzido pela imprensa e pelos governos como um “monumento” ao progresso, um “símbolo” igualmente atribuído à inovação da técnica e à “melhoria da qualidade de vida” (GOVERNADOR..., 29 jul. 1983, p. A-7). Porém, se o metrô foi importante para a mobilidade urbana, também não faltaram críticas à obra, pelo fato de a linha ter cortado regiões da cidade, deixando distantes lados que até então eram próximos. O entulho deixado no Campo do Jiquiá, após a finalização das obras do metrô, “[...] equivalente a mais de 2.000 caminhões de metralha” (BRASIL, 2011a, Anexo I, p. 23, 137), teria invadido a área histórica e elevado a altitude do solo junto à Torre.

Somados à obstrução dos drenos construídos nas décadas de 1930 e 1940, os entulhos seriam responsáveis pela intensificação dos alagamentos frequentes em parte significativa da área, que se repetem anualmente na época das chuvas. Dentre os locais sujeitos a esses alagamentos recorrentes, alguns estão previstos para exposições do futuro Parque, como os antigos *Paióis da Segunda Guerra Mundial* (Figura 50) e o local para a construção do *Museu de Ciência e Tecnologia*. Tal situação de alagamentos, por ser comum e recorrente, constitui um risco à implantação do museu na área prevista, especialmente quando se considera a museografia proposta, composta basicamente por aparatos mecânicos e eletrônicos, em experimentos interativos, certamente não resistentes a inundações.

Diferentes relatos permitem a percepção de que o Campo do Jiquiá sempre esteve entre áreas sujeitas a alagamentos, seja como resultado das estações chuvosas, ou como remanescente de manguezais, sob influência das marés. O Decreto Municipal nº 21.828/2006, de regulamentação da APA, caracteriza a área como uma “[...] planície flúvio-marinha modificada”. Isso significa que, tal como se deu na formação de diversos segmentos da área urbana do Recife, partes desse território podem ter sido aterradas manualmente no passado,

para uso agrícola e moradia. Da mesma forma, as enchentes constantes na região podem ter alterado os cursos de riachos e canais e, assim, contribuído para o acúmulo de sedimentos (BRASIL, 2011a, Anexo I, p. 21-22).

Figura 50 – Um dos paióis do Campo do Jiquiá, construído durante a Segunda Guerra Mundial, afetado por alagamentos frequentes.



Fonte: Foto do autor. Recife, 14 ago. 2019.

Essa característica da região do Jiquiá, sujeita aos alagamentos constantes, permitiu que a área fosse utilizada, em outras épocas, para a criação de peixes, quando teria se tornado especialmente frequentada durante as épocas da Semana Santa (GUERRA, 1970). Os alagamentos na região do Jiquiá, quando decorrentes das marés, deixavam parte dos peixes em lagos artificiais após a descida das águas, transformando-os em viveiros de criação. Desse modo, assim como a própria cidade, parte do Jiquiá parece ter surgido das águas. Por essa razão, pode-se deduzir que no passado não se lutava contra as águas na região, mas vivia-se delas e com elas. Talvez, venha justamente dessa característica a denominação da região como *Jiquiá*. O nome do bairro e da própria APA é decorrente do rio Jiquiá. *Y-iqúá*, em linguagem tupi (GUERRA, 1970, p. 201), significa “cesto ou covo para apanhar peixes ou aves” (CAVALCANTI, 2018, p. 322).

Os registros de ocupação colonial da região do Jiquiá são anteriores, ligados ao desenvolvimento feudo açucareiro de Pernambuco, no Brasil Colônia. Em 1598, o ouvidor Jorge Camelo procedeu à demarcação judicial das terras do Jiquiá, onde à época existia um engenho de açúcar. As terras eram de propriedade do fidalgo madeirense Francisco Berenguer de Andrade, provável fundador do engenho. Antes da invasão holandesa, em 1630, Berenguer teria

vendido o chamado *Engenho Novo* e parte de suas terras a Antônio Fernandes Pessoa (COSTA, 2013; GUERRA, 1970, p. 201). Nos anos seguintes, durante o período da ocupação holandesa (Figura 51), o engenho teria sido abandonado, entre constantes disputas. Após esse período, a filha de Pessoa, herdeira das terras e do engenho, resolveu vendê-los ao capitão Antônio Borges Uchoa, em 1657 (COSTA, 2013, p. 103-104). Nessa época, como já existia uma capela naquela localidade, que possuía invocação a Santo Antônio, a propriedade passou a ser conhecida como *Engenho de Santo Antônio do Jiquiá* (GUERRA, 1970).

Figura 51 – Citação e localização do Engenho Novo (depois Jiquiá) de Antônio Fernandes Pessoa. Detalhe de mapa de 1648.



Legenda: Detalhe a partir de mapa de Cornelis Golijath (ca.1616-1662?), 1648.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital (Brasil), Divisão de Cartografia. Disponível em: <http://objdigital.bn.br>. Acesso em: 28 set. 2020. **Recorte e inclusão de seta:** do autor.

No século XVII, quando os proprietários do engenho Jiquiá foram os irmãos Álvaro e Antônio Barbalho Uchoa, seguidos do capitão-mor do Recife, Antunes Correia, este teria sido modernizado, para utilização de tração animal. Com a expansão das atividades do engenho, em 1654 foi construído na região um armazém para estocagem do açúcar e venda de outras mercadorias. Relata-se que nesta época havia na região um trapiche, construído no fim do século XVI, de onde partiam pequenas embarcações com mercadorias destinadas a outros engenhos e povoações das proximidades (COSTA, 2013, p. 105; GUERRA, 1970, p. 202).

O armazém, que pertencia a outros proprietários e que era conhecido como *Passo de Santa Cruz do Jiquiá*, teria dado grande projeção ao local e estimulado a existência de um primeiro núcleo populacional suburbano na região (GUERRA, 1970). Em 1819, um aterro para a

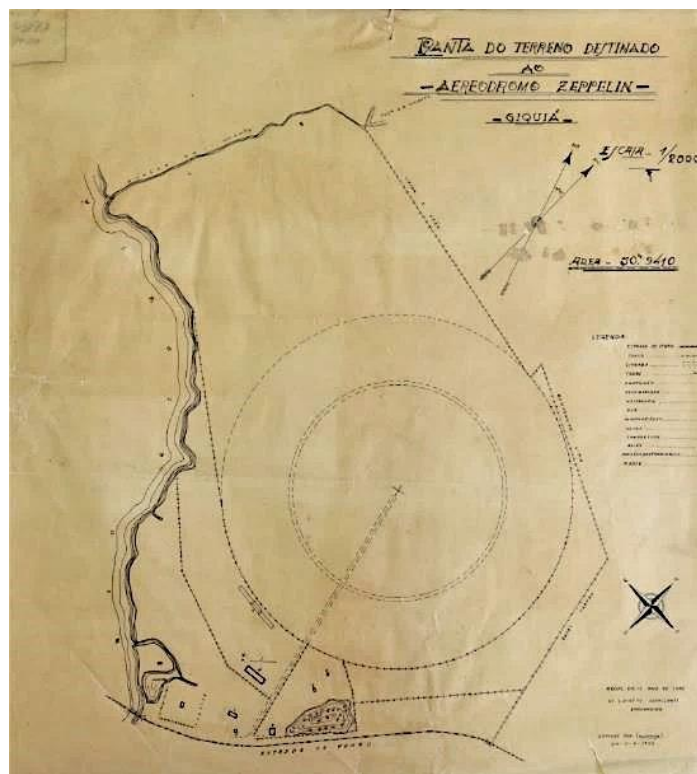
estrada do Jiquiá foi determinado pelo governador Luís do Rego Barreto, e visava ligar o Recife a Vitória do Santo Antão. Apesar disso, a decadência e o abandono definitivo do *Engenho Jiquiá* se iniciaram em 1835, a partir da vigência da lei de extinção dos Vínculos e dos Morgados (GUERRA, 1970, p. 203). Daquela época, não restam vestígios visíveis das antigas atividades do engenho, do trapiche, do armazém ou das moradias. Sabe-se, no entanto, que em frente ao Passo havia um grande cruzeiro de mármore granítico, descoberto por acaso em 1868, e então transferido pelo povo, em procissão, para o largo da Igreja de Nossa Senhora da Paz, no bairro de Afogados, onde ainda hoje permanece (GUERRA, 1970, p. 202).

Desde então, o Campo do Jiquiá teria sido habitado por poucos moradores, até as primeiras décadas do século XX. Quando a área foi arrendada pelo Governo do Estado de Pernambuco, em 1930, para a construção do aeródromo para os dirigíveis alemães, anunciou-se na imprensa a retirada de casebres e mocambos da região, sem informação do destino dado àquelas pessoas (O “GRAF” ..., 26 abr. 1930, p. 3). Imediatamente após a retirada das moradias, iniciaram-se as obras de preparo do terreno, que incluíram limpeza, terraplanagem, drenagem, dragagem de canais, melhorias na estrada de acesso, além da construção das edificações necessárias, como hospedaria, bar, almoxarifado, usina de gás, compressor, pavilhão meteorológico, rádio e arquibancadas para os espectadores pagantes (Figura 52).

Sobre os preparativos da área do Jiquiá e o envolvimento do Governo do Estado para receber os dirigíveis em 1930, documentos originais preservados no Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, no Recife, apresentam maiores detalhes. Um dos documentos contém as mensagens do Governador do Estado de Pernambuco, apresentadas nas aberturas anuais do Congresso Legislativo. Na mensagem de 1930, antes das obras no Jiquiá, o governador Estácio Coimbra informou aos deputados as motivações e providências que seriam tomadas no local:

Achei de grande interesse e de alcance indiscutível aceitar e facilitar a execução desse empreendimento. Para tanto prometi custear a montagem da torre de amarração e facilitar o transporte de outros materiais que devem vir da Europa para serem instalados aqui; a fornecer água, luz e energia elétrica necessárias à manobra e à permanência do aparelho; a adaptar um campo em condições de receber a aeronave; e a fornecer pessoal necessário às manobras de chegada e saída do dirigível. Objetivando essa promessa obtive por arrendamento uma área localizada no Jiquiá, e aguardo a vinda dos primeiros materiais e do técnico especialista, que tem de dirigir por conta da empresa, as instalações projetadas. [...] Desta forma a parada no Recife do grande dirigível vai realizar-se na sua primeira viagem à América do Sul, assegurada a Pernambuco, como de direito, a escala inicial em nosso continente (COIMBRA, 1930, p. 149-150).

Figura 52 – Planta do Campo do Jiquiá, com as intervenções realizadas para implantação do aeródromo, em 1930.



Fonte: Arquivo Público Estadual Jordão Emerenciano, Recife (PE). Desenho original de 15 de maio de 1930, atribuído ao Eng. Lafayette Cavalcanti. Cópia de 5 de abril de 1943. **Foto:** do autor.

Muitas décadas depois, em 1991, poucos anos após ter passado por seu primeiro procedimento de restauro, e de ter sido novamente associada à promessa de “chegada do futuro”, a *Torre de Atracção do Zeppelin* se encontrava mais uma vez em situação precária. Mais do que isso, pouco havia mudado para melhor em relação às necessidades dos moradores da região. Dez anos após participar da “viagem sentimental” dos tripulantes dos dirigíveis ao Recife, o alemão Ernst Fishbach teve a oportunidade de voltar sozinho ao local. Percebeu o isolamento do Parque e a falta de manutenção da Torre. A placa de bronze, afixada em 1981, não estava mais lá. Foi então que Ernst teria lembrado que “[...] em seu país, cerca de duzentas mil pessoas visitam atualmente o *Museu do Zeppelin*. No retorno levava poucas lembranças para o Museu [...] e pouca esperança de ver a memória do *Zeppelin* se tornar real no Recife” (LINS, 2006, p. 37, grifo nosso).

Troquem-se tempos e sentidos: Da “Cidade do Zeppelin” aos projetos do Parque do Jiquiá

Esse projeto tem a ver com um trabalho que teve início em 1996, avançou alguns passos, envolveu representantes das principais instituições culturais de Pernambuco, mais o Centro Cultural Brasil-Alemanha, o Aeroclube de Pernambuco e até a Polícia Militar, com o objetivo de tornar o Recife a *Cidade do Zeppelin*. [...] É em torno dessa torre que se projeta a recuperação de uma época de ouro para Pernambuco, como foi imaginado no projeto *Recife - Cidade do Zeppelin*, tornando a torre um dos *pontos de atração* da cidade, tendo-se o Jiquiá como um espaço de interesse turístico mas, também, voltado para a cooperação tecnológica e intercâmbio entre o Brasil e a Alemanha (O CAMPO..., 4 jun. 2013, p. 10, grifo nosso).

O trecho acima foi publicado em junho de 2013, como editorial do *Jornal do Commercio*, no Recife, ao anunciar a finalização do restauro da *Torre de Atracção do Zeppelin*. Mais do que o restauro em si, o texto chamava a atenção para as expectativas associadas aos projetos do Parque do Jiquiá, dentre eles, o do futuro *Museu de Ciência e Tecnologia*. Esse destaque, assumido no editorial de um jornal de grande circulação em Pernambuco, ilustra o grau de relevância que se conferiu ao assunto. No centro das expectativas, novamente a *Torre Monumento*. Tombada e agora restaurada, esta seria capaz de estabelecer novas perspectivas de progresso à “Cidade do Zeppelin”. Na opinião do periódico, há nos projetos do Jiquiá um “potencial de recuperação de uma época de ouro”, agora ancorada sob renovadas estratégias de desenvolvimento econômico (O CAMPO..., 4 jun. 2013, p. 10).

Como se viu, não é de agora a associação dos bens materiais do Jiquiá ao caráter simbólico de projeção de futuro. Na década de 1930, a torre e os dirigíveis foram “amarrados” aos sonhos de entrada à modernidade. Nos anos de 1980, a “torre monumento” – protegida como Patrimônio do Estado de Pernambuco – foi associada à “inovação” metrô. No século XXI, a torre restaurada parece ter reacendido os entendimentos de que esta poderia ser um “marco da cidade”²⁸², um “ponto de atração” para o turismo e para as cooperações tecnológicas internacionais. Três épocas e situações distintas na repetição de um mesmo fenômeno: a associação e a comunicação superlativa do Campo do Jiquiá às expectativas de progresso e desenvolvimento local, por parte de governantes, especialistas e imprensa. O caráter espetacular desse discurso, recorrente no tempo, parece atribuir ao Jiquiá uma mítica persistente na certeza de um futuro melhor, como se a Torre e a memória dos dirigíveis,

²⁸² No *Terceiro Porto* desta tese, são apresentadas reflexões acerca das estratégias de *branding*, voltadas a práticas de associação de territórios como marcas de identificação, não apenas de municípios, estados e países, mas também de governos, paisagens e museus.

associadas aos projetos de um parque e de um museu, fossem capazes de resolver, por si só, os problemas sociais da região.

Na permanência temporal do fenômeno de espetacularização da sociedade, mudam-se as palavras e seus sentidos. Se é possível observar que as propostas de representação da “realidade” do Jiquiá permanecem praticamente as mesmas quando mediadas pela linguagem na passagem do tempo, observa-se também que, nesses três eventos-tempos, o “ser” cede lugar ao “parecer” (DEBORD, 2017 [1967]). Pela lógica patrimonial contemporânea, e nessa renovada “amarração” de velhos sentidos, a *Torre de Atracção* perde uma de suas sílabas. Renasce, então, como *Torre de Atração*. Ah, as palavras e suas armadilhas... traiçoeiras como “covos para apanhar peixes”! Seriam todas palavras-jiquiás? *Y-iqui-há* de ser provável. Como bem dizia João Guimarães Rosa (1908-1967), “[...] não é sem assim que as palavras têm canto e plumagem” (ROSA, 2015 [1946], p. 227). Os museus são como palavras, cantam e voam, mas quem leva a fama do espetáculo é só a plumagem. Enquanto te perdes nas plumas, nem te dá conta do canto que encanta...

A ideia de um parque no Campo do Jiquiá, por parte do poder público, se dá especialmente a partir de 1980, quando uma primeira proposta é elaborada pela Fundação de Desenvolvimento Municipal (FIDEM) do Governo do Estado de Pernambuco, para o Plano Diretor do Sistema de Parques Metropolitanos (PDSPM) (BRASIL, 2009, v. 11, p. 13). Apesar dessa iniciativa, o processo de tombamento da *Torre de Atracção*, em 1983, parece ter estimulado as discussões sobre o potencial de uso desse território para fins científico-culturais, com a proposta de criação de um museu relacionado à história dos dirigíveis no Brasil. Essa perspectiva foi retomada na década de 1990, quando um grupo de interessados no assunto passou a se reunir no local, a fim de discutir alternativas.

Um(a) dos(as) participantes daquele momento, que entre 2009 e 2013 voltou a colaborar com os debates para a definição da museografia proposta para o Parque e para o Museu, concedeu entrevista presencial a este pesquisador em agosto de 2019, no Recife. Apesar do(a) entrevistado(a) ter autorizado sua identificação, optou-se posteriormente por preservar sua identidade, como se fez com os(as) demais colaboradores(as). Por essa razão, o(a) entrevistado(a) é aqui referido(a) como “Idealizador(a)”²⁸³. Ele(a) relata que sua participação inicial nas discussões sobre o Jiquiá se deu na década de 1990, após ter participado de eventos e atividades educativas naquela área (informação pessoal)²⁸⁴. Essas iniciativas o(a) teriam

²⁸³ Faz-se uso de aspas e da primeira letra maiúscula no intuito específico de diferenciar um código de identificação do uso corrente da palavra.

²⁸⁴ Entrevista presencial concedida por “Idealizador(a)”. Entrevistador: Charles Narloch. Recife (PE), 9 ago. 2019. Arquivo mp3, 42min 15s. Transcrição: Charles Narloch, 10p. Autorizada para uso e divulgação nesta pesquisa, por meio de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

aproximado de outros pesquisadores e “apaixonados” pela história dos dirigíveis no Recife, que então o(a) convidaram para participar dos encontros de discussão no Campo do Jiquiá.

De acordo com o relato do(a) “Idealizador(a)”, naquela década ainda não havia participação da Prefeitura do Recife nos encontros no Jiquiá, já que se tratava de uma iniciativa voluntária. Apesar desse aspecto, representantes de diversas instituições públicas participaram das reuniões, dentre estas a Fundação Joaquim Nabuco (FUNDAJ), a UFPE e a Polícia Militar. Participaram também pessoas motivadas por questões afetivas, dentre estas o engenheiro agrônomo e aviador Fernando Chaves Lins²⁸⁵, interessado na memória da aviação no Brasil, e que anos mais tarde publicou o livro *Por céus nunca d’antes navegados* (LINS, 2006).

Naquelas reuniões da década de 1990, o(a) “Idealizador(a)” relata que o grupo de voluntários(as) pensava em implantar no Campo do Jiquiá um museu “em torno da questão da Torre”, quando a intenção seria “[...] resgatar a área como espaço de visitação e de lazer para a população metropolitana” (informa o pessoal). O grupo defendia aço es de integra o comunitária, conscientiza o ambiental e preserva o do patrimônio. A primeira proposta, relatada como uma “constru o coletiva” do grupo, contemplava “quatro linhas” para uso da área: “habitacional”, “esportivo”, “ambiental” e, por fim, “cultural”, com a implanta o de um museu, que teria a *Torre de Atraca o* “como âncora” (informa o pessoal). Durante a pesquisa, observou-se que a proposta reiterou o que se discutia desde a década de 1970, notadamente entre historiadores e outros profissionais de preserva o do patrimônio (FUNDARPE, 1981).

Apesar da iniciativa do grupo de voluntários da década de 1990, as preocupa o es com a preserva o dos bens tombados no Campo do Jiquiá, bem como as propostas de seu uso público, parecem ter sido esquecidas nos primeiros anos da década de 2000. Mais uma vez, a *Torre de Atraca o dos Dirigíveis* se encontrava em situa o precária de preserva o. A  rea do Jiquiá continuava sendo utilizada pela Polícia Militar, e nenhum projeto proposto nas décadas anteriores havia sido implementado. Essa situa o motivou uma aço judicial do Ministério Público de Pernambuco, em 2001, junto   Funda o do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco (Fundarpe):

Através da 13 P.J. Defesa do Meio Ambiente e do Patrimônio Histórico Cultural criou-se o Procedimento Administrativo N  132001 PA073-2, oficiando a FUNDARPE, através da NOT. 048/2001 – 13 P.J., convocando o Presidente da FUNDARPE, na época o Sr. Bruno Lisboa, para prestar esclarecimento conforme páginas 07 e 10 do referido Processo (BRASIL, 2011a, Anexo I, p. 89).

²⁸⁵ Fernando Chaves Lins   filho do primeiro comandante da avia o comercial brasileira, o aviador Severiano Primo da Fonseca Lins (1902-1939), que trabalhou como piloto da Condor Serviços Aéreos e que teve a oportunidade de viajar no *Graf Zeppelin*, como passageiro. Severiano Lins morreu em acidente no avião que pilotava, em Niterói (RJ), em 1939.

A ação do Ministério Público parece ter reavivado os órgãos públicos quanto à necessidade de restauro da Torre e de planejamento efetivo para uso e preservação da APA do Jiquiá. Em resposta à iniciativa judicial, uma primeira etapa de restauro foi possível, por meio de ação vinculada à desapropriação amigável da área do Jiquiá, em favor da Prefeitura da Cidade do Recife (PCR). No processo, coube à Caixa Econômica Federal, até então proprietária da área, arcar com as despesas associadas à estabilização da Torre (BRASIL, 2009, v. 1, p. 36-42).

Antes do efetivo restauro, consta que em 2006 o então presidente da Alemanha, em passagem pelo Recife, teria conhecido a *Torre de Atracção* e demonstrado interesse em levá-la para seu país (BRASIL, 2011a, v. 1, p. 5). Essa hipótese, embora tenha sido divulgada como algo que as autoridades locais se empenharam em descartar, seria juridicamente controversa, tendo em vista o tombamento pelo Governo do Estado. Por outro lado, a divulgação do suposto interesse da Alemanha pode ter contribuído para que a primeira etapa do restauro fosse providenciada. Em 2007, a empresa *Artesanal – Arte & Restaurações Artesanais* foi contratada pela Caixa Econômica Federal para dar “[...] início ao processo de limpeza, proteção, sustentação e estabilização do monumento” (BRASIL, 2011a, Anexo I, p. 90). Embora tenha sido fundamental à manutenção da Torre, essa etapa não foi conclusiva, o que exigiu novos esforços dos órgãos públicos locais. Entre 2008 e 2011, visando o custeio da segunda etapa, mais onerosa, a PCR partiu à busca de parcerias governamentais que pudessem custear as ações necessárias, não apenas para o restauro, mas para o desenvolvimento dos projetos para o Parque do Jiquiá. Foi neste momento que se estabeleceu a parceria entre a PCR e o Governo Federal.

Analisando-se os documentos públicos iniciais associados a essa parceria, observa-se que esse momento foi basilar à adoção dos entendimentos e expectativas governamentais que se estabeleceram como premissas para os projetos do Parque e, muito especialmente, para o *Museu de Ciência e Tecnologia*. Entretanto, se o aspecto diverso do território do Jiquiá oferecia grande potencial à sua musealização, observa-se que foram essencialmente as expectativas de desenvolvimento da região que motivaram a PCR e o Governo Federal.

Apesar de não haver nos documentos iniciais qualquer referência a um procedimento de musealização integral do Parque, chamam a atenção as expectativas de uso integrado do território. Para compor o espaço, não se descartava a possibilidade de contar com objetos materiais de acervos histórico-científicos de outras instituições, ideia que posteriormente foi abandonada, no desenvolvimento dos projetos museográficos. Para além de qualquer possibilidade de uso ou não de acervos materiais, o aspecto principal que a PCR desejava imprimir nos projetos é que o Campo do Jiquiá viesse a se estabelecer como um território de “inovação”: “Nesse espaço único, onde se reúnem cultura, ciência, turismo e lazer, se desperta para o novo, para a curiosidade científica” (BRASIL, 2009, v. 1, p. 7).

Contrariando as expectativas de integração efetiva, a partir desse momento inicial alguns aspectos específicos passaram a ser priorizados em detrimento de outros. Como se percebe na denominação do projeto – *Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Alberto Santos Dumont* (BRASIL, 2009, v. 1), prevaleceu a associação do território às ciências e à cultura, citadas nessa ordem. Tal categorização, ao aproximar e hierarquizar as especificidades da ciência e da cultura, sem tratá-las como decorrentes de um mesmo fenômeno humano, oferecia pistas do partido conceitual que se pretendia adotar no Parque e no *Museu de Ciência e Tecnologia*.

Associadas à percepção diferenciada de grandes áreas do saber, essas categorias do pensamento se refletem em políticas públicas específicas, com distintas possibilidades de apoio estatal. Assim, não soa estranho o fato de que os projetos apoiados pelo Governo Federal, voltados à concepção do Parque do Jiquiá, tenham sido atendidos pelo Ministério de Ciência e Tecnologia (MCT). Ao contrário do que se possa imaginar, desde a primeira década deste século o hoje denominado Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) mantém iniciativas e orçamento específicos destinados a ações e projetos de divulgação da ciência. A implantação e atuação de museus de ciências, sob diferentes formas e estruturas, é uma delas. Sob tal conjuntura, um dos pareceres elaborados por técnicos daquele Ministério, em 2011, destacava o aval do órgão às especificidades científico-educacionais das propostas da PCR:

Em 2009, o MCT firmou convênio com a Prefeitura do Recife, que atualmente encontra-se em execução, para a elaboração do Projeto Básico, do Projeto Executivo, e para a construção do *Pátio de Astronomia*, ambiente que reunirá características educacionais e científicas e será destinado a exposições de ciências, com caminhos entre os experimentos científicos, além da construção de uma Réplica do monumento *Stonehenge* e da construção do *Relógio do Sol* (BRASIL, 2011a, v. 1, p. 99, grifo nosso).

Entender as motivações que levaram a PCR a propor a elaboração dos projetos para o Parque do Jiquiá não é simples, já que envolve a análise conjunta de fatores internos e externos, e a associação entre percepções em tempos distintos. No que diz respeito às propostas elaboradas para o Parque a partir de 2009, fez-se necessária, na pesquisa para esta tese, a análise de documentos de três processos de acompanhamento técnico de mecanismos de transferência de recursos públicos, que tiveram como fonte o orçamento do MCTI (Quadro 3). Apesar do grande volume de informações, esses processos foram digitalizados pelo Governo Federal e, até 2018, período em que foram analisados nesta pesquisa, estiveram disponíveis para acesso público, junto à plataforma do Sistema Eletrônico de Informações daquele Ministério (SEI/MCTI)²⁸⁶.

²⁸⁶ Além de terem permanecido com acesso público durante o período de pesquisa, o MCTI forneceu *Termo de Anuência* a este pesquisador, autorizando a pesquisa e reprodução de partes dos referidos processos públicos.

Quadro 3 – Processos administrativos de mecanismos de apoio do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (MCTI) à elaboração de projetos para o *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, no Recife.

Processo/Ano	Denominação	Órgão responsável	Valor (R\$)	Produtos originados
01200.004486 2009	<i>Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia</i>	Prefeitura da Cidade do Recife (PCR)	1.120.000,00	Projetos executivos de arquitetura e paisagismo
				Projetos complementares de engenharia e infraestrutura
01200.001826 2011	<i>Restauração da histórica Torre de Atracação do Zeppelin como uma proposta de extensão tecnológica</i>	Prefeitura da Cidade do Recife (PCR)	5.939.839,04	Restauração da <i>Torre de Atracação dos Dirigíveis</i>
				Restauração dos <i>Paióis da Segunda Guerra Mundial</i>
01200.004728 2011	<i>Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá</i>	Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)	1.119.995,76	Plano estratégico, de sustentabilidade financeira e modelo de gestão do Parque do Jiquiá
				Projeto Pedagógico do Museu de Ciência e Tecnologia
				Projeto Museográfico do Museu de Ciência e Tecnologia
TOTAL			8.179.834,80	

Fonte: Sistema Eletrônico de informações do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações (SEI/MCTI) (BRASIL, 2009, 2011a, 2011b). Elaboração do autor.

O primeiro processo, registrado no SEI/MCTI sob o nº 01200.004486/2009-16, é o maior em volume de documentos, e refere-se ao convênio celebrado com a PCR em 2009, intitulado *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia* (BRASIL, 2009). Tal convênio teve como objeto a elaboração dos projetos arquitetônicos e de engenharia para o Parque, aí incluídos os do *Museu de Ciência e Tecnologia*. O processo completo, encerrado em 2017, possui cerca de 3,7 mil folhas digitalizadas. O valor total destinado ao convênio foi de R\$ 1.120.000,00 (um milhão, cento e vinte mil reais). Os projetos arquitetônicos e complementares, como produtos desse convênio, foram elaborados pela empresa *Policonsult – Assessoria Politécnica de Consultoria*, uma sociedade civil sem fins lucrativos, vinculada à Escola Politécnica da Universidade de Pernambuco (UPE).

O segundo processo, associado a um convênio celebrado entre o MCTI e a PCR em 2011, envolveu a maior soma de recursos, já que teve como objeto a restauração dos bens tombados do Campo do Jiquiá. Registrado no SEI/MCTI sob o nº 01200.001826/2011-63 (BRASIL, 2011a) e intitulado *Restauração da histórica Torre de Atracação do Zeppelin como uma proposta de extensão tecnológica*, esse processo contém a documentação de execução do projeto de

prospecção arqueológica do Campo do Jiquiá e das obras de restauro da *Torre de Atracção dos Dirigíveis* e dos *Paióis da Segunda Guerra*. A prospecção foi realizada pelo *Instituto Ouricuri*, uma Organização Não Governamental (ONG) com atuação na área de arqueologia no Estado de Pernambuco. As obras de restauro foram executadas pela empresa *Artesanal – Arte & Restaurações Artesanais*, sediada no Recife. O valor total destinado a essas ações foi de R\$ 5.939.839,04 (cinco milhões, novecentos e trinta e nove mil, oitocentos e trinta e nove reais, e quatro centavos). Até 2018, este processo era composto por 13 volumes e 5 anexos, totalizando cerca de 2,8 mil folhas digitalizadas.

O terceiro e último processo refere-se a outra modalidade de transferência de recursos financeiros. Celebrado entre o MCTI e a Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2011, o processo registrado no SEI/MCTI sob o nº 01200.004728/2011-88 (BRASIL, 2011b) trata da execução de um *Termo de Cooperação para Descentralização de Crédito* (TDC), com o intuito de custear o projeto intitulado *Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá*. O valor, de R\$ 1.119.995,76 (um milhão, cento e dezenove mil, novecentos e noventa e cinco reais e setenta e seis centavos), não foi integralmente transferido. Apesar disso, a UFPE apresentou os seguintes produtos: um volume impresso intitulado *Parque Científico e Cultural do Jiquiá: Plano estratégico, estudo de sustentabilidade financeira e modelo de gestão*, elaborado por uma equipe de consultores coordenada por um professor da UFPE; um *Projeto Pedagógico do Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá*, elaborado por profissionais convidados; e um *Projeto Museológico e Museográfico*, com o conceito da exposição permanente do futuro *Museu de Ciência e Tecnologia*, elaborado pela empresa *Instrumenta Brasil*, sediada no Recife. Apesar da importância de seu conteúdo, este é um processo pequeno quando comparado aos dois primeiros, e até 2018 possuía apenas dois volumes e um anexo, com 751 folhas digitalizadas.

Embora os aspectos mais relevantes à análise desta pesquisa estejam associados ao processo menor, não é possível entender as premissas da proposta museográfica apresentada para o *Museu de Ciência e Tecnologia* sem a análise dos subsídios considerados nas propostas do Parque como um todo. Chama atenção o fato de que os projetos pedagógico, arquitetônico e museográfico tenham sido elaborados sem a existência de um projeto conceitual prévio, elaborado por profissional de Museologia, que incluísse a orientação museográfica, da qual todos os demais projetos seriam decorrentes. Na ausência de tal projeto, desde a primeira proposta encaminhada ao MCTI, em 2009, as premissas e abordagens conceituais foram assumidas pela própria PCR, porém, de forma restrita e por vezes contraditória. Apesar da deficiência conceitual, as perspectivas da PCR foram apresentadas no objetivo geral do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*:

Potencializar o acesso ao conhecimento, à ciência e à inovação tecnológica, buscando a integração e a inclusão social. Seguindo esse princípio, o projeto busca integrar num único espaço, além do *Pátio de Exposições da Astronomia*, as seguintes edificações:

- um museu de ciências interativo;
 - um planetário;
 - um memorial dos cientistas notáveis;
 - um anexo com um centro vocacional tecnológico
- (BRASIL, 2009, v. 1, p. 18).

Além do objetivo geral, a PCR também manteve objetivos específicos para a implantação do Parque, conforme pode-se verificar em documentos prévios à elaboração dos projetos arquitetônicos e complementares:

- i. Estimular a curiosidade e interesse científicos por meio de experiências interativas, divertidas e lúdicas;
 - ii. Popularizar conceitos científicos e destacar os benefícios da ciência para a vida diária e para o exercício da cidadania;
 - iii. Valorizar a cultura científica na cidade do Recife e em Pernambuco;
 - iv. Promover interação entre pesquisa e sociedade;
 - v. Compartilhar experiências com outros Centros e Museus de Ciências
- (BRASIL, 2009, v.1, p. 7).

O *Museu de Ciência e Tecnologia*, naquele momento, ainda não havia adquirido relevância principal, uma vez que a expectativa central se vinculava a um *Pátio de Exposições da Astronomia*. Dessa ideia inicial, porém, apenas a prioridade temática se manteve, já que na elaboração dos projetos o conjunto de equipamentos previstos foi alterado. Em determinados momentos, as propostas se refeririam a um *Museu de Artes, Ciência e Tecnologia*, talvez como ampliação do conceito de “museu de ciências interativo”. Como se observa, porém, essa intenção acabou por não se consolidar.

Além do museu, do planetário, do “memorial de cientistas notáveis” e de um centro vocacional tecnológico, as propostas incluíam o *Memorial do Zeppelin*, que apresentaria “os frutos da arqueologia” e documentos da passagem dos dirigíveis; o *Museu da Segunda Guerra Mundial*; a *Refinaria Multicultural* e o *Centro de Criatividade*; e a *Praça da Juventude*, um local de recreação e esportes (BRASIL, 2009, v. 1, p. 29, 2011a, v. 1, p. 70). Em 2011, quando a UFPE encaminhou sua proposta para o MCTI, houve a inclusão de outros equipamentos, como a *Praça dos Relógios Solares* e a *Praça da Aeronáutica Brasileira*, essa última “em homenagem aos heróis da aviação do Brasil” (BRASIL, 2011a, v. 1, p. 70).

Apesar das propostas iniciais, os equipamentos contemplados nos projetos arquitetônicos e paisagísticos (Figura 53) diferem das concepções originais. Não fica claro se o *Pátio de Exposições da Astronomia* seria um conceito geral para o Parque ou apenas uma parte dos equipamentos propostos, já que não há referência a essa denominação em qualquer espaço ou edificação efetivamente projetados. Da mesma forma, não constam nos projetos um

Memorial do Zeppelin ou uma *Praça da Aeronáutica*, apesar de haver informações de que esses equipamentos poderão ser implantados futuramente, na *Praça do Zeppelin*. Com isso, os projetos elaborados se afastaram dos aspectos históricos e ambientais do território que, em teoria, teriam motivado a iniciativa de implantação do Parque.

Destaque-se que mudanças de expectativas são comuns em processos de concepção de museus e equipamentos culturais, especialmente quando diferentes instituições atuam como proponentes. Além desse aspecto, é possível observar nos processos que ambas as instituições – PCR e UFPE – pareciam oscilar no entendimento prévio do território, tratado por vezes como “museu”, e outras como “complexo museológico” ou “espaço multifuncional composto por vários equipamentos científico-culturais”. Esse fato sugere que os entendimentos prévios associados à representação do território do Jiquiá não eram consensuais, e que alguns conceitos, em especial os relacionados à teoria da Museologia, não foram acessados.

Por outro lado, observa-se nos projetos que é justamente o aspecto museográfico que se pretende destacar. Deste modo, o projeto arquitetônico do *Museu de Ciência e Tecnologia* – e não do *Pátio de Exposições da Astronomia* – se define como âncora dentre os equipamentos projetados para o Parque (Figura 54). Tal percepção é reforçada não apenas pelas dimensões e localização estratégica do Museu no Parque, mas também pela proposta de integração física ao *Planetário* e, à sua frente, à *Praça dos Relógios Solares* (Figura 55).

Quanto às premissas que constam no *Termo de Referência* da PCR para a contratação da empresa responsável pela elaboração dos projetos arquitetônicos, destacam-se alguns aspectos associados não apenas à acessibilidade e sustentabilidade, mas também a conceitos estéticos, funcionais e comunicacionais. Por um lado, a PCR esperava que as novas edificações fossem projetadas de modo a valorizar a integração e a gerar baixo impacto ambiental. Por outro, esclarecia que essa condição não deveria significar “[...] uma forma bizarra ou incompreensível” (BRASIL, 2009, v. 2, p. 109-110). Ao mesmo tempo, orientava que o partido arquitetônico deveria favorecer a atratividade do público:

Ao programa básico, deve-se considerar a criação de elementos que expandam a capacidade do conjunto em atender a um público de interesses variados, não apenas composto de estudantes ou dos apenas interessados em ciência, e sim na visão de que pode gerar atração o ano inteiro com atividades permanentemente utilizáveis a um público mais amplo, transformando a informação científica em lazer com aprendizado embutido (BRASIL, 2009, v. 2, p. 110).

Percebe-se um aspecto condicionante nas expectativas prévias aos projetos, não apenas associadas à vontade do órgão contratante, mas aos limites de seus entendimentos “conceituais”. Por um lado, havia o desejo da PCR de que a arquitetura se configurasse como um atrativo para o Parque, de modo a favorecer as atividades e a estimular a desejada e

necessária visita pública, independentemente dos conteúdos que se pretendia comunicar. Por outro, estabeleciam juízos de valor estético e comunicacional ao condicionar que aspectos de sustentabilidade ambiental não devem apresentar “forma bizarra ou incompreensível”.

Pode-se questionar se para a PCR o estranhamento estético e comunicacional seria contrário à expectativa de uma atratividade *soft*, menos dependente de esforços de reflexão. Se for assim, constata-se que o espetáculo da “inovação” desejado seria formalmente controlado e ideologicamente delimitado à sua fácil compreensão. Sob tal condição, a expectativa de integração entre os diversos aspectos do território se configuraria como justaposição de entendimentos sob enfoque disciplinar. Paralelamente, o aspecto “inovador” perderia sua força, especialmente quando passaria a ser dependente do protagonismo da tecnologia, a serviço do consumo fragmentar do conhecimento.

Figura 53 – Proposta geral de implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia. Apresentação da maquete virtual. Elaborado a partir de Policonsult – Assessoria Politécnica de Consultoria (BRASIL, 2009, v. 16, p. 14).

Figura 54 – Perspectiva de implantação do *Museu de Ciência e Tecnologia e Planetário*



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual. *Policonsult* – Assessoria Politécnica de Consultoria (BRASIL, 2009, v. 16, p. 33).

Figura 55 – Perspectiva de implantação da Praça dos Relógios Solares, no *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual. *Policonsult* – Assessoria Politécnica de Consultoria (BRASIL, 2009, v. 16, p. 31).

A adoção dos partidos arquitetônicos apresentados no projeto de implantação geral do Parque permite suplantar a falta de integração entre os equipamentos e elementos naturais da área, mas essa possibilidade ainda dependeria das definições do partido museográfico, ou seja, “do quê” e “como” se pretende socializar no espaço. Uma possível integração física dos equipamentos ao território, e especialmente do *Museu de Ciência e Tecnologia*, é sugerida na proposta de mobilidade do Parque, pela implantação de dois eixos transversais que se cruzam no conjunto *Museu + Planetário*. Um deles, tratado como *Eixo Zeppelin* (BRASIL, 2009, v.3), pretende favorecer o deslocamento do público entre o Museu e a *Torre de Atracção*, objeto central das iniciativas de preservação (Figura 56).

O fato de os eixos se cruzarem no espaço do conjunto *Museu + Planetário*, permite o entendimento de um sutil deslocamento de relevâncias, que parece determinar à *Torre* um papel coadjuvante, restrito a seu entendimento como monumento de uma época. Porém, assim como no passado, pode-se apreender a *Torre* como ponto de amarração a algo maior, e espetacular. O novo *Eixo Zeppelin*, desta maneira, assumiria papel análogo ao das cordas de amarração do dirigível. Se a *Torre* é a mesma que atracou o *Hindenburg*, agora projeta-se amarrar a ela uma “nave-museu”. Se a *Torre* continua sendo o “coração” do Parque, é à nave que novamente se atribui o “cérebro”. No passado, pelo tecnológico “charuto voador”. No futuro, pela interativa “aeronave do saber”. Nesse território de signos em disputa no “percurso de uma viagem de balão”, os sonhos parecem resistir pela materialização da sombra do dirigível, que se projeta sobre o espelho d’água da *Praça Zeppelin* (Figura 57).

Os dois eixos estruturadores do Parque pretendem também permitir a integração do território do Jiquiá com os bairros da região (BRASIL, 2009) e, por meio deles, estabelecer uma ligação interna entre os quatro acessos ao Parque, projetados como *Praças dos Bairros* (Figura 53, p. 363). Por meio destes acessos, pensou-se na integração com a linha do metrô e com outras vias externas de mobilidade urbana. Internamente, os eixos permitiriam acessar, para além do conjunto *Museu + Planetário + Praça dos Relógios Solares*, as trilhas integradas ao ambiente natural, os *Paióis da Segunda Guerra*, e os demais equipamentos do Parque: um espaço para *Herbário*; um conjunto para *Centro Vocacional e Tecnológico, Refinaria Multicultural e Brigada e Escola Ambiental*; um edifício para a *Polícia Militar*; e um espaço destinado ao empreendimento *Casa Brasil* (Figura 53, p. 363). Esse partido arquitetônico, ao priorizar a integração física, permite deduzir que esses elementos e equipamentos, embora propostos isoladamente e sob concepções autônomas, poderiam ter sido considerados sob proposta museográfica integrada.

Figura 56 – Plano geral de implantação do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, com eixos estruturadores para integração e mobilidade.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual.

Legenda: 1) Praça e Torre de Atracção do Zeppelin. 2) Planetário. 3) Praça dos Relógios Solares. 4) Museu de Ciência e Tecnologia, com terraço para Observatório Astronômico. Elaborado a partir de *Policonsult - Assessoria Politécnica de Consultoria* (BRASIL, 2009, v. 16, p. 29).

Figura 57 – Perspectiva de implantação da *Praça Zeppelin*, junto à *Torre de Atracção dos Dirigíveis*, no *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual. Elaborado por *Policonsult - Assessoria Politécnica de Consultoria*. (BRASIL, 2009, v. 16, p. 30).

Como se percebe, a arquitetura e o paisagismo propostos são aspectos mobilizadores capazes de contribuir para a atratividade desejada pelos órgãos públicos, para que o Parque do Jiquiá e seus equipamentos cumpram o papel social a que se destinam. Apesar disso, podem ou não favorecer os percursos discursivos associados aos aspectos diversos que se pretende destacar no território. Desta forma, esses são apenas alguns dos aspectos a considerar quando se pretende que uma visão ecosófica ou comunitária seja considerada, na perspectiva de musealização integral de um território. O fenômeno Museu-Espetáculo, por suas várias características, também se estabelece nesse (des)equilíbrio de forças, entre as concepções discursivas e sua materialização na arquitetura do espaço.

Quanto aos projetos arquitetônicos do *Museu de Ciência e Tecnologia*, apenas alguns aspectos são aqui destacados. Como se observa pelas ilustrações anteriores, é marcante a proposta de integração entre o Museu e os equipamentos associados à Astronomia, caso dos já citados *Planetário* e *Praça dos Relógios Solares*, que se somam a um espaço projetado para um *Observatório Astronômico* com telescópio, no terraço do Museu. O espaço principal do Museu, com área total de aproximadamente 5,6 mil m², prevê dois pisos principais. Para o pavimento térreo (Figura 58), projetam-se espaços para bilheteria, guarda-volumes, recepção, livraria, lanchonete, banheiros, vestiários, área para reserva técnica, auditório para 198 pessoas, e espaços para exposições permanente e temporária. Na área externa, há previsão de um espaço alagável identificado como *Ambiente Mangue*, que poderá ser visualizado internamente como parte integrante da exposição permanente, separado por parede envidraçada. No pavimento superior, estão previstos outros espaços para exposição permanente e temporária, além de salas para administração, laboratórios, biblioteca e banheiros (BRASIL, 2009, v. 4).

Externamente, um pátio coberto propõe um espaço de socialização e acesso comum para o Museu e o *Planetário* (Figuras 59 e 60). Nesse local, propõe-se também um acesso independente ao *Observatório Astronômico*, no terraço do Museu, com 680 m² de área. O *Planetário* contará com área de aproximadamente 1,5 mil m², em dois pisos. O pavimento térreo será ocupado por espaços para recepção, bilheteria, loja de *souvenirs*, banheiros, espaço para exposições e biblioteca, além da cúpula para projeções, com capacidade para 243 lugares. No pavimento superior, há previsão de espaços administrativos (BRASIL, 2009, v. 4).

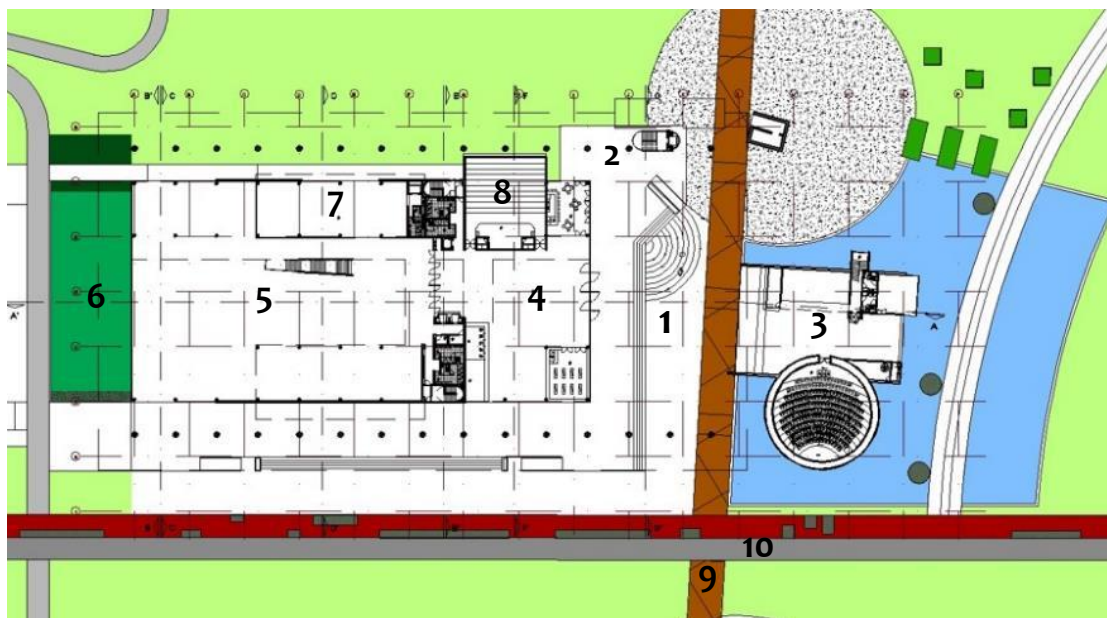
Como pode-se observar, o conjunto *Museu + Planetário + Observatório + Praça dos Relógios Solares + Praça do Zeppelin*, favorecido pelo plano de mobilidade interna por eixos estruturadores, sugere a possibilidade de planejamento integrado para ação e comunicação entre esses equipamentos. É sob essa perspectiva que, a seguir, serão apresentados alguns detalhes da proposta de museografia apresentada como produto do processo coordenado pela UFPE.

Figura 58 – Perspectiva de implantação da *Praça Mangueiras*, um dos quatro acessos projetados para o *Parque Científico e Tecnológico do Jiquiá*.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual. *Policonsult – Assessoria Politécnica de Consultoria*. (BRASIL, 2009, v. 16, p. 32).

Figura 59 – Planta baixa do *Museu de Ciência e Tecnologia e Planetário*, primeiro pavimento.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual. **Legenda:** 1 - Área de acesso coberta; 2 - Acesso ao terraço com Observatório; 3 - Planetário; 4 - Área de recepção; 5 - Exposição permanente; 6 - Ambiente Mangue; 7 - Reserva técnica; 8 - Auditório; 9 - Eixo Jiquiá; 10 - Eixo Zeppelin. Elaborado a partir de *Policonsult - Assessoria Politécnica de Consultoria*. (BRASIL, 2009, v. 16, p. 15).

Figura 60 – Fachada do *Museu de Ciência e Tecnologia e Planetário*, com *Observatório Astronômico* no terraço



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004486/2009-16 – *Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá – Pátio de Exposições da Astronomia*. Apresentação da maquete virtual. Policonsult – Assessoria Politécnica de Consultoria. (BRASIL, 2009, v. 16, p. 17).

Ao contrário do que demandam os projetos arquitetônicos do Parque e as expectativas iniciais de integração com o território e com os demais equipamentos previstos, o projeto museográfico restringe-se aos limites físicos do *Museu de Ciência e Tecnologia*. Ressalte-se que tal limitação decorre do fato de que a empresa *Instrumenta Brasil* foi contratada pela UFPE especificamente para a elaboração da museografia do Museu, e não do Parque como um todo. Desse modo, a museografia apresentada considera uma atuação independente e isolada do Museu, restringindo-se a uma proposta expográfica e, mais especificamente, à concepção e detalhamento de uma exposição permanente.

Centrando-se nas expectativas de “autonomia” entre os equipamentos propostos, o projeto museográfico não considera o *Planetário* como museu, nem a possibilidade de que esse, somado à *Praça dos Relógios Solares*, ao *Observatório* e à *Praça Zeppelin*, sejam considerados como unidades de um mesmo museu, ou, no mínimo, de uma mesma abordagem museográfica. A opção pela “autonomia” dos equipamentos do Parque não partiu da *Instrumenta Brasil*. Foi apresentada como premissa dos projetos iniciais, até mesmo no *Projeto Pedagógico do Museu de Ciência e Tecnologia*, um dos primeiros documentos a ser elaborados nos processos de concepção do Parque do Jiquiá. A “autonomia” sugerida nesse documento, entretanto, não preconiza uma atuação isolada do Museu:

Embora registrando sua autonomia, o Museu de Ciência & Tecnologia aqui proposto funcionará contígua e conjuntamente com um Planetário de última geração, bem como com uma plataforma de observação - um Observatório Astronômico - e uma Praça dos Relógios de Sol para uso no ensino, divulgação e pesquisa astronômica e, deverá relacionar-se com os demais equipamentos do Parque do Jiquiá – como, por exemplo, o Museu do Zeppelin – interagindo em ações e programas educacionais conjuntos (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 298).

Ainda que a análise das estratégias educacionais propostas não seja o objetivo desta tese, cabe destacar que a elaboração de um projeto pedagógico, como documento prévio e balizador à concepção de um novo museu, é algo relativamente raro, mas não prescindiria da elaboração de um projeto conceitual abrangente, algo que, como se viu, não se concretizou.

Essa opção, no caso do Jiquiá, parece refletir as expectativas do Poder Público para o atendimento prioritário de um público em idade escolar, sob um conjunto de atividades que possa despertar o interesse de todos. Por outro lado, percebe-se que os profissionais que atuaram no desenvolvimento do *Projeto Pedagógico* tinham consciência de que elaboravam um documento que poderia direcionar os rumos que seriam tomados na concepção do Parque do Jiquiá e do *Museu de Ciência e Tecnologia*:

Este Projeto Pedagógico indica as bases para implantação do Museu de Ciência & Tecnologia, apontando quais deverão ser as principais diretrizes, os objetivos e metas a serem seguidas e alcançadas para o estabelecimento de um empreendimento educacional e social consistente e com longevidade (BRASIL, 2011a, p. 124).

Diante da relevância assumida por esse documento, pode-se esperar que um museu que parte de uma proposta educativa seja abrangente e libertador em suas relações entre conhecimento e poder. De fato, algumas estratégias sugeridas no *Projeto Pedagógico* influenciaram diretamente a museografia proposta, que se volta prioritariamente ao enfoque didático, embora delimitado por expectativas e entendimentos de divulgação da ciência. Dentre as estratégias museográficas propostas, destaca-se a opção pelo uso prioritário de aparatos tecnológicos interativos no Museu, como ferramentas comunicacionais especialmente confeccionadas para a experimentação e reflexão de fenômenos científicos. Essa orientação é explicitada no *Projeto Pedagógico*, quando se sugere um espaço destinado à exposição de “equipamentos científicos” e demais “aparatos que de maneira sazonal vierem a ser apresentados” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 307).

Com essa orientação, percebe-se um afastamento conceitual das possibilidades de maior uso de acervos histórico-científicos, bem como a não priorização quanto à formação de um acervo nesse sentido. Para além dos aparatos em si e da “interatividade” como prerrogativas, o protagonismo da tecnologia também é conceitualmente explícito no *Projeto Pedagógico*. Trata-se, segundo o documento, de valorizar “[...] uma abordagem inovadora no ensino das ciências: usar a tecnologia como uma ponte entre o conhecimento científico e os problemas sociais e ambientais da contemporaneidade” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 303). Essa opção, segundo o *Projeto Pedagógico*, se justificaria pela seguinte ponderação, dentre outras:

As pessoas em geral estão muito focadas nos artefatos que atendem às suas necessidades e resolvem seus problemas no cotidiano, e hoje em dia são artefatos na sua maioria tecnológicos ou impregnados de tecnologia. A Sociedade é tecnologicamente intoxicada (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 303).

Em que pese ser discutível o que se entende por “tecnologia” na afirmação acima, e porque esse entendimento seria aplicável em maior grau “hoje em dia”, o *Projeto Pedagógico*

propõe que a museografia, voltada ao “ensino das ciências”, adote duas possíveis dinâmicas na construção de discursos abrangentes e contextualizados às realidades atuais:

- Com um foco inicial da ciência, caminhar em direção aos problemas do cotidiano passando pela tecnologia e pelos artefatos tecnológicos associados; [...]
- Com foco inicial nos problemas, caminhar em direção ao conhecimento científico embutido nos artefatos e tecnologias associadas (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 303-304).

Essa “abordagem inovadora” sugerida pelo *Projeto Pedagógico* como desafio à museografia, estaria associada à vinculação do conhecimento científico aos “problemas e necessidades do cotidiano humano”, como “transporte, saúde e alimentação, segurança e privacidade, exclusão social, violência urbana, habitação, educação, esporte e lazer”. Segundo o documento, ao adotar tais dinâmicas as ações do Museu poderiam contribuir para “um pensamento reflexivo sobre a sociedade”, “uma visão de mundo nas comunidades mais carentes”, “um pensamento crítico sobre a ciência e a tecnologia”, e “um aprendizado menos alienado, mas naturalmente comprometido dos paradigmas da ciência” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 305).

Apesar da abrangência da proposta pedagógica, pode-se refletir sobre as razões que levaram os especialistas ao entendimento de que certas comunidades teriam uma visão limitada de mundo. Igualmente, pode-se indagar qual “visão de mundo” os especialistas pretendiam socializar com essas comunidades, e de que forma. Não interessaria, por exemplo, refletir sobre a “visão de mundo” que essas comunidades certamente possuem e que poderiam contribuir na concepção de um museu de ciências?²⁸⁷ Paradoxos e contradições à parte, é notável que no *Projeto Pedagógico* havia a prerrogativa de não desvincular o discurso museal das realidades do passado e do presente do território do Jiquiá, de suas comunidades vizinhas e da humanidade em geral. Exemplo disso é a sugestão de que se abordasse na museografia alguns chamados e desafios globais, como por exemplo os previstos nos *Objetivos de Desenvolvimento do Milênio*, do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD) (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 304). Assim, propunha-se que o Parque não se limitasse “a ser apenas um divulgador do conhecimento, mas um gerador do mesmo”, e que considerasse a história do local e seus aspectos ambientais, sociais e culturais (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 310).

²⁸⁷ Trata-se de um problema comum aos museus. O historiador canadense David Dean, em seu livro *Museum exhibition: Theory and practice* reflete sobre esta questão quanto aos processos de desenvolvimento e concepção de exposições: “Um erro grave e comum é basear as decisões para os programas de exposição em suposições internas sobre as necessidades da comunidade, e não a partir de informações obtidas junto à própria comunidade (DEAN, 1994, p. 13, tradução nossa).

Ocorre que entre a sugestão e a aplicação há um longo caminho. Enquanto a opção pela “inovação” por meio da tecnologia foi plenamente aceita e considerada pelos órgãos públicos, os aspectos contextuais associados aos conteúdos que deverão ser comunicados no Museu caminharam em outro sentido. No *Projeto Museográfico*, por exemplo, são apresentadas as premissas definidas pela PCR, por meio da Secretaria de Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico, que se distanciaram da proposta pedagógica em diversos aspectos:

- a) O projeto museológico do museu não deve conter conexões com quaisquer outros equipamentos do gênero existentes na cidade do Recife;
- b) O projeto museológico do museu deve ser independente do projeto museológico do Parque do Jiquiá e dos outros equipamentos que compõem o parque. Em particular, não deve haver conexão com os projetos museológicos dos outros museus do parque;
- c) O projeto museológico do museu não deve incluir qualquer alusão a operação do parque, no passado, como atracadouro de dirigíveis ou abordar o tema dos dirigíveis. Ficou definido que o museu do Zeppelin trataria esta temática;
- d) A estrutura museológica deveria contemplar as áreas do conhecimento da estrutura das universidades em geral;
- e) O conceito museológico utilizado deve ser moderno;
- f) Apesar de moderno, deve ser sedimentado, do ponto de vista científico;
- g) O conceito museológico utilizado deve conter elementos locais;
- h) O conceito deve conter conexões com o cotidiano (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 125).

No decorrer das pesquisas para esta tese, dois profissionais que atuaram no desenvolvimento da museografia concordaram em fornecer um depoimento conjunto por escrito, sob a forma de entrevista, em resposta a temas específicos sobre sua atuação nos processos de concepção do projeto museográfico apresentado²⁸⁸. No que diz respeito às premissas e às diretrizes definidas pela PCR, os entrevistados, aqui tratados como “Consultores”²⁸⁹, confirmaram a orientação recebida:

As diretrizes para confecção dos projetos contratados foram integralmente definidas pela equipe de coordenação geral, vinculada à Prefeitura Municipal de Recife. Eles definiram que nosso Projeto Museológico deveria concentrar-se exclusivamente no Museu de Ciência e Tecnologia do Jiquiá e que os Projetos Museológico e Museográfico a serem desenvolvidos pela Instrumenta Brasil, seriam subprojetos do projeto maior do Parque do Jiquiá, constituído de várias unidades funcionais (informação pessoal).

Como pode-se observar, a orientação prévia da PCR à museografia permite refletir sobre alguns aspectos ético-estéticos abordados anteriormente neste *Quinto Porto*, dentre outros, a

²⁸⁸ Entrevista por e-mail concedida por “Consultores”. Entrevistador: Charles Narloch. Recife (PE), 26 ago. 2019. Arquivo pdf, 8 p. Autorizada para uso e divulgação nesta pesquisa, por meio de Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE).

²⁸⁹ Faz-se uso de aspas e da primeira letra maiúscula no intuito específico de diferenciar um código de identificação desta tese, do uso corrente da palavra.

predominância da vontade do Poder Público ao orientar e determinar “o que deve” e “o que não deve” ser representado no Museu; o entendimento de que o conhecimento deve se refletir pelas áreas associadas à “estrutura das universidades em geral”; e, por fim, a opção pelo distanciamento das questões históricas, sociais e ambientais do território do Jiquiá, ao mesmo tempo em que se propõe estabelecer “conexões com o cotidiano” e com “elementos locais”. Diante das premissas apresentadas pelo Poder Público, a *Instrumenta Brasil*, uma vez contratada pela UFPE, trabalhou na concepção que se apresenta como *Projeto Museológico e Museográfico do Museu de Ciência e Tecnologia*, considerada pela empresa como uma versão inacabada. Apesar disso, a versão que aqui se analisa é justamente a que foi apresentada como um dos produtos elaborados a partir da parceria institucional entre o MCTI e a UFPE.

Para a definição do “partido museológico”²⁹⁰, o projeto apresentado pela *Instrumenta Brasil* informa ter adotado como “eixo orientador” o entendimento de “museologia total” proposto pelo físico catalão Jorge Wagensberg (1948-2018). O físico foi idealizador e diretor do Museu de Ciências da *Fundación La Caixa*, de Barcelona, criado em 1991, e responsável por sua renovação em 2004, quando o espaço passou a ser conhecido como *CosmoCaixa*. Especialmente divulgado no Brasil entre os museus e centros de ciência, Wagensberg considerava como “total” a experiência capaz de gerar emoção no museu. Segundo o autor, um “museu total” deveria estimular não apenas o conhecimento em si, mas também refletir sobre os métodos e processos utilizados na “construção” desse conhecimento e, por fim, favorecer a opinião pública nos debates e outras atividades associadas aos temas que apresenta (WAGENSBERG, 2001, 2005):

Um bom museu de ciências não apenas oferece uma seleção de resultados científicos espetaculares, como também deve exibir o processo que foi realizado até chegar neles e comentar sobre a solidez e a validade desses. Na ciência, a crítica sobre o conhecimento é tão importante quanto o próprio conhecimento. Expressões do tipo “isso foi comprovado cientificamente” são prova da imagem falsa que a ciência passa de si mesma. [...] É especialmente saudável exibir alternativas plausíveis diferentes, quando essas existem. Um museu como esse é obviamente um instrumento perturbador em uma sociedade ditatorial em que a mensagem de ordem é “pessoas mais inteligentes e instruídas que você, pensam por você” [...] (WAGENSBERG, 2005, p. 312).

De acordo com Wagensberg, um bom museu deveria criar no visitante “uma distinção entre o antes e o depois” da visita, não apenas por meio de estímulos audiovisuais, mas a todos os sentidos. É por essa razão que o autor defendia uma aproximação entre arte e ciência, algo que já vinha sendo aplicado há décadas por muitos museus. Tal como outros profissionais,

²⁹⁰ Apesar de ter sido denominada pela *Instrumenta Brasil* desta forma, a expressão foi utilizada como sinônimo de conceito orientador às estratégias comunicacionais propostas à exposição permanente do Museu. Acredita-se que a expressão mais adequada, nesse caso, seria a de “partido museográfico”.

Wagensberg defendia que a “realidade” é constituída por objetos e fenômenos, e a curiosidade seria apenas um dos recursos utilizados para favorecer a inteligibilidade nos museus. Em seu entendimento, a interatividade deveria ser considerada, porém, não restrita à manipulação de aparatos voltados à representação ou à experimentação de fenômenos. Apoiada pela possibilidade de “conversação”, a inteligibilidade no Museu seria favorecida por “objetos reais”, capazes de se expressar por três vias distintas, simultâneas e complementares: manualmente interativa ou de emoção provocadora (*hands on*), mentalmente interativa ou de emoção inteligível (*mind on*) e culturalmente interativa ou de emoção cultural (*heart on*). Por meio dessa via triplamente interativa, os objetos de museu “conversariam” entre si, e o público do museu seria estimulado a “conversar” – consigo e com outros – sobre a natureza das coisas e sobre sua própria “realidade” (WAGENSBERG, 2001, 2005).

É curioso observar que no Brasil os entendimentos de Wagensberg parecem ser frequentemente interpretados de forma isolada, fragmentada e até contrária aos entendimentos desse autor²⁹¹. Raras são as propostas de análise crítica do conceito de “interatividade” por ele defendido²⁹². Ademais, a ideia de uma “museologia total” pode ser considerada controversa e reducionista, especialmente se observados os movimentos teóricos da Museologia nas últimas décadas, pioneiros ao tratar de preocupações semelhantes, aparentemente ignorados ou desconhecidos por Wagensberg. Para citar apenas alguns, pode-se lembrar da clássica discussão sobre o Museu como templo ou fórum, proposta por Duncan Cameron (CAMERON, 1971); a definição de “Museu Integral” na Mesa Redonda de Santiago do Chile (MESA..., 1972); e o reconhecimento ao movimento da Nova Museologia, a partir da década de 1980. Pode-se também ir mais longe, ao considerar as preocupações do antropólogo Franz Boas na virada do século XIX, sobre a necessidade de popularizar a ação museal sem infantilizá-la (BOAS, 1907); a aproximação entre arte e ciência como concepção do Museu-Espetáculo proposta por Jean Gabus na década de 1950 (GABUS, 1965); e o seminário realizado no Museu da Cidade de Nova York, em 1967, com Marshall McLuhann, Harley Parker e Jacques

²⁹¹ Em 2016, o autor desta tese teve a oportunidade de participar do curso presencial de “museologia total” ministrado por Jorge Wagensberg no Brasil, durante o III Encontro da Associação Brasileiro de Centros e Museus de Ciências (ABCMC), em Olinda (PE). Parte das percepções sobre um entendimento fragmentado do pensamento do autor no Brasil pôde ser observado pelas reações ao conteúdo ministrado e pelas respostas que o autor ofereceu aos participantes. Questionado se as abordagens em museus poderiam ser tratadas para além das categorizações das ciências e das disciplinas, Wagensberg concordou, afirmando que o museu não deve excluir as complexidades e seus objetos, mas tomar proveito ao apresentá-los como parte integrante da realidade (registro nosso, informação pessoal).

²⁹² Sugere-se a leitura do artigo da museóloga Luisa Rocha, intitulado *Interatividade em museus: Um estudo crítico do conceito de interatividade de Jorge Wagensberg* (ROCHA, 2011).

Barzun, para discutir a necessidade de rever métodos, meios e valores da comunicação nos museus, sob uma perspectiva não linear dos discursos museais (DELOCHE; MAIRESSE, 2008)²⁹³.

Todos os movimentos anteriores não anulam a contribuição posterior de Wagensberg para a reflexão sobre as formas de comunicar no Museu, mas deixam claro que o autor não estava sozinho. Paradoxalmente, o autor é citado no Brasil como referência na criação de novos centros e museus de ciência que abdicam da possibilidade de utilização de objetos materiais histórico-científicos, e optam pela utilização massiva de aparatos interativos, concebidos para a observação e experimentação de fenômenos científicos. Ocorre que, quando não associados a outras possibilidades, essas leituras parciais do pensamento de Wagensberg restringem-se ao entendimento de interatividade manual (*hands on*), considerada insuficiente pelo autor.

Quando assim restritos, esses projetos parecem entender equivocadamente que a interatividade mental (*minds on*) e cultural (*heart on*) seriam consequências inequívocas do estímulo manual (*hands on*) e da reflexão associada a tal experiência. No entanto, Wagensberg não faz essas afirmações. Ele pondera que se a interatividade manual é “conveniente”, a mental é “sensivelmente imprescindível” e a cultural é “muito recomendável” (WAGENSBERG, 2001, p. 23). Porém, para que se expressem mutuamente, essas três vias dependeriam de ações específicas. Enquanto a interatividade manual é dependente de objetos ou aparatos manipuláveis, a mental depende da forma e do conteúdo comunicado, e a cultural só se torna possível por meio de um processo de identificação, quando o interlocutor reconhece sua “realidade” individual ou comunitária (WAGENSBERG, 2001). Essa terceira via, como se percebe, é frequentemente ignorada, especialmente entre os Museus de Ciências.

Apesar da abrangência presumida nos conceitos de Wagensberg, o projeto museográfico proposto para o *Museu de Ciência e Tecnologia* do Parque do Jiquiá parece optar por uma ou duas possibilidades sugeridas pelo autor, quando associa a proposta de “museologia total” ao uso e delimitação do espaço da exposição por grandes eixos temáticos:

Esta abordagem considera que cada elemento das exposições deve ter como ponto de partida um objeto ou fenômeno. Este objeto ou fenômeno deve estar presente em algum nível de realidade observável. Os elementos que marcarão as grandes áreas, chamadas “instalações referenciais” simbolicamente referenciarão o local. Definimos os seguintes elementos:
O Sol representando Energia; O mangue representando Vida; O neurônio, representando Inteligências (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 131).

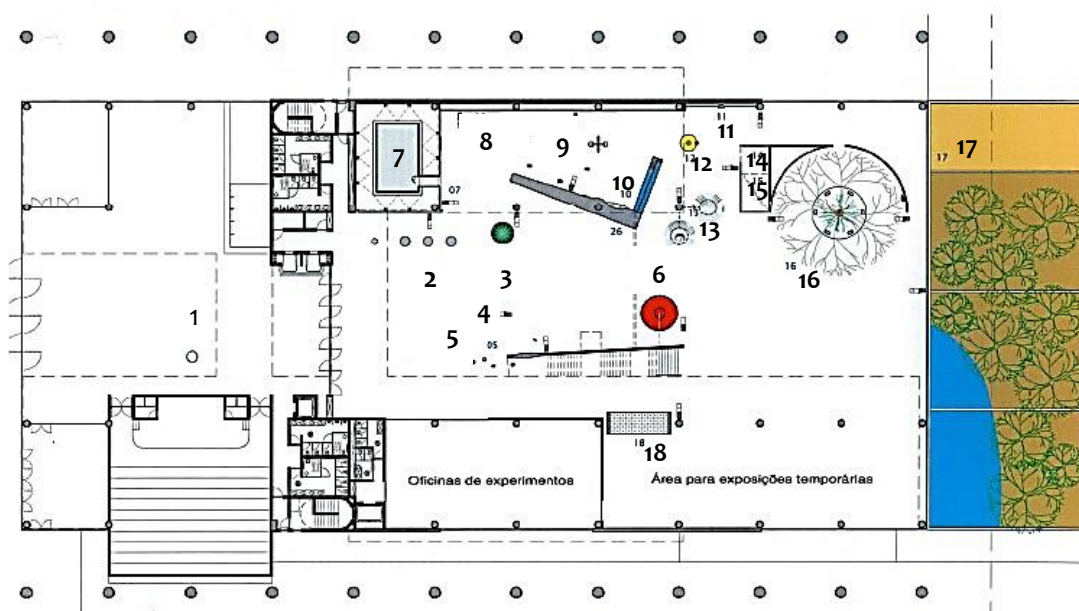
Energia, Vida e Inteligências são as três áreas temáticas propostas para a exposição permanente do Museu. Segundo se argumenta no *Projeto Museográfico*, a proposta de dividir o espaço da exposição está baseada “na moderna proposição a respeito da formação do espaço

²⁹³ Outros detalhes sobre esses momentos da Museologia são apresentados no *Segundo Porto* desta tese.

e do tempo, ou seja, do universo” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 129). A opção por grandes áreas temáticas e “instalações referenciais” – *Sol, Mangue e Neurônio* – é defendida no projeto por meio de embasamento teórico. Os três signos são propostos como elementos que, apesar de entendidos sob aspectos universais do conhecimento, poderiam ser associados à realidade local.

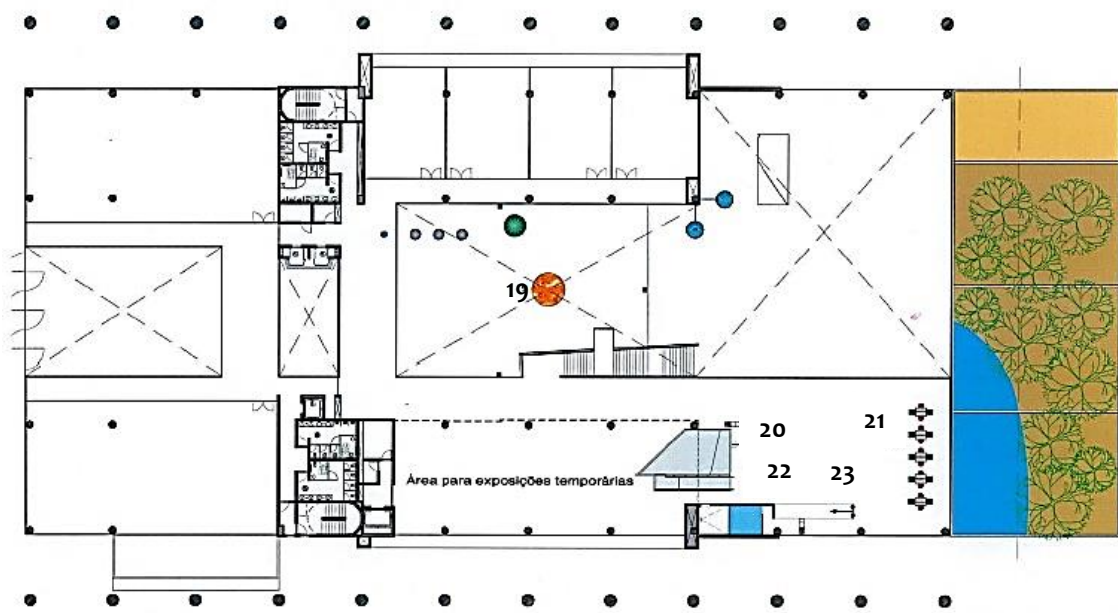
Por essa concepção, o *Sol* é considerado um “elemento local” para demarcar a grande área *Energia*, ao se argumentar que “a insolação anual é superior a 2000 horas” no Recife e em Pernambuco, onde este “pode ser considerado como um elemento quase onipresente” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 180). O *Mangue* é destacado como “instalação referencial” para a área *Vida*, por se tratar de um elemento associado à realidade local, já que a cidade do Recife se consolida em uma região que mantém parte de seus manguezais: “O mangue é especial para a cidade de Recife. A antiga vila de pescadores, chamada Recife, foi efetivamente crescendo ao longo dos rios Capibaribe e do Beberibe” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 135). Já o *Neurônio*, como “instalação referencial” da área *Inteligências*, não possui no projeto uma justificativa como elemento local, embora se justifique de que se trata de algo comum a parte dos seres vivos (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 262). Além das chamadas “instalações referenciais”, propõe-se que as áreas temáticas sejam demarcadas por um conjunto de experimentos e aparatos interativos (Figuras 61 e 62).

Figura 61 – Projeto de exposição permanente para o *Museu de Ciência e Tecnologia*: Pavimento térreo.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004728/2011-88 – *Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá*. Projeto Museográfico. *Instrumenta Brasil* (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 177). **Legenda:** 1 - Robô (Espaço de recepção); 2 - Tornados; 3 - Balão; 4 - Fusão nuclear; 5 - Plasma; 6 - Van der Graaff; 7 - Terremoto; 8 - Tudo se move!; 9 - Vulcão e geysir; 10 - Tsunami; 11 - Onda longitudinal; 12 - Onda estacionária; 13 - Ondas circulares; 14 - Sombras coloridas; 15 - Fotos da sombra; 16 - Árvore da vida; 17 - Mangue; 18 - Conec-T.

Figura 62 – Projeto de exposição permanente para o *Museu de Ciência e Tecnologia*: Pavimento superior.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004728/2011-88 – *Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá*. Projeto Museográfico. *Instrumenta Brasil* (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 177). **Legenda:** 19 - Sol; 20 - Cubo Ames; 21 - Axônio; 22 - Caleidoscópio; 23 - Desafie a gravidade.

Para se ter noção do que tratam os experimentos projetados para cada área temática, apresenta-se a seguir uma descrição resumida dos conteúdos associados aos temas adotados e aparatos projetados para a exposição permanente do Museu (BRASIL, 2011b, Anexo):

1. Tema Energia:

- 1.1 Sol (“Instalação referencial”) – Esfera inflável dependurada por cabos de aço, com projeções de imagens de explosões solares;
- 1.2 Fusão Nuclear – Mesa esférica com tela central e comandos esféricos para as mãos, para jogabilidade;
- 1.3 Gerador de Van Der Graaff – Gerador de eletricidade estática, com esfera metálica e eixo apoiado em base isolante (conhecido nos museus de ciências por arrepiar os cabelos de quem põe as mãos na esfera);
- 1.4 Plasma – Conjunto de tubos de vidro contendo gases, que podem ser tocados com a mão e se tornam condutores, podendo emitir luz;
- 1.5 Balão – Um tubo que lança ar quente no interior de um balão, para que este suba e seja visualizado em várias áreas do Museu;
- 1.6 Tornados – Grandes cilindros transparentes apresentam tornados com água, fumaça, partículas e um simulador, onde os participantes podem entrar;

- 1.7 Terremoto – Cubo fechado com simulação de terremoto e projeção de imagens em 360°, onde os participantes podem entrar;
- 1.8 Tudo se move! – Painel com projeção e sensor de presença, para que o participante monte as camadas e placas tectônicas da Terra, como um quebra-cabeça;
- 1.9 Ao vivo! – Seis telas fixas em um painel com imagens em tempo real de vulcões e geysers da Terra. Rochas vulcânicas reais serão expostas para serem tocadas e observadas;
- 1.10 Na pressão! – Em um painel com controle de mesa, o participante poderá jogar com elementos que influenciam a atividade vulcânica, alterando a maquete eletrônica visualizada, com tecnologia de realidade aumentada;
- 1.11 Tsunami – Grande tanque de vidro, no qual o participante pode controlar a produção de ondas de diferentes intensidades e observar seus comportamentos em dois diferentes tipos de perfis costeiros;
- 1.12 Ondas – Diferentes aparatos de grandes dimensões permitirão demonstrações de modalidades de ondas: longitudinais, estacionárias, na água e magnéticas;
- 1.13 Conec-T – Aplicação da condutividade elétrica por meio do corpo humano. Quadrados com conectores serão distribuídos no piso, parede e teto. Os participantes tocarão em dois quadrados usando mão(s), pés sem sapatos e/ou cabeça. Estes emitirão sons e acenderão uma luz no quadrado tocado, de acordo com a informação contida na ligação de cada par conector.

2. Tema Vida:

- 2.1 Manque (“Instalação Referencial”) – Reprodução de um segmento de manguezal em área alagável especialmente construída, externa e semicoberta, junto ao espaço destinado à exposição permanente, de modo a ser contemplada internamente, por meio de parede envidraçada;
- 2.2 Esfera da vida – Ambiente circular composto por mesa com seis terminais com visualizadores em 3D e projeções de imagens nos limites da área, além de cobertura metálica em forma de “galhos da árvore da vida”. Pretende demonstrar diferentes entendimentos sobre a evolução da vida na Terra, em diferentes eras geológicas, por meio de estrutura de jogabilidade multiusuário. Apresentará no mesmo ambiente dois objetos materiais: um aparelho de Urey Miller (Teoria Heterotrófica) e um meteorito (Hipótese da Panspermia Cósmica).

3. Tema Inteligências:

- 3.1 Neurônio (“Instalação Referencial”) – Representação de um cérebro em grandes dimensões e transparente, que recebe estímulos que simulam os sentidos humanos,

a partir de terminais projetados para diferentes áreas do Museu. Esses estímulos serão representados por mecanismos de iluminação que se dirigem ao cérebro por meio de tubos transparentes, simbolizando os neurônios. Quando acessada a representação de um ou mais dos cinco sentidos nos terminais, os “neurônios” e partes específicas do “cérebro” se iluminam com cores diferentes;

- 3.2 Axônios – Quatro mesas com terminais para testes e desafios de habilidades mentais, envoltas em estrutura circular contendo informações enviadas por outros terminais presentes em todas as áreas da exposição;
- 3.3 Cubo Ames – (*Ames Room*) Estrutura trapezoidal criada pelo norte-americano Adelbert Ames Jr., onde se pode entrar criando-se a ilusão, para quem vê de fora, de uma estrutura cúbica, gerando distorções de percepção das dimensões;
- 3.4 Caleidoscópio – Sala espelhada no piso, paredes e teto, com projeção de imagens (formação das estrelas, criação do universo) e na qual se propõe que o efeito tridimensional ofereça aos visitantes a sensação de "viajantes do espaço";
- 3.5 Desafie a gravidade – Estrutura formada por painéis e espelho, para observação de aspectos associados à força gravitacional (sem maiores detalhes no anteprojeto apresentado);
- 3.6 Robô – Robô com dimensão e aparência humanoide, para ser disposto no hall de entrada do Museu (sem maiores detalhes no anteprojeto).

Para reforçar a identificação e acessibilidade das áreas temáticas e de seus aparatos e experimentos, o anteprojeto da exposição permanente propõe a instalação de terminais de acessibilidade para necessidades especiais, orientação aos experimentos e acesso a outros idiomas. Os terminais contarão com “guias virtuais”: mascotes do museu que simbolizarão cada área (Figura 63). Além de utilizadas nos terminais, as mascotes serão utilizadas nos elementos de identidade visual e, presencialmente, em estratégias educativas do Museu. O projeto trata dos detalhes dessa estratégia, que alia acessibilidade aos “guias virtuais”:

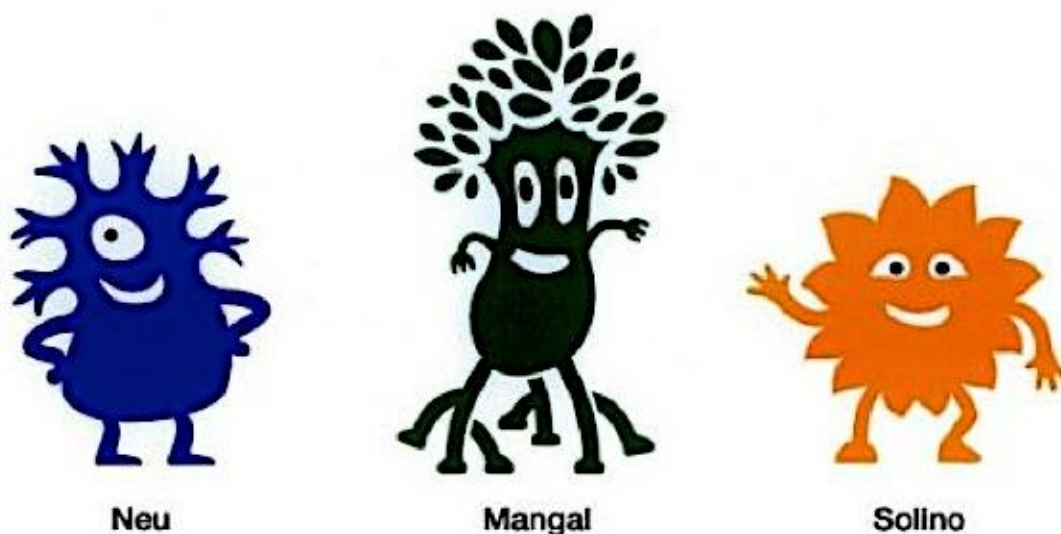
Mangal (área vida): é um personagem brincalhão, que leva sempre a experiência para o lado mais lúdico.

Solino (área energia): é vaidoso e curioso, conduz os visitantes às interações mais inovadoras.

Neu (área inteligências): o mais estudioso dos personagens, é responsável pela explicação dos experimentos.

Na tela inicial do Terminal de Acessibilidade, *Solino*, *Mangal* e *Neu*, animados em 2D, fazem ao mesmo tempo, seus convites ao navegador [...] Para atingir seu objetivo, o Terminal de Acessibilidade possui uma estrutura metálica sob capa de acrílico, que abriga um *tablet*, fones de ouvido e teclas com opções de língua para o menu de vídeos (português, inglês e espanhol) com cada texto indicativo traduzido em braile (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 164).

Figura 63 – Estudo para mascotes, “guias virtuais” do *Museu de Ciência e Tecnologia*



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004728/2011-88 – *Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá*. Projeto Museográfico. *Instrumenta Brasil* (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 165).

A preocupação com a acessibilidade é uma realidade para os museus, de modo que a proposta de terminais associados a cada elemento expositivo procura atender essa necessidade. Mas há outro aspecto que se considera possível refletir na proposta das mascotes acessíveis, e que pode se relacionar ao objeto desta pesquisa. Ao vincular traços de personalidade humana a personagens que simbolizam as áreas que se pretende abordar na exposição, pode-se questionar se essa estratégia não contribuiria para a construção de uma imagem espetacularizada do Museu e da própria Ciência, na reprodução e hierarquização de estereótipos associados àqueles que se interessam por uma ou outra área do saber.

Como estratégia cognitiva, presume-se que se recorre ao antropomorfismo de fenômenos da natureza para favorecer o acesso aos conteúdos apresentados no Museu, de modo que estes se tornem atrativos, divertidos e facilmente assimilados. Propostos como “guias virtuais”, os personagens atuariam como mediadores em roteiros de visitação, em reflexões específicas ou em procedimentos voltados à interatividade. Porém, ao supor que as mascotes farão sucesso entre as crianças, pode-se refletir se a ação é adequada a todos os públicos. Ao optar pela infantilização de conteúdos como estratégia generalizada, se pressupõe um déficit cognitivo do público médio e, desta maneira, corre-se o risco de se imprimir um caráter reducionista aos fenômenos que se pretende refletir. Por outro lado, presume-se que os personagens possam ser eficientes como estratégias de *museum-branding*, comuns à indústria de entretenimento corporativo e ao fenômeno de espetacularização dos museus.

Outro aspecto que pode ser questionado no *Projeto Museográfico* é o atendimento parcial à premissa inicial de que diferentes áreas das ciências e das artes deveriam ser contempladas na proposta da exposição permanente. Esta é uma reflexão fundamental porque o modo pelo qual uma ou mais realidades são comunicadas no Museu, especialmente quando partem de concepções disciplinares, pode contribuir diretamente à manifestação do fenômeno de espetacularização no Museu²⁹⁴. Sob tal perspectiva, observa-se que a proposta expográfica apresentada para o Museu de Ciência do Jiquiá se distancia da expectativa de “contemplar as áreas do conhecimento da estrutura das universidades em geral” (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 125), especialmente das Artes e das Ciências Humanas e Sociais.

No depoimento fornecido por e-mail, os “Consultores” entrevistados afirmam que tal carência teria sido decorrente do “[...] financiamento incompleto dos projetos”, já que aspectos associados a essas áreas do conhecimento seriam contempladas na área *Inteligências* da exposição proposta (informação pessoal). Entretanto, como pôde-se perceber, diante da limitação financeira no momento de concepção, não se previu no projeto museográfico qualquer espaço destinado a contemplar essas áreas na exposição permanente, ainda que no futuro. A limitação informada, nesse caso, parece ter influenciado a escolha pelas áreas do conhecimento que se destacam no projeto museográfico, em detrimento de outras. Ou seja, optou-se pela priorização às áreas que frequentemente se destacam na maioria dos museus de ciências. Mas a questão em si, como se verá a seguir, extrapola o caráter meramente disciplinar.

A área da exposição denominada *Energia* é contemplada no projeto com maior número e variedade de artefatos e experimentos. Mas são raros os elementos expositivos propostos no intuito de favorecer o entendimento do tema para além dos conceitos das Ciências da Natureza. Perde-se, assim, a oportunidade de se adotar uma das duas dinâmicas sugeridas no *Projeto Pedagógico*: partir dos problemas sociais em direção ao entendimento de aspectos específicos das ciências ou, ao contrário, partir da compreensão dos paradigmas das ciências para associá-los a problemas “reais”, motivados por expectativas humanas ou humanizadoras. Sem adotar essas possibilidades, a exposição propõe conhecer, por exemplo, os efeitos de fenômenos naturais espetaculares, como terremotos, tornados, tsunamis, vulcões e geysers, sem associá-los às consequências desses fenômenos à sociedade e à natureza como um todo, ou às consequências da ação humana à natureza. Por outro lado, as abordagens dessa área deixam de refletir sobre fenômenos comuns no Brasil, como tempestades, ciclones, deslizamentos de terra, erosões, marés, conflitos associados à geração de energia, dentre outros.

²⁹⁴ Mais detalhes sobre esse entendimento são apresentados no *Quarto Porto* desta tese.

O *Sol*, como “instalação referencial” dessa área da exposição, é tratado por seu aspecto físico, sem elementos expográficos que favoreçam sua associação à alta insolação da região, conforme argumentado conceitualmente no projeto. Na mesma linha se insere o experimento *Balão*, que na exposição se restringe à demonstração e conceituação do fenômeno em si, sem propor a reflexão a qualquer outro aspecto, como por exemplo, à própria passagem dos dirigíveis por Recife e pelo Jiquiá. Assim, observa-se que o aspecto associado à tecnologia, adotado como premissa ao Museu, restringe-se principalmente a seu uso como ferramenta expositiva, não vinculado às reflexões que problematizem a relação entre tecnologia e sociedade. A tecnologia, ideologicamente reduzida a seu aspecto funcional, corre assim o risco de ser comunicada predominantemente por seu caráter espetacular e tecnocrático, e como decorrência “inequívoca” dos progressos da ciência.

Talvez, como forma de compensar a discrepância no atendimento aos demais grandes temas da exposição, as áreas *Vida e Inteligências*, com número menor de aparatos e elementos expositivos, se destacam na proposta de exposição pela dimensão e posicionamento estratégico de suas “instalações referenciais”, *Mangue* e *Neurônio*. Apesar disso, os fenômenos apresentados nessas áreas também priorizam a experimentação de aspectos conceituais, sob entendimentos vigentes das Ciências da Natureza. O *Mangue*, além de passível à discussão sobre a pertinência e viabilidade em tê-lo reproduzido artificialmente em área alagável construída junto à edificação do Museu, também parece priorizar a contemplação visual de seus elementos, em detrimento de sua problematização local. Não se preveem espaços, por exemplo, para tratar dos efeitos da ação humana, ou para sugerir um possível percurso às áreas do Parque, onde restam remanescentes de manguezais junto ao rio e aos riachos, frequentemente tomados por lixo, um problema recorrente na região. Entre apresentar a realidade problemática dos manguezais – que gritam por sua sobrevivência no próprio Parque – ou vitrinizar um novo mangue idealizado, sob suposta perfeição em sua preservação “natural”, optou-se pela segunda possibilidade. Mais uma vez, importa-se um modelo espetacular adotado por um museu da Europa – o Museu *CosmoCaixa* – sem maiores reflexões sobre sua pertinência e viabilidade local.

Do *Neurônio*, a mesma situação pode ser percebida, já que o tema é tratado basicamente a partir das possibilidades de demonstração de estímulos, sem problematizar que o estudo do cérebro e das inteligências humanas pela ciência, por exemplo, cometeu equívocos na proposta de tratamento de supostas “deficiências mentais” e “desvios morais”. Sob o argumento de uma suposta hierarquia associada a características de “inteligência”, por exemplo, em determinados períodos históricos a humanidade pôs em prática a escravidão, a eugenia, a coercitividade e o extermínio, sob argumentação considerada “científica”. Mas esses

equivocos cometidos pela humanidade em nome da ciência, aqui citados apenas como exemplos dentre tantas outras possibilidades, estão ausentes na proposta museográfica.

De modo geral, a exposição proposta não trata dos processos históricos pelos quais se chegou aos paradigmas da ciência, ou dos aspectos humanos que levaram a erros ou acertos ocasionais. Deste modo, se parece ser possível questionar como funciona um fenômeno em si, nem sempre a pertinência e as consequências de seu entendimento ou dos métodos utilizados são estimuladas como reflexão. Se a proposta museográfica prevê que essas possíveis relações serão estimuladas em um processo de mediação presencial ou “virtual”, associado ou não às práticas educativas, tem-se outro problema. Mais uma vez, parece haver na concepção museográfica um entendimento restrito do pensamento de Wagensberg, a quem o projeto cita como referência conceitual. Sobre este aspecto específico, refletia o físico:

Um dos maiores defeitos dos museus de ciência é mostrar resultados, mas não o método empregado para obtê-los. Omitem a emoção que leva a fazer perguntas e o método objetivo, inteligível e dialético que o cientista usa para buscar as respostas. Num museu de ciência é bonito explicar o erro, a dúvida, é bonito explicar que o que faz um cientista a maior parte do tempo é equivocar-se e que isso não é vergonhoso, que a ciência só avança porque não há empecilho em mudar uma verdade por outra. Museus que mostram apenas “o cientificamente provado”, como verdades eternas, criam uma imagem falsa da ciência (WAGENSBERG, 2004).

Por fim, conhecendo-se detalhes dos projetos arquitetônicos propostos para o Parque do Jiquiá, parece inconcebível que a proposta de exposição permanente não conte com a possibilidade de uso do *Planetário*, que se integra ao conjunto do Museu, ou do próprio auditório. Da mesma forma, negligencia-se a estrutura projetada para o *Observatório Astronômico* como possibilidade a ser vinculada aos temas da exposição permanente. Como se percebe, as premissas definidas pela PCR, em especial quanto à “autonomia” dos equipamentos, parecem ter limitado e reduzido a proposta museográfica ao hermetismo disciplinar por meio de experimentos associados ao uso da tecnologia e, igualmente, a uma suposta autossuficiência conceitual do Museu em relação às demais áreas e equipamentos do Parque do Jiquiá.

O historiador da ciência Pedro Ruiz-Castell considera que a comunicação de disciplinas científicas no Museu não deveria basear-se exclusivamente “em jogos que façam um simulacro do que são a pesquisa de fenômenos naturais e a experimentação tecnológica” (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 101, tradução nossa). Na opinião do autor, as atividades de um museu de ciência e tecnologia não poderiam ser confundidas com as práticas realizadas em escolas e outros centros de ensino. No entender do autor, o museu tem a possibilidade de tratar de ciência de uma forma menos curricular, e para além de seu entendimento disciplinar. Um dos muitos modos de apresentar a ciência no Museu por suas complexidades, para além da demonstração e experimentação de fenômenos estudados pelos limites disciplinares, seria apresentar não

apenas os fatos e curiosidades associados à história da ciência, mas também suas relações com as realidades locais, além das dúvidas, das frustrações, dos êxitos e demais curiosidades associadas ao papel do ser humano na elaboração de teorias ou no desenvolvimento de tecnologias.

Não se trata de considerar que a ciência deva ser apresentada nos museus unicamente por suas consequências negativas, mas da necessidade de que não seja comunicada somente pelas contribuições “inequívocas” dos cientistas, negligenciando seus aspectos humanos, sociais e políticos. De modo contrário, a priorização à demonstração e experimentação de fenômenos científicos, sem que se reserve espaço físico para seu questionamento e identificação com problemáticas locais, pode favorecer o espetáculo acrítico e distante das realidades daqueles com os quais se pretende comunicar. Na entrevista concedida a este pesquisador, os “Consultores” que atuaram na elaboração do projeto museográfico do *Museu de Ciência e Tecnologia* do Parque do Jiquiá, foram questionados se o conjunto de projetos elaborados, quando implementado, poderia caracterizar um Museu-Espetáculo. Não houve dúvida quanto a essa possibilidade:

Com certeza. Desde a sua chegada, o visitante se depara a cada passo com muitas surpresas. [...] Toda a instalação foi pensada para desconstruir a imagem mental “sisuda”, ainda presente, quando se fala em ciência. Por outro lado, o Museu de Ciência e Tecnologia do Jiquiá foi estruturado para o público escolar. Este tipo de público interage fortemente com telas (celulares, tablets e computadores). Assim, o projeto propõe o uso de muitos dispositivos de imagens e som, além de os próprios projetos dos experimentos zelarem pela informação visual. Muitos experimentos têm dimensões físicas maiores que os visitantes. Os textos de auxílio aos experimentos são curtos e são praticamente apenas questionamentos instigantes (informação pessoal).

Como se percebe, a opção pelo espetáculo é assumida na concepção originária do Museu do Jiquiá, e não há problema nisso. Entretanto, observa-se que se reduz o espetáculo às expectativas de atratividade pelo uso da tecnologia e seus efeitos. Por outro, renuncia-se à reflexão crítica sobre o uso social da ciência e sua contextualização global e local, algo que os experimentos pouco propõem. Aí reside uma das principais problemáticas do fenômeno Museu-Espetáculo, notadamente entre os museus de ciências: ganha-se em atratividade pelo encantamento, e perde-se em potencial de reflexão crítica.

Se aqui não há evidências para que se estabeleça “cientificamente” uma correlação inversamente proporcional entre encantamento e reflexão, reitera-se que o fenômeno de espetacularização nos museus se associa ao conteúdo que se pretende comunicar, somado aos desejos de percepção humana que se atendem pela oferta de conteúdo. Como se viu no *Quarto Porto* desta tese, entende-se que o problema não está no espetáculo em si, mas na forma e no

conteúdo espetacular adotados pelo Museu. Ou seja, a espetacularização se associa ao substrato cognitivo que se pretende reproduzir, e sua interação com aqueles que o acessam. Essa é uma das razões pelas quais o fenômeno Museu-Espetáculo não se restringe aos museus tradicionais, já que o resultado dessa equação independe de um único fator.

Áreas de turbulência: A gestão de um Museu na Arena Jiquiá

Se a manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo pode ser decorrente da expressão de um determinado substrato cognitivo que se pretende reproduzir como enunciado museal, é por meio dessa expressão que se pode definir o grau de interação com o “público”. Desse modo, a reprodução de determinados valores e entendimentos se descortina no Museu como resultado da relação entre conhecimento e poder, e por essa mesma razão é capaz de gerar tensões. Em outras palavras, nos bastidores de uma ação de comunicação no Museu, estão as pessoas que detêm ou detiveram o poder de definir sua concepção originária. Essas são, por assim dizer, seus ideólogos: os agentes do espetáculo.

Como se discorreu anteriormente, a característica múltipla do território do Jiquiá e seu potencial de integração entre interesses e expectativas ambientais, sociais e culturais, talvez tenha se constituído no seu maior desafio à musealização integral. Em uma situação complexa como esta, diante da diversidade de olhares e expectativas de preservação e comunicação, qualquer proposta “unificadora” de representação do tempo, da sociedade e do espaço, se tornaria especialmente frágil no processo de concepção museal. Afinal, o fenômeno Museu se estabelece como uma arena de disputa e de negociação, um “[...] espaço de controvérsias e consenso, logo, de dicções e interdições” (BORGES, 2013) próprias à enunciação ideológica (ALTHUSSER, 1974 [1970]; BAKHTIN, 2006 [1929]).

Não há problema na divergência, pelo contrário, já que a visão totalizante de uma “realidade” será sempre excludente. Por outro lado, se as divergências de pensamento nos processos de representação social podem estimular o envolvimento comunitário, aí poderia se configurar um processo participativo de musealização e patrimonialização. Porém, não foi esse o caso do Jiquiá, já que os órgãos públicos optaram pela discussão restrita a especialistas, com formações e vivências específicas.

A concepção restrita a especialistas não significa que os entendimentos e os aspectos conceituais do Parque e do Museu tenham sido consensuais. A diferença é que em um processo fechado de concepção museal, como é o caso do Jiquiá, a mobilização e articulação de ideias

não é protagonizada pela comunidade, mas por quem detém a coordenação das iniciativas, neste caso, setores específicos da Prefeitura da Cidade do Recife (PCR) e da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). No caso do Jiquiá, enquanto a PCR assumiu o papel de coordenação geral e a definição dos objetivos e linhas gerais dos projetos, coube à UFPE a contratação de consultores para a elaboração de planos conceituais vinculados às premissas definidas pela PCR, dentre eles os que contemplam aspectos pedagógicos, museográficos e de gestão.

No que tange às perspectivas diversas, a análise dos processos permite observar dois momentos marcantes e distintos. No primeiro, observa-se a prevalência dos entendimentos prévios da PCR e da UFPE, especialmente nas propostas iniciais encaminhadas ao Ministério da Ciência e Tecnologia. Em um segundo momento, observa-se a predominância de visões específicas dos profissionais que participaram da elaboração dos projetos, ou que atuaram nos processos de restauração dos bens tombados, nem sempre em consonância com as premissas iniciais. Entender até que ponto a atuação de especialistas pode contribuir para a manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo em sua concepção, é um dos aspectos que se tratará a seguir.

Quanto à composição das equipes de concepção e planejamento do Museu e do Parque, pode-se destacar a variedade de formações e vivências, e a quantidade de profissionais reconhecidos em suas áreas de atuação. Por outro lado, a escolha desses profissionais, especialmente por sua formação, permite observar que se trata de um processo de vinculação às expectativas e premissas apresentadas pelos órgãos públicos. Assim, dentre os consultores que atuaram nesses processos, há predominância de profissionais com formação em áreas das Ciências da Natureza – em especial da Física, da Astronomia, das Ciências Biológicas e das engenharias correlatas – para os aspectos conceituais; e das áreas de Economia e Planejamento – para os planos de gestão e de desenvolvimento econômico. Talvez, a predominância de determinados especialistas, em detrimento de outros, possa explicar alguns entendimentos específicos propostos para o Parque e para o Museu.

Embora a menor parte dos consultores atue em questões associadas aos museus, é perceptível a escassez de profissionais com formação específica associada às Ciências Humanas e Sociais, dentre elas, às áreas de Museologia e Patrimônio (Quadro 4). Não se trata de uma observação restrita ao aspecto legal das atribuições profissionais, mas principalmente quanto aos reflexos que se percebem nos projetos, provavelmente decorrentes dessas escolhas. Pode-se supor, assim, que outras abordagens seriam apresentadas se houvesse a participação efetiva de profissionais das áreas ausentes. Ao que parece, procurou-se compensar a ausência de determinados profissionais por meio de visitas a museus, fora do Recife e da região nordeste do Brasil, conforme se observa no relatório encaminhado pela UFPE ao MCTI:

Quadro 4 – Perfil dos profissionais envolvidos nos processos de elaboração de propostas conceituais para o *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, no Recife, entre 2009 e 2012.

Projeto	Órgão responsável	Execução	Formação dos membros da equipe responsável
Propostas iniciais encaminhadas ao MCTI	PCR	PCR	Química Industrial (G) Engenharia de Produção (M)
	UFPE	UFPE	Engenharia Civil (G) Engenharia Industrial (M) Transportes (D)
Projeto Pedagógico do Museu de Ciência e Tecnologia	PCR e UFPE	Equipe de consultoria	Química Industrial (G) Engenharia de Produção (M)
			Economia (G)
			Física (G, M) Astrofísica (D)
			Ciências Sociais (G)
			Engenharia Geológica (G) Matemática (M, D)
			Física (G) Educação em Ciências (M, D)
			Ciências Biológicas (G) Botânica (M)
			Física (G) Astronomia (M, D)
			Física (G) Educação (M, D)
Projeto Museológico e Museográfico do Museu de Ciência e Tecnologia	UFPE	Instrumenta Brasil	Engenharia Elétrica (G) Física (M, D)
			Arquitetura (G)
			Química (G) Físico-Química (M) Ciências (D)
			Pedagogia (G)
			Ciências Biológicas (G) Psicobiologia (M) Ciências Biológicas - Fisiologia (D)
Plano Estratégico, Estudo de Sustentabilidade Financeira e Modelo de Gestão	UFPE	Equipe de consultoria	Engenharia de Produção (G) Economia (M, D)
			Engenharia Civil (G) Planejamento Urbano (M) Economia (D)
			Economia (G)
			Engenharia Eletrônica (G) Ciência Política (M)
			Economia (G)
			Economia (G) Sociologia (M)
Prospecção Arqueológica da APA do Jiquiá	PCR	Instituto Ouricuri e UFRPE	História (G) História - Arqueologia (M, D)
			História (G, M, D)
Restauração da Torre e Adequação Museográfica dos <i>Paióis da Segunda Guerra</i>	PCR	Artesanal Arte e Restaurações	Artes plásticas e restauração (G)

Fonte: Sistema Eletrônico de informações do Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (SEI/MCTI) (BRASIL, 2009, 2011a, 2011b), Plataforma Lattes, LinkedIn (linkedin.com). Elaboração do autor.

Legenda: G – Graduação; M – Mestrado; D – Doutorado.

O Projeto do Parque Científico e Cultural do Jiquiá envolveu cerca de vinte e cinco especialistas das mais diversas áreas com o objetivo de se atingir a máxima qualidade nos trabalhos. Muitas foram as visitas a instituições similares no país e um no exterior (Barcelona – Cosmocaixa), para que o Parque Científico e Cultural do Jiquiá tivesse em sua concepção as melhores práticas museológicas fundadas em um modelo de gestão que pudesse garantir sua perenidade e eficácia operacional, como instituição de grande relevância para Recife e toda a região de sua influência (BRASIL, 2011b, v. I, p. 114).

Ocorre que a visita a museus não substituiu a coordenação ou atuação de profissionais com vivência e formação específica na área. No Brasil, o profissional museólogo se apresenta como categoria qualificada e regulamentada para atuação em todos os processos associados à concepção e atuação dos museus, e sua formação superior ocorre em diversas universidades, dentre elas a UFPE. Assim, a opção prévia pela visita ao museu *CosmoCaixa* parece resumir as expectativas dos especialistas e gestores à reprodução de um modelo que lhes parecia ideal para o caso do Jiquiá. Talvez, por essa razão, a possibilidade de elaboração de um projeto conceitual prévio, com a participação de profissionais da Museologia, da História e da Antropologia, foi ignorada ou descartada.

Quanto ao provável modelo que se concretiza nos projetos do Jiquiá pela proposição de recursos museográficos semelhantes, sabe-se que as realidades da Espanha são diferentes das existentes no Brasil. Ademais, o museu *CosmoCaixa* é associado a uma fundação mantida por uma das maiores instituições financeiras daquele país: o banco *La Caixa*. Já o modelo de gestão que se propõe ao Jiquiá é de concessão de um serviço público a uma instituição qualificada como Organização Social (OS). Assim, ao adotar-se previamente um modelo conceitual aplicado a outra realidade, restringiu-se a criação de alternativas museográficas, talvez mais coerentes às realidades e expectativas locais. Esses dois aspectos prévios – a restrição à participação de determinadas categorias de especialistas e a opção prévia pelo museu espanhol como modelo “conceitual” – sinalizam, claramente, os posicionamentos ideológicos das instituições que propuseram e coordenaram os projetos para o Parque do Jiquiá.

Essas características, decorrentes da adoção explícita das premissas elaboradas pelos órgãos públicos, reforça a possibilidade de que o fenômeno seja analisado criticamente, quando parece pertinente associar ao Museu a noção de “Aparelho Ideológico de Estado” (AIE), elaborada pelo filósofo Louis Althusser (1918-1990). Althusser (1974 [1970]) diferencia os *aparelhos repressores de estado dos ideológicos* pelo seu caráter estrutural. Enquanto os primeiros compreendem os governos, os tribunais, a polícia e o sistema prisional, dentre outros, os segundos se apresentam como instituições distintas, por vezes entendidas como independentes, mas que ideologicamente expressam entendimentos das classes dominantes. Ao propor categorias de AIE, Althusser inclui uma categoria específica para o caso das ações e

instituições culturais que reproduzem as bases do sistema capitalista, tal como ocorreria, em certos casos, no cinema, nos teatros e nas demais artes.

Partindo-se desse entendimento, pode-se inferir que também os museus desempenham o papel de AIE, afinal, estes não se constituem como dispositivos neutros, mas vinculados a seus signos ideológicos, sempre parciais. E não há como não ser. A questão, no entanto, é que quanto mais específico ou disciplinar for o processo de concepção museal, mais explícitas podem se tornar as escolhas ideológicas. Ou seja, a suposta interdisciplinaridade associada à concepção museal, como se viu no *Quarto Porto* desta tese, não apenas não se configura como fato (quando se restringe à convivência multidisciplinar), mas contribui para que entendimentos restritos a determinadas especialidades se configurem ideologicamente no Museu, como ilustrações de um pensamento letrado, entre as páginas panegíricas de seu “monólogo elogioso” (DEBORD, 2017 [1967]).

A tendência simultânea às especializações e à interdisciplinaridade nas exposições de museus (LAUTENSCHLAEGER; PRATSCHKE, 2013, n.p.) soa então como algo paradoxal, já que uma das características dos processos de produção de ações do Museu-Espetáculo é a participação de profissionais de diferentes áreas (artistas visuais, musicistas, jornalistas, arquitetos, engenheiros e outros), bem como de empresas diversas de comunicação (escritórios de arquitetura e *design*, agências de criação e outras) que se envolvem e participam dos processos de criação museográfica. Ou seja, faz-se uso de técnicas comunicacionais advindas de múltiplas áreas do saber para frequentemente se apresentar entendimentos restritos à linguagem de especialidade²⁹⁵. A linguagem espetacular, neste caso, utiliza-se da “ideologia interdisciplinar” para implementar o espetáculo voltado às estratégias de atratividade. Como se sabe, a “sociedade do espetáculo”, no sentido atribuído pelos situacionistas, não se restringe ao aspecto midiático, mas agrega as questões sociais e suas consequências mediadas pela produção e consumo de imagens. Aí se vinculam os entendimentos dos especialistas que se envolvem nos processos de representação social no Museu, e as consequências que podem ser geradas a partir desses entendimentos.

Se Althusser (1974 [1970]) trata dos aparelhos ideológicos em si, e desta acepção depreende-se que os museus podem ser assim observados, a atuação específica dos grupos de especialistas na concepção desses equipamentos culturais também pode ser entendida como um fenômeno específico. Sob tal percepção, parece factível que nos projetos do Jiquiá as

²⁹⁵ A “linguagem de especialidade” é aqui considerada a partir de entendimentos de autores diversos, que consideram seu uso na construção de signos monossêmicos, isto é, vinculados a entendimentos consensuais de especialistas de uma determinada área de conhecimento ou ciência. Para melhor entendimento dessa acepção, sugere-se a leitura do artigo *A linguagem de especialidade e o texto técnico-científico: notas conceituais*, de Maria Cristiane Barbosa Galvão (GALVÃO, 2004).

equipes profissionais de consultores, embora compostas a partir de ação governamental, tenham atuado com certa autonomia, ao refletir o pensamento de suas redes de especialistas com entendimentos comuns. Esses valores e aceções, uma vez expressos nos projetos para os equipamentos do Jiquiá, se configuram como formas de representação de “comunidades epistêmicas” específicas. Embora utilizada anteriormente por outros autores, a noção de “comunidade epistêmica” foi aprofundada pelo norte-americano Peter Haas em 1992, ao refletir sobre relações internacionais entre especialistas, capazes de influenciar políticas específicas, pelo compartilhamento de crenças causais e práticas comuns:

Uma comunidade epistêmica é uma rede de profissionais com conhecimento e competência reconhecidos em um domínio específico e com uma reivindicação autorizada de conhecimento relevante para a política nesse domínio ou área de atuação. Embora uma comunidade epistêmica possa ser composta por profissionais de várias disciplinas e origens, elas têm (1) um conjunto compartilhado de princípios normativos e crenças, que fornecem uma lógica baseada em valores para a ação social dos membros da comunidade; (2) crenças causais compartilhadas, derivadas de suas análises de práticas que levam ou contribuem para um conjunto central de problemas em seu domínio e que servem como base para elucidar as múltiplas ligações entre possíveis ações políticas e resultados desejados; (3) noções compartilhadas de validação – ou seja, critérios intersubjetivos e definidos internamente para pesar e validar conhecimento no domínio de sua experiência; e (4) um empreendimento político comum – isto é, um conjunto de práticas comuns associadas a um conjunto de problemas aos quais sua competência profissional é direcionada, presumivelmente pela convicção de que o bem-estar humano será aprimorado como consequência (HAAS, 1992, p. 3, tradução nossa).

Assim, ao considerar a noção elaborada por Haas (1992), não surpreende que os projetos conceituais para o Parque do Jiquiá, e especialmente para o *Museu de Ciência e Tecnologia*, tenham apresentado os pressupostos prioritários aos entendimentos de três comunidades epistêmicas intersubjetivas: dos educadores, dos planejadores e dos demais pesquisadores. Analisado sob esta perspectiva, pode-se supor que esta seja uma das razões pelas quais os aspectos históricos do Jiquiá e a própria história das ciências foram ignorados nos projetos finais, ao se tornarem pouco relevantes ante às expectativas de divulgação da ciência, de desenvolvimento econômico e de inovação pela técnica em processos experimentais de apresentação de paradigmas científicos ou teorias vigentes.

Até onde se observou nos documentos associados aos processos, ou nos depoimentos obtidos, essas três equipes trabalharam de forma autônoma e em momentos distintos, portanto, com raros encontros presenciais entre elas. Nas entrevistas com os “Consultores” que atuaram na elaboração dos projetos museográficos do *Museu de Ciência e Tecnologia*, esses afirmaram ter participado de apenas dois encontros com as equipes que elaboraram os projetos arquitetônicos (informação pessoal). Paradoxalmente, foram principalmente os membros da

equipe responsável pelo projeto de gestão que participaram das viagens de estudos que deveriam influenciar a linguagem expositiva proposta. Por outro lado, as equipes de arqueologia e restauro trabalharam em outra frente, praticamente isolados dos demais, mas mantendo expectativas que pouco a pouco se afastavam da concepção do Parque e do Museu, em especial quanto à possibilidade de abordar aspectos históricos associados ao território do Jiquiá.

Exemplos da divergência de entendimentos são observados nas propostas elaboradas como produtos do processo de restauração da *Torre de Atracção* e dos *Paióis da Segunda Guerra*, executados pela empresa *Artesanal*. Igualmente, percebem-se preocupações diferenciadas nos relatórios da pesquisa arqueológica realizada pelo *Instituto Ouricuri*, notadamente com aspectos de preservação do patrimônio e sua relação com a sociedade. No caso da empresa de restauro, apresentou-se um anteprojeto de museografia para a implantação de um *Museu da Segunda Guerra Mundial*, que ocuparia alguns dos antigos paióis restaurados no Parque. Além disso, em diversos relatórios das duas empresas se defende a implantação de um *Museu do Zeppelin*, e se considera a necessidade de vinculação dos aspectos históricos associados à passagem dos dirigíveis à museografia do *Museu de Ciência e Tecnologia*. Essas propostas, porém, não foram consideradas ou integradas aos demais projetos apresentados.

Em agosto de 2019, no Recife, um(a) dos(as) profissionais envolvidos(as) nas etapas prévias de proteção e preservação da APA do Jiquiá, concedeu entrevista presencial a este pesquisador. Aqui identificado(a) como “Profissional de Patrimônio”²⁹⁶, ele(a) ressalta que Recife conta com acervo significativo de objetos materiais – públicos e privados – associados aos dirigíveis e à Segunda Guerra Mundial, eventos que se relacionam à história daquele território²⁹⁷. Agregados às peças obtidas nas pesquisas arqueológicas recentes, seria fundamental que esse acervo fosse considerado, associando-o a aspectos culturais e ambientais da região. Diante de tais perspectivas, lamentou que nenhum desses aspectos foram considerados nos projetos na museografia elaborada para os projetos do Parque, e principalmente para o *Museu de Ciência e Tecnologia*, por opção da PCR. Por essa razão, e principalmente por ignorar problemáticas e questões locais, o(a) “Profissional de Patrimônio” é crítico(a) aos projetos apresentados pela PCR e pela UFPE, ao considerar que os mesmos não dão conta das expectativas criadas e dos aspectos históricos, geográficos, ambientais, sociais e políticos da região do Jiquiá:

²⁹⁶ Assim como aos demais entrevistados, fez-se uso de aspas e da primeira letra maiúscula no intuito específico de diferenciar um código de identificação adotado na tese, do uso corrente da expressão.

²⁹⁷ Durante as pesquisas presenciais, constatou-se a existência de documentos e objetos em museus e arquivos na cidade do Recife. Ademais, o escultor e restaurador Jobson Figueiredo, responsável pelas obras de restauração da *Torre de Atracção*, possui significativa coleção particular associada aos dirigíveis e à Segunda Guerra Mundial. , também acessada presencialmente por meio de visita ao *Poço Cultural*.

O museu é muito bem pensado e projetado, mas é desassociado do local, da posição geográfica, inclusive sem nenhuma preocupação sociológica e antropológica sobre as questões da área. As questões da área precisariam ser muito mais aprofundadas, como a própria análise do meio ambiente. [...] Essa análise de espaço, análise de terrenos, análise de flora e fauna, nada contemplava no museu. Mais ainda, tudo aquilo que o Zeppelin poderia dar como inovação, equilíbrio, a condução desse elemento mais pesado do que o ar, de ser um dirigível... nada disso é analisado com profundidade, em modo algum, em momento algum nesse museu. [...] É um museu fora do local, para outro local, e para um pessoal que não vai ser dali. Então, você não tem o museu da valoração desse povo. [...] Nada disso é feito, nada disso é levantado. [...] Então, você tem um grupo de pessoas que pensam num museu belíssimo, fantástico, e esse museu não foi criado, não foi elaborado para se pensar como um museu para o Parque do Jiquiá. Foi elaborado um Museu de Ciência e Tecnologia. Você tira esse museu daqui e bota em qualquer parte do mundo (informação pessoal, inclusão nossa)²⁹⁸.

De certa forma, as expectativas diversas das diferentes comunidades epistêmicas envolvidas na concepção dos projetos do Jiquiá, sugerem que se pretende comunicar as ciências por meio da predominância de um *pathos* que se associa às retóricas específicas dos especialistas. Ou seja, especialmente na manifestação do fenômeno Museu-Espetáculo, aposta-se na capacidade de gerar *empatia* por meio de aspectos específicos da linguagem que afeta um especialista, de modo que este acredita ser capaz de afetar os outros, na mesma intensidade. As realidades comunicadas, desta forma, são diretamente dependentes da paixão de quem as concebe, ideologicamente. Dependem, como afirmou-se anteriormente, do substrato cognitivo dos agentes do espetáculo. Aí poderiam se observar os “signos do amor” que, segundo Gilles Deleuze, não seriam os mais eficazes para acessar a essência das coisas, já que frequentemente conduzem à diminuição da capacidade de pensar (e de assim acessar o *logos* do discurso), especialmente quando se manifestam como uma paixão-cega (DELEUZE, 2003 [1964]).

Por outro lado, e considerando outros entendimentos de Gilles Deleuze e Félix Guattari, observa-se que o discurso especializado conduz à enunciação de uma “ciência régia” (*science royale*) no Museu, soberana e inquestionável, formalmente institucionalizada sob a forma de um saber-poder. Deste modo, ignoram-se as possibilidades de existência de uma “ciência nômade” (*science nomade*), ainda desviante – e da ordem do “devir minoritário” – nos processos de subjetivação e criação de novos territórios do saber, não reconhecidos na “máquina de guerra” do conhecimento (DELEUZE; GUATTARI, 1997 [1980]).

Como consequência desses fenômenos associados à concepção museal do caso analisado, geraram-se planos e concepções independentes para os diferentes equipamentos e estruturas propostas para o Parque do Jiquiá. Deste modo, o discurso inicial de integração

²⁹⁸ Entrevista concedida por “Profissional de Patrimônio”. Entrevistador: Charles Narloch. Recife (PE), 13 ago. 2019. Arquivo mp3, 35min13s. Transcrição: Charles Narloch, 8 p.

museográfica, assumido por ambas as instituições, foi aos poucos substituído pela soma de expectativas e planejamentos individuais elaborados para esses equipamentos. Do que se pôde observar, não se percebeu que o Parque do Jiquiá, como um todo, poderia ter sido concebido e planejado como um museu de território, composto por múltiplas unidades, integradas a um mesmo plano de ação museal. Talvez seja por essa razão que, nos projetos apresentados, a integração do território restrinja-se ao aspecto de proximidade física e/ou temática dos equipamentos propostos, ou às estratégias de gestão do Parque.

O projeto museográfico apresentado, como se viu, destina-se especificamente ao *Museu de Ciência e Tecnologia*. Porém, este não contempla propostas de integração ao território e aos demais equipamentos, nem mesmo àqueles que fisicamente se integrarão à edificação do museu, como é o caso do *Planetário* e do *Observatório*. Se, por um lado, entende-se que o museu foi concebido para atuar como equipamento âncora do Parque, por outro é perceptível que as propostas de estratégias museográficas não ultrapassam os limites de suas próprias paredes. Há neste detalhe, portanto, um afastamento das premissas iniciais de integração elaboradas pela UFPE, que previam o

[...] desenvolvimento de um percurso expositivo, em acordo com o projeto museológico, em ambiente fechado e ao ar livre, que deverá estimular estudantes, professores e o público em geral a se apropriarem de princípios científicos através de experiências interativas e lúdicas, visando à divulgação do conhecimento científico e tecnológico (BRASIL, 2011b, v. 1, p. 58).

Por outro lado, as discrepâncias de entendimentos dos diferentes grupos de especialistas também ficaram claras quanto às expectativas de desenvolvimento social. Pode-se observar, por exemplo, a ênfase dada a determinados aspectos considerados positivos pela equipe de planejadores contratados pela UFPE, especificamente para a elaboração do *Plano Estratégico, Estudo de Sustentabilidade Financeira e Modelo de Gestão* para o Parque do Jiquiá, PE. Ao destacar os problemas sociais da região do Jiquiá, o documento apresenta como expectativa de benefício gerado pelos projetos do Parque, a implantação conjunta de outras obras de grande impacto na região, especialmente as de mobilidade urbana ou as que trarão como consequência a valorização imobiliária.

O *Plano Estratégico* destaca a implantação de um empreendimento denominado *Ecocity* em área imediatamente contígua à APA do Jiquiá, destinado especialmente à atração da classe média, como possível mobilizador de uma “mudança social” considerada positiva à região. Divulgado na imprensa como projeto de um “bairro sustentável”, o empreendimento prevê a construção de 30 edifícios residenciais, oito torres empresariais, shopping-center, hotel, academia, escola pública e posto médico, em área de 260 mil m². Somado aos projetos do

Parque do Jiquiá, ambos se configurariam, de acordo com o *Plano Estratégico*, como uma proposta de “integração conceitual” para o desenvolvimento da região:

Com quatro a oito apartamentos por andar (dois ou três quartos), o Ecocity terá cerca de quatro mil apartamentos com área entre 50 e 150 m², atraindo, portanto, famílias de classe média que geram uma demanda adicional pelos equipamentos científicos, culturais e esportivos do Parque do Jiquiá, além da população flutuante de empresários, médicos, advogados, e comerciários. A concepção do Ecocity mostra a sua perfeita integração com o Parque do Jiquiá, considerado o fator central na criação de valor do empreendimento [...] (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 38).

Como se percebe, enquanto o *Projeto Pedagógico* proposto para o Parque e para o Museu previa a atuação prioritária junto às comunidades da região, e especialmente às mais carentes, o *Plano Estratégico* destaca, além dessa possibilidade, o desenvolvimento local por meio de mudança no perfil de sua população. Assim, o documento sugere que tal melhoria seria decorrente da vinda de “famílias de classe média” para a região, com a consequente valorização imobiliária. Um entendimento ainda mais sutil, nesse sentido, pode ser observado pelo destaque sugerido a determinados segmentos de uma população flutuante, que seria composta especificamente por “empresários, médicos, advogados e comerciários”. Ou seja, pode-se considerar nesse planejamento um processo de gentrificação em curso, naturalizado sob a ótica do desenvolvimento econômico.

Em que pese a limitação do entendimento que parece associar determinadas categorias profissionais ao melhoramento de uma região, soma-se o entendimento redutor de que, para resolver o problema social, seria necessário alterar o perfil da população atual, atraindo camadas que supostamente ofereceriam melhores condições sociais. Por analogia à *Era de Ouro dos Dirigíveis* no Brasil, talvez esses profissionais destacados no *Plano Estratégico* sejam vistos como os novos estrangeiros, capazes de trazer dinheiro e alegria à região. À população local, assim como relatou o antigo morador sobre as memórias de sua mãe no tempo dos dirigíveis, talvez reste novamente a possibilidade de vender doces e bugigangas no entorno do Parque do Jiquiá ou, como parece sugerir o documento, ocupar os empregos secundários que seriam gerados pelos novos moradores do novo “bairro sustentável”.

Ainda sobre o reflexo da atuação de comunidades epistêmicas no processo de espetacularização de museus, pode-se refletir quanto ao caso do Parque do Jiquiá no tocante à sua definição temática, voltada especialmente à Astronomia. Não foi possível, no decorrer desta pesquisa, verificar se as equipes de consultores foram convidadas após a definição temática, ou se o fato de haver representação considerável de profissionais desta área tenha sido decisiva

quanto à essa orientação²⁹⁹. De qualquer modo, sabe-se que o território do Jiquiá pode ser associado à história da aviação, por ter sido o local de pouso dos dirigíveis alemães. E como se viu, foi pela mesma razão que a APA do Jiquiá passou a adotar legalmente, em 2006, a denominação de Alberto Santos Dumont, em homenagem ao brasileiro pioneiro da aviação. A “conquista do céu”, assim, parece ter motivado a definição temática inicial e o direcionamento conceitual do Parque e do museu aos entendimentos das ciências e da inovação tecnológica.

Contraditoriamente, e apesar da motivação inicial sugerida, não há nos projetos definitivos nenhum elemento simbólico que se associe à história da aviação, à passagem dos dirigíveis ou a Santos Dumont e quaisquer outros aeronautas. A opção pelo afastamento dos aspectos históricos e de contexto local, especialmente na expografia proposta para o *Museu de Ciência e Tecnologia*, como se viu anteriormente, partiu das premissas elaboradas pela própria Prefeitura, que elegeu outros aspectos que considerava mais relevantes e emergentes a adotar nos projetos:

Por mais paradoxal que pareça, Recife continua sendo uma das poucas capitais do país a não ter um planetário nem um *significativo museu de ciências*, embora tenha sido a primeira cidade das Américas a construir um observatório do céu. A prefeitura do Recife irá implementar na APA do Jiquiá, uma área de 36 hectares, o *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, onde serão construídos além do complexo científico, diversos equipamentos culturais, turísticos, educacionais, esportivos e de lazer para a população. Tais equipamentos têm grande capacidade de atração de público, facilitando o acesso à informação e ao despertar do interesse das questões de ciência e tecnologia [...]. Recife, portanto, necessita de mais espaços científicos abrangentes, modernos, que ampliem as oportunidades para sua numerosa população em idade escolar e universitária, e, por isso mesmo, buscamos nessa parceria implantar esse complexo de 10.000 m², que terá um *Museu de Ciência*, que ocupará uma área de 2.500 m² numa nova edificação, além da reforma e recuperação de mais 2.500 m² em outras edificações existentes. Será um ambiente interativo, aos moldes do *Museu da Palavra* ou o *Museu do Futebol*, recentemente inaugurado em São Paulo, composto de diversos equipamentos, experiências, computadores, biblioteca e filmoteca (BRASIL, 2009, v. 1, p. 7, grifo nosso).

Observam-se nesse trecho outros indícios da concepção predefinida pelo órgão municipal, para as características que posteriormente foram adotadas nos projetos do Parque do Jiquiá. Analisando-se os processos, nota-se que antes de qualquer aprofundamento das discussões realizadas entre os diferentes profissionais envolvidos na elaboração dos projetos, o Poder Público já havia determinado a imagem que pretendia consolidar, tanto para o Parque

²⁹⁹ Pretendia-se, nesta pesquisa, abordar esta questão em entrevista por e-mail, encaminhada a um dos dirigentes da PCR à época da elaboração dos projetos para o Parque do Jiquiá, que passou a atuar como gestor público junto ao Governo do Estado de Pernambuco. Entretanto, embora tenha havido a concordância em participar da pesquisa, informada por meio de assessores, não se obteve a devolução das perguntas encaminhadas. A mesma situação aconteceu com um dos dirigentes atuais da PCR, responsável pelo andamento e acompanhamento dos projetos do Parque do Jiquiá.

quanto para o *Museu de Ciência e Tecnologia*: um equipamento “abrangente”, “moderno” e “com grande capacidade de atração de público”.

Ocorre que “abrangência”, “modernidade” e “capacidade de atração de público” são conceitos polissêmicos aos museus, de modo que não resta alternativa ao Poder Público a não ser assumi-los enquanto entendimentos ideológicos. Deste modo, a Prefeitura assume seu posicionamento prévio não apenas sobre a noção de museu “inovador”, mas também sobre o papel da ciência e da tecnologia no museu, associadas a estratégias de comunicação que, supostamente, devem se opor às adotadas pelos “sisudos” museus tradicionais. Ao assumir tal posicionamento, a PCR adota não apenas as premissas de um modelo comunicacional “atraente”, mas também acaba por se alinhar – ideologicamente – às expectativas de popularização e consumo de novas tecnologias, de modo semelhante às oferecidas pelo mercado.

Surge dessas premissas outro paradoxo: enquanto o museu tradicional era – e ainda é – questionado por representar e interagir com a sociedade de forma excludente e parcial, o uso intensivo de novas tecnologias e a adoção de estratégias de atratividade, por si, não resolvem essas limitações. O caráter de exclusão, nesse caso, apenas muda de sentido: enquanto no museu tradicional se solidifica sobre a mitificação do objeto sacralizado na vitrine intransponível, no museu dito “moderno” e “interativo” a mitificação da técnica convida à imersão ou manipulação de aparatos “inovadores” que, no entanto, se configuram como algo distante das realidades da maioria daqueles que os vivenciam. Podem ser igualmente inalcançáveis ou extremamente banais. Troca-se, assim, a ostentação do passado “empoeirado” dos “velhos museus” pela afirmação de um futuro “inovador”, oferecido espetacularmente nos “novos museus”.

Obviamente, as novas tecnologias podem e são utilizadas em projetos museográficos. Até onde se sabe, estas têm sido efetivas por sua capacidade de atração de públicos. O problema, porém, nasce e permanece no Museu quando as tecnologias e estratégias comunicacionais são consideradas, por si, detentoras da capacidade de diferenciar e hierarquizar museus, entre “significativos” e “não-significativos”, a despeito da existência de acervos excepcionais ou de outras estratégias comunicacionais voltadas à reflexão crítica. Ademais, quando se assume previamente a adoção de práticas ditas “inovadoras”, deve-se questionar a quem se destina o entendimento de “inovação”. Afinal, a “novidade” para uns pode ser algo absolutamente corriqueiro para outros, e vice-versa, já que esse entendimento é afetado por aspectos socioculturais ou geracionais, dentre outros.

Um exemplo dessa situação subjetiva quanto ao entendimento prévio de “inovação” é relatado a partir de uma pesquisa de público realizada em 2012, no museu *Espaço do*

Conhecimento, da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que problematizou a eficácia dos *gadgets* interativos. Segundo os autores, quando se perguntou a crianças que visitaram o *Espaço do Conhecimento* o que elas não gostariam de fazer ou ver novamente no museu, muitas afirmaram “brincar com os jogos interativos”. E de modo surpreendente para quem projeta museus ditos “inovadores”, as “coisas mais admiráveis” do Museu, especialmente para as crianças da periferia, eram os *dispensers* de sabão dos banheiros e o elevador, o que levou os autores a considerar que “o encanto ou a admiração se relacionam com as experiências prévias do público, que são diversas” (OLIVEIRA *et al.*, 2014, p. 21-32).

Cabe ressaltar, ainda, que os entendimentos prévios de “inovação” apresentados pela PCR no caso do Parque e do Museu do Jiquiá, foram elaborados e apresentados apenas por um de seus órgãos executivos, a Secretaria Municipal de Ciência, Tecnologia e Desenvolvimento Econômico. Parece relevante considerar que na estrutura administrativa da Prefeitura há outros órgãos, e que para propor uma estratégia de ação integrada e integradora àquele território, seria racional que participassem de uma proposta conjunta. Assim, nos projetos iniciais apresentados pela PCR, percebe-se a ausência das pastas da cultura, responsável pelas políticas de preservação do patrimônio cultural; do meio ambiente, responsável pelas ações em áreas de proteção ambiental; além de outras que poderiam contribuir para a concepção do parque e do museu, como a assistência social, o planejamento urbano e o turismo. A mesma limitação de participação ocorre no âmbito da UFPE, já que os projetos elaborados pelos consultores contratados não contaram com a participação de profissionais vinculados a programas de graduação e pós-graduação daquela universidade, em especial das áreas de interesse e de estudo do Jiquiá, como a Museologia, a Arquitetura, a Biologia e a História, por exemplo.

A opção pela concepção restrita a consultores especialistas, longe de ser incomum, no Brasil é bastante usual. Como consequência comum, as expectativas isoladas de uma pequena parcela de uma “comunidade epistêmica” acabam por orientar e limitar a concepção museal como um todo. Outra clara sinalização dos objetivos e entendimentos parciais da PCR, no trecho apresentado anteriormente, é a afirmação de que Recife não possui um museu de ciência “significativo”. Pelos exemplos citados no texto – o *Museu da Palavra* (provavelmente uma referência ao *Museu da Língua Portuguesa*) e o *Museu do Futebol*, ambos em São Paulo – observa-se que “significância”, no entender da PCR, estaria associada ao potencial de atratividade de público exercido por novos museus, especialmente por meio de experiências interativas associadas a ferramentas tecnológicas, como projeções holográficas, intervenções sonoras, jogos eletrônicos, telas sensíveis ao toque e outros recursos.

Não por acaso, os museus citados como exemplo pela Prefeitura são, vez por outra, discutidos ou questionados nas diversas abordagens e entendimentos que se associam ao

fenômeno de espetacularização em museus (BORGES, 2013; LAUTENSCHLAEGER; PRATSCHKE, 2013, n.p.). Há quem considere que o aspecto gerador das críticas aos museus citados como exemplos pela PCR, estaria no fato de que alguns não trabalham com objetos materiais vinculados a coleções e acervos, o que geraria “uma série de preconceitos” (AZEVEDO; ALFONSI, 2010, p. 279). Assim como os museus citados, a proposta apresentada para o *Museu de Ciência e Tecnologia* também aposta na estratégia de afastamento dos objetos materiais histórico-científicos. Deste modo, o “novo”, o “moderno” e o “significativo”, como atributos desejáveis para o Parque e para o Museu, dependeriam exclusivamente da percepção de novas tecnologias referenciadas por exemplos externos, da mesma maneira como se atribuiu ao *Graf Zeppelin*, na década de 1930. Tratar o Museu como “nave”, portanto, não é mero recurso metafórico no caso do Parque do Jiquiá.

Como se sabe, a necessidade de superação da mitificação do objeto material histórico nos museus se fez necessária para reverter uma crise de credibilidade e a crescente perda de interesse do público, em especial até a década de 1980. Como consequência, estabeleceram-se nos museus novas estratégias comunicacionais, aí incluída a dinamização do uso de acervos materiais. Por outro lado, especialmente os *Science Centers* apostaram no abandono dos acervos históricos, para adotar estratégias voltadas basicamente à experimentação e à interatividade, especialmente em exposições temporárias e temáticas (BENNETT, 2000). Há algumas décadas, porém, muitos museus atuais passaram a buscar o meio-termo, de forma a adequar suas estratégias comunicacionais de atratividade e interatividade tecnológica à presença de objetos materiais de acervos histórico-científicos. Não por acaso, esse equilíbrio faz desses museus interessantes e bem resolvidos museograficamente.

Esta questão, apesar de bastante discutida na Museologia, é considerada secundária na análise desta tese, já que as críticas à espetacularização em museus voltam-se não apenas à presença ou ausência de objetos materiais, ou ao uso intensivo de novas tecnologias em detrimento de outros recursos comunicacionais. Em geral, as reflexões mais aprofundadas sobre a espetacularização em museus voltam-se à superficialidade dos discursos adotados por alguns museus que optam por estratégias de atratividade, e ao fato de que – apesar de não se constituir como regra – é relativamente comum que, nesses casos, os meios tecnológicos se sobreponham aos fins. Por essas razões, restringir o entendimento do fenômeno Museu-Espetáculo à presença ou ausência de “novas tecnologias” é tão superficial quanto imaginar que a utilização de objetos históricos possa ser um impeditivo à adoção de um partido museográfico “inovador”.

Ainda sobre a afirmação da PCR, quanto à ausência de “um museu de ciências significativo” no Recife, ao realizar-se uma consulta junto ao Cadastro Nacional de Museus

(CNM)³⁰⁰ do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), observou-se que a capital pernambucana possuía, em 2009, diversos museus associados a diferentes concepções das ciências, como o *Museu de História Natural Louis Jacques Brunet* (1855), o *Museu de Minerais e Rochas da UFPE* (1964), o *Museu de Ciências Naturais do Parque Dois Irmãos* (1973), o *Museu de Malacologia da UFPE* (1977), o *Jardim Botânico do Recife* (1979), o *Museu de Arqueologia da Universidade Católica de Pernambuco* (1987), o *Museu de Medicina de Pernambuco* (1987), o *Museu de Ciências Nucleares da UFPE* (2007), além de outros que poderiam ser associados às questões do Jiquiá, como o *Museu da Imagem e do Som de Pernambuco* (1970), o *Museu da Cidade do Recife* (1982) e o *Museu da Aeronáutica* (1985), estes últimos com acervos associados, direta ou indiretamente, às passagens dos dirigíveis pelo Recife (INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS, 2011). Todos esses museus, aqui citados apenas como exemplos, poderiam estabelecer parcerias relevantes com o novo *Museu de Ciência e Tecnologia*, não apenas no compartilhamento de seus acervos, mas também de experiências indispensáveis à manutenção de espaços museais. No entanto, nenhuma dessas possibilidades foi proposta, em nenhuma fase de execução dos três projetos apoiados pelo Governo Federal.

Ao deixar de reconhecer como “significativos” os museus existentes na cidade, a PCR explicita seu entendimento de que museu “moderno” e “significativo” é aquele que se afasta dos modos de concepção e comunicação dos museus tradicionais ortodoxos. E talvez seja por essa razão que os exemplos citados como modelos sejam de fora do Recife. Entretanto, o entendimento prévio da Prefeitura de que Recife não possui um museu de ciências “significativo” certamente se configura como um equívoco, por minimizar a noção de “museu moderno”, reduzindo-o à superada dicotomia “acervo material *versus* aparatos tecnológicos”.

Todas essas visões complementares ou contraditórias em um mesmo processo de concepção deixam transparecer que, apesar do estado avançado ao qual se estabeleceram e se concluíram tais projetos, está-se diante de uma proposta em ebulição, aparentemente não assimilada integralmente pelos diferentes órgãos do Poder Público que participaram dos processos de elaboração. Ademais, é importante salientar que até o momento, com exceção das obras de restauro, nenhum projeto previsto para a implementação do Parque, ou do *Museu de Ciência e Tecnologia*, teve início ou apresenta previsão de ser implementado, por parte da PCR.

³⁰⁰ O CNM é a principal plataforma de mapeamento dos museus brasileiros. Implantada pelo Governo Federal em Atualmente, constam da plataforma mais de 3,5 mil museus, em todo o território nacional. Disponível em: museus.gov.br/sistemas/cadastro-nacional-de-museus. Acesso em: 15 out. 2018.

Da réplica de *Stonehenge* ao manguezal de vitrine: A caracterização do “Elemento Giffard” como atributo do Museu-Espetáculo

Além do aspecto de concepção originária voltada à Astronomia e ao uso intensivo de aparatos tecnológicos, a proposta inicial encaminhada pela Prefeitura da Cidade do Recife (PCR), em 2009, pretendia adotar outro elemento de atratividade para o *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*. Trata-se da proposta de construção de uma “réplica de *Stonehenge*”³⁰¹ como principal destaque do que se idealizava como um *Pátio da Astronomia* (BRASIL, 2009, v. 1). De acordo com a proposta inicial, a “réplica” se integraria ao “uso direcionado” do futuro Planetário, e ambos deveriam apresentar a história da Astronomia de forma lúdica, “com mostra de instrumentos utilizados nos primórdios da observação do céu” e “apresentações teatrais e cinematográficas” (BRASIL, 2009, v. 1, p. 30).

Apesar da abrangência e da diversidade de linguagens sugeridas, a “réplica” de *Stonehenge* foi destacada dentre os objetivos específicos da proposta inicial. Talvez, porque a PCR argumentava que os projetos para aquele território deveriam se consolidar como “[...] uma referência para pesquisa astronômica em primeiro lugar, porém permitindo a comunicação entre diversas áreas do conhecimento” (BRASIL, 2009, v. 1, p. 30). Assim, tanto a PCR quanto o MCTI trataram a ideia com naturalidade, que naquele momento não apresentava maiores detalhes. Além de *Stonehenge*, a proposta sugeria também a reprodução de um “instrumento de observação astronômica indígena” e de outros elementos menos destacados, incluídos na proposta da *Praça dos Relógios Solares*.

Nos anos seguintes, durante a elaboração dos projetos arquitetônicos, uma primeira proposta chegou a ser apresentada, não exatamente como uma “réplica”, mas como uma estrutura de observação, externa e de grandes dimensões, composta por 12 monólitos de policarbonato, referida nos processos como “tipo *Stonehenge*” (BRASIL, 2009, v. 3, p. 59-74). Por fim, nenhuma das ideias iniciais associadas à reprodução do monumento foi agregada aos projetos arquitetônicos, apesar da manutenção da proposta da *Praça dos Relógios Solares*. Nas pesquisas para esta tese, não se chegou à motivação que levou a ideia da “réplica” a ser

³⁰¹ *Stonehenge* é uma estrutura megalítica formada por círculos concêntricos de rochas, com até 5m de altura, localizada na província de Salisbury, na Inglaterra. Reconhecida como Patrimônio Mundial pela Unesco, em 1986, hipóteses consideram que a estrutura teria sido construída entre os anos 3.100 e 1.100 a.C. e pode ter servido como lugar de cura, culto religioso e observação do céu, para determinação de solstícios e equinócios. A associação de *Stonehenge* ao hábito humano de observação do céu não é exclusiva, já que há indícios de que diversos outros sítios arqueológicos podem ter sido utilizados com o mesmo fim, em diferentes regiões do mundo, em períodos anteriores ou equivalentes. No Brasil, uma estrutura com cerca de 127 monólitos, com até 4m de altura, localizada no município de Calçoene (AP), também levanta hipóteses sobre seu uso para observação dos astros.

abandonada. O que foi possível perceber, na argumentação inicial apresentada pela PCR, é que mais do que um recurso didático, a “réplica” de *Stonehenge* foi ressaltada naquele momento por seu aspecto lúdico e pela expectativa de que gerasse grande atratividade ao público.

Como se sabe, estratégias que envolvem réplicas de monumentos costumam ser controversas, especialmente em processos de musealização e patrimonialização. Não que se considerem “condenáveis” pelo fato de pleitearem maior capacidade de atração e interesse do público, isso seria um disparate. Mas porque, nesses processos, toda escolha assume um papel simbólico que extrapola qualquer expectativa didática. Torna-se especialmente delicada quando parte de um simulacro declarado, que se propõe reproduzir fora de seu contexto espaço-temporal de origem. Não apenas por se tratar de um “substituto”, mas porque frequentemente se questionam as motivações e as consequências dessas escolhas. Ou seja, aí se agregam as estruturas de poder que no processo de musealização determinam onde deve haver “luz”, em detrimento do que permanece “na escuridão”.

Assim, uma polêmica parece ter se vislumbrado na proposta inicial de reprodução desse monumento no Jiquiá: Por que *Stonehenge*? Seria esse o melhor modelo para favorecer, de forma didática, a comunicação do fenômeno analisado naquele território específico? E se esse não seria o mais adequado, qual seria? Por quê? Ao conceder entrevista durante as pesquisas desta tese, um(a) dos(as) profissionais que participou de reuniões iniciais para a elaboração dos projetos museográficos atuais, aqui identificado(a) como “Idealizador(a)”, lembrou do caso: “Fiz minhas críticas dizendo que eu não via conexão de *Stonehenge* com nada ali. Se fosse um observatório aqui das Américas, haveria um pouco mais de sentido” (informação pessoal).

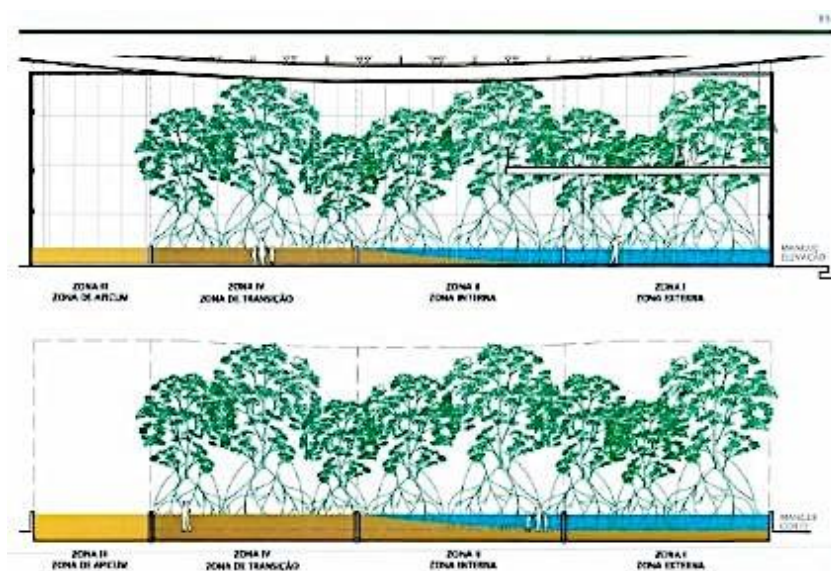
Não cabe aqui questionar a pertinência da escolha inicial da PCR pela “réplica”, nem seu abandono posterior. Mas o caso oferece indícios às reflexões acerca de uma possível caracterização do fenômeno Museu-Espetáculo no Brasil. Embora a temática da Astronomia não tenha sido abandonada nos projetos do Parque do Jiquiá, a museografia proposta para o *Museu de Ciência e Tecnologia*, como se viu, seguiu em outra direção. Nesse caso, pode-se considerar que as “instalações referenciais” propostas – *Sol*, *Mangue* e *Neurônio* – assumiram o lugar simbólico que no Parque se pretendia destinar à “réplica” de *Stonehenge*.

Como se viu anteriormente, as “instalações” adotadas em referência aos entendimentos de Wagensberg propõem o destaque central a um determinado objeto ou elemento simbólico, para cada eixo temático da exposição. Para Wagensberg, seria uma estratégia que utiliza como premissa o potencial de atratividade desse elemento – um “objeto real” – na construção de relações de “conversação” com outros objetos e com o público (WAGENSBERG, 2001, 2005). Interpretando-se o pensamento do autor, pode-se inferir que o objetivo desses elementos seria o de funcionar como catalisadores de atratividade e de reflexão por meio do encantamento, ou

seja, por sua capacidade de “gerar emoção” (WAGENSBERG, 2003, 2004). Desse modo, pode-se considerar que os elementos centrais sugeridos por Wagensberg corroboram o que há muito se pratica nos museus: determinados objetos materiais são destacados no intuito de protagonizar um determinado conjunto cenográfico, elaborado sob uma dramaturgia própria, como uma “cena de ação simbólica” (ANNIS, 1986) que se concretiza como partido museográfico. Assim, a proximidade com o espetáculo não parece ser mero acaso, mas opção consciente.

No caso do projeto museográfico em análise, dos três elementos referenciais propostos, o *Mangue* acabou por gerar maiores reflexões na pesquisa para esta tese. Inicialmente, pôde-se constatar a influência da museografia liderada por Wagensberg para o museu *CosmoCaixa*, de Barcelona, que apresenta um ambiente envidraçado em grandes dimensões, com a reprodução de um ecossistema amazônico, tratado como *Bosque Inundado* (inaugurado em 2004). Com árvores, plantas e animais mantidos vivos em área interna alagada, o *Bosque* oferece ao público a possibilidade de observação de aspectos acima e abaixo da superfície da água. Embora a reconstrução de ambientes naturais em museus seja uma realidade em outros projetos – caso do *Biodôme de Montréal* (1992) – o *Mangue* do Jiquiá foi inspirado pelo *Bosque* do museu *CosmoCaixa*, igualmente concebido para ser reproduzido artificialmente, em área externa projetada para ocupar uma das laterais do *Museu de Ciência e Tecnologia* (Figura 64).

Figura 64 – Proposta da “instalação-referencial” *Mangue*, para o *Museu de Ciência e Tecnologia* do Parque do Jiquiá.



Fonte: Processo SEI/MCTI nº 01200.004728/2011-88 – *Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá*. Projeto Museográfico. *Instrumenta Brasil* (BRASIL, 2011b, Anexo, p. 254).

Há uma diferença significativa entre as propostas dos dois museus. No caso do Jiquiá, existem remanescentes de manguezais no território a ser musealizado. Em Barcelona, o ecossistema é exótico³⁰². Assim, a proposta *Mangue* se configura no projeto do Jiquiá como um fragmento de natureza local desterritorializada, que se bastaria no Museu por seu aspecto documental, porém, apartado de sua existência e problemática viva (ecosófica). Torna-se então um *Mangue* naturalizado no Museu, elaborado como produto homogeneizado, porém, não mais sob a lógica enciclopédica do conhecimento científico dos museus dos séculos XVIII e XIX. Integrado aos aparatos propostos, e ancorado a saberes especializados, o elemento *Mangue* parece apostar em um caráter apostilador³⁰³, que procura entreter pela simplificação de entendimentos. Assim, passa a reificar um fragmento “da realidade científica” pela fascinação encantatória de uma estética *digest*³⁰⁴, que se manifesta sob a lógica consumível do espetáculo.

A questão não é nova, e vem sendo refletida por vários pensadores nos últimos séculos, especialmente a partir do entendimento de “fetichismo da mercadoria” proposto por Karl Marx (1818-1883) em *O Capital* (1867). Sobre esse fenômeno, Marx refletia sobre as relações sociais que se estabelecem entre a produção e o mercado. Na transformação de aspectos subjetivos em objetivos, o filósofo observava “[...] uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2011 [1867], p. 206). Esse entendimento foi posteriormente reelaborado por outros filósofos no âmbito cultural. Walter Benjamin (1892-1940), por exemplo, tratou a noção de “fetichismo da mercadoria” como “fantasmagoria”, uma “representação coisificada da civilização” que se manifesta ambigualmente na sociedade moderna por meio de “imagens de desejo” e “na imediatez da presença sensível” (BENJAMIN, 2009 [1982], p. 53). Theodor Adorno (1903-1969) e Max Horkheimer (1895-1973), por outro lado, também consideraram o “fetichismo da mercadoria” quando refletiram sobre a “indústria cultural” em *Dialética do*

³⁰² Usa-se aqui o termo “exótico” no sentido aplicado pela Biologia, ou seja, que diz respeito à introdução de organismos vivos em um território localizado fora de sua área de ocorrência nativa ou histórica.

³⁰³ Considera-se aqui “caráter apostilador” a tentativa de simplificação e objetivação extrema do conhecimento humano, fragmentado por seu entendimento hiperespecializado e disciplinar, nos processos de representação humana associados ao fenômeno Museu. Assim como na visão enciclopédica, o caráter apostilador de uma exposição poderia se caracterizar como um conjunto mais ou menos ordenado de objetos museais – materiais ou imateriais – que se apresentam como ilustrações de fenômenos não necessariamente associados, abordados de forma simplificada, porém eficiente para sua evocação mínima futura.

³⁰⁴ Para Edgar Morin, “O *digest* moderno, diversamente do resumo que é um auxílio para a memorização, substitui a obra lenta e densa pela condensação agradável e simplificadora”, no sentido de popularizá-la ou vulgarizá-la, torná-la acessível e democrática (MORIN, 2000 [1962], p. 55, grifo do autor). Deste modo, Morin reflete sobre a popularização do saber e da arte não por meio de uma questionável oposição entre a “alta cultura” e a “cultura de massas”, mas na problematização de seus processos elementares: a simplificação, a modernização, a maniqueização e a atualização (Id., p. 54-55).

Esclarecimento (ADORNO; HORKHEIMER, 1985 [1947]). Ao que parece, reflexões semelhantes influenciaram os situacionistas na década de 1960, quando esses atribuíram à espetacularização um papel central na sociedade. Raoul Vaneigen, um dos articuladores do movimento *Internacional Situacionista*, e que apresentou algumas das principais bases da concepção de “sociedade do espetáculo”, refletiu sobre o fenômeno de coisificação dos entendimentos humanos em seu ensaio intitulado *Banalidades Básicas*:

Os elementos nascidos do vivido são reconhecidos somente no nível do espetáculo, onde eles se exprimem sob a forma de estereótipos, embora tal expressão seja a cada instante contestada e desmentida no vivido e pelo autenticamente vivido (VANEIGEN, 1963, p. 44, tradução nossa).

Seria a instalação *Mangue* uma visão redutora da relação-problema “humano-manguezal”? Transpondo esses entendimentos ao universo dos museus contemporâneos, pode-se considerar que o fenômeno de homogeneização das representações da sociedade e da natureza, quando se estabelece na museografia sob a expectativa da atratividade e do consumo espetacular, não é algo restrito ao Jiquiá. Muitas vezes, reflete uma estratégia de comunicação elaborada sob a lógica da “mercadoria-fetichê”, que na maximização das expectativas de “visitantes-consumidores” responde sob a forma de investimento, patrocínio ou reconhecimento social. Mais do que mera atração, o elemento de destaque nos museus, quando assim se estabelece, procura sempre ser “euforicamente assimilável”. Tudo contribui para que esse elemento museográfico seja transmutado pelo “público” à “vedete”³⁰⁵ do espetáculo.

Na primeira parte da obra *O Espírito do Tempo*, Edgard Morin considerava que a tendência à homogeneização foi uma das principais características da cultura de massas no século XX. Homogeneizar, para Morin, seria “tornar euforicamente assimiláveis a um homem médio ideal os mais diferentes conteúdos”, por meio de um sincretismo entre informação e imaginário, “que se inscreve na busca do máximo de consumo” (MORIN, 2000 [1962], p. 36). Essa noção de “homem médio”, ressalte-se, não é considerada por Morin como atributo de valor hierarquizante, mas tão somente por aspectos que aproximariam os seres humanos: como “homem imaginário”, ao responder às imagens por identificação ou projeção; e como “homem-criança”, ao expressar sua curiosidade, no gosto comum pelo jogo, pelo divertimento e pelo mito do conto. Ambos os aspectos, segundo Morin, são associados a “um tronco comum de

³⁰⁵ Na década de 1960 o termo “vedete” era atribuído às personalidades mitificadas pela cultura de massas e também a aspectos associados à mercantilização do espetáculo, entendido então como “mercadoria-vedete”. Os termos foram difundidos nas análises do fenômeno de espetacularização da sociedade a partir do final da década de 1950, e principalmente em *A sociedade do espetáculo* (DEBORD, 2017 [1967]). Morin, em 1962 também havia analisado o papel central das personalidades “vedetes” na cultura de massas, dedicando atenção ao caráter sobre-humano dos “olimpianos modernos” na criação de uma “sociedade temporária, inteiramente fundada no jogo-espetáculo” (MORIN, 2000 [1962], p. 74).

razão perceptiva, de possibilidades de decifração, de inteligência”. Por essas características, na análise de Morin, a noção de “homem médio” se afasta de qualquer conotação depreciativa, já que esse se estabelece como uma figura imaginária com a qual se pretende comunicar, “uma espécie de *anthropos* universal” (MORIN, 2000 [1962], p. 44-45).

De certa forma, embora propostos por equipes diferentes e para espaços distintos do Parque do Jiquiá, observa-se que os elementos *Mangue* e *Stonehenge* diferem apenas quanto às “realidades” que propunham representar. Por um lado, o *Mangue* atende a premissa inicial da PCR de que os elementos simbólicos deveriam favorecer “um diálogo” com questões e problemáticas locais. Por outro, ambos mantêm mais semelhanças do que diferenças: primeiro, pela expectativa de se estabelecerem como elementos de impacto à museografia, capazes de chamar a atenção e gerar euforia por si só, independentemente de qualquer concepção a eles associada. Segundo, por optar pela artificialização e objetivação de objetos que originalmente se encontram integrados a paisagens específicas, associados a políticas de preservação cultural e de proteção ambiental. Assim, os dois elementos propostos – *Stonehenge* e *Mangue* – parecem reunir, sob uma mesma expectativa de atratividade, as características de deslocamento e maximização espetacular de “realidades” idealizadas.

Diante das reflexões sobre o caso do Jiquiá, outros questionamentos surgiram durante esta pesquisa: A busca por elementos de atratividade espetacular seria uma característica comum a todos os museus? Ou seria um atributo específico à caracterização do Museu-Espetáculo? Seria um fenômeno novo ou especialmente datado no passado? Quais poderiam ter sido suas origens e motivações? De que forma essa característica, ao se perceber como prática recorrente nos museus e exposições, poderia ser referida atualmente?

Algumas possíveis luzes para resposta a estes questionamentos surgiram quando se pesquisava a evolução dos balões, na elaboração desta tese. Constatou-se que a partir do final do século XVIII, as experiências públicas com balões aerostáticos se transformaram em eventos espetaculares, capazes de atrair multidões, especialmente na Europa (Figura 65). No século XIX, para além do entretenimento público, os balões foram estrategicamente apresentados como elementos de atratividade em algumas edições das Exposições Universais³⁰⁶. Essas mostras, realizadas em diversos países a partir de 1851, se consolidaram como principal canal de

³⁰⁶ As Exposições Universais do século XIX são consideradas como precursoras dos megaeventos mundiais contemporâneos, como os Jogos Olímpicos e a Copa do Mundo (BALLESTER, 2013). Popularizaram-se na Europa como afirmação didática do capitalismo industrial. Desde a primeira edição, realizada em Londres, em 1851, as “expos” se consagraram como estratégias comunicacionais que enalteciam as grandes potências da época. Concebidas como “vitrines do progresso”, eram capazes de atrair as massas populares e trabalhadoras por meio do entretenimento espetacular, pautando-as aos novos entendimentos de uma modernidade que se impunha pela crença no desenvolvimento científico e tecnológico (PESAVENTO, 1997), e como garantia de melhoria das condições de vida (NEVES, 1986).

propaganda das nações naquele período. Não é exagero afirmar que esses eventos internacionais, destinados à grande massa de trabalhadores, traduziram as ideologias de modernidade que se pretendiam exaltar à época, especialmente quanto à inovação pela técnica e na afirmação do capitalismo industrial. Para Walter Benjamin, as Exposições Universais foram criadas especialmente para divertir e para construir um “universo das mercadorias”:

As exposições universais idealizam o valor de troca das mercadorias. Criam um quadro no qual seu valor de uso passa para o segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para divertir-se. A indústria do entretenimento facilita isso elevando-o ao nível da mercadoria (BENJAMIN, 2009 [1982], p. 44).

Nesse mesmo contexto e dentre tantas outras possibilidades, os balões eram simbolicamente perfeitos, já que além de serem frequentemente associados à inovação pela técnica, exerciam um fascínio especial àquela época: o sonho de Ícaro, finalmente, mostrava-se tecnicamente possível. Ademais, os aeróstatos de ar quente ou inflados a gás, cada vez maiores e vistosos, encantavam o público por suas formas e pela leveza com que se elevavam ao céu. Não é por acaso que Julio Verne (1828-1905) escreveu e publicou, em 1863, uma de suas mais conhecidas obras de ficção científica, e a primeira a lhe render a fama: *Cinco semanas em um balão*. A obra apenas sugeria o que já se vislumbrava naquele momento: tornar os balões dirigíveis e viáveis para o transporte humano. Este era um dos principais desafios que engenheiros, físicos e amadores buscaram superar como aeronautas, por quase três séculos.

Figura 65 – Experiência aerostática dos irmãos Montgolfier, Versalhes, França (1783).



Legenda: *Expérience Aërostatique. Faite à Versailles le 19 Septembre 1783.* **Fonte:** Library of Congress, Prints and Photographs Division, Tissandier Collection, Washington, DC (USA). Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.02472/>. Acesso em: 13 out. 2019.

Na Europa, especialmente entre 1810 e 1890, os balões se tornaram frequentes em espetáculos ao ar livre, onde dividiam espaço com palhaços, mágicos, malabaristas, trapezistas, cavalos, elefantes e outras atrações, sempre prestigiadas por grande público. Na França, em meio à crescente popularidade, as cidades disputavam a atratividade proporcionada pelas ascensões públicas dos balões, “[...] cada qual desejando ser a mais competente e a mais atraente nesse assunto” (BIGUET, 2010, n.p., tradução nossa). Assim, as chamadas “festas aerostáticas” (*fêtes aerostatiques*) estimularam uma evolução nos espetáculos públicos, com a criação de recursos cênicos e sonoros, associados ao uso de flores, faixas e bandeiras coloridas, iluminação por lanternas, pinturas temáticas e decorativas, orquestras de música, fogos de artifício, dentre outros³⁰⁷. Em Paris, esses espetáculos se tornaram populares no *Hippodrome*. Paralelamente ao interesse popular, os balões despertavam a atenção dos especialistas, já que as experiências constantes, de grande repercussão, promoviam uma corrida pela superação de desafios técnicos, e eram celebradas como avanços da ciência, rumo ao progresso e à civilização. Diante de tamanho interesse, não é de estranhar que na segunda metade do século XIX essas máquinas voadoras tenham protagonizado a atenção do público nas Exposições Universais.

Apesar de pouco citadas nos estudos sobre as origens da espetacularização na sociedade moderna, e especialmente na caracterização do Museu-Espetáculo, as Exposições Universais realizadas entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX exerceram grande influência na consolidação desse fenômeno³⁰⁸. A resposta do público a tais eventos ainda hoje impressiona, considerando que algumas edições ultrapassaram as dezenas de milhões de visitantes. De certo modo, a linguagem adotada nessas exposições (Figura 66) não apenas foi influenciada pela experiência dos museus da época, mas influenciou a adoção de estratégias que passaram a ser utilizadas no século XX, especialmente por novos museus de ciências. Segundo a historiadora Heloisa Barbuy, as primeiras exposições universais

[...] se constituíam na mais condensada representação material do projeto capitalista de mundo. [...] O próprio fato de se fazer este tipo de representação correspondia a que, em função da expansão capitalista, o mundo estava, agora, todo ligado em redes de interdependência econômica. Tornava-se um só e assim era representado nas exposições universais, apenas que totalmente edulcorado, é claro, como um mundo ideal. E estas representações eram feitas o mais materialmente possível, isto é, fisicamente construídas, tridimensionais, palpáveis e visíveis, em forma de exposições. A

³⁰⁷ Para maiores detalhes sobre fatos e curiosidades relativas às ascensões dos balões em determinadas regiões da França no século XIX, para fins científicos e de entretenimento, sugere-se a leitura da apresentação do dossiê *Aérostats* (Aeróstatos) dos *Archives Municipales de Nantes* (Arquivos Municipais de Nantes), elaborado por Adeline Biguet (BIGUET, 2010).

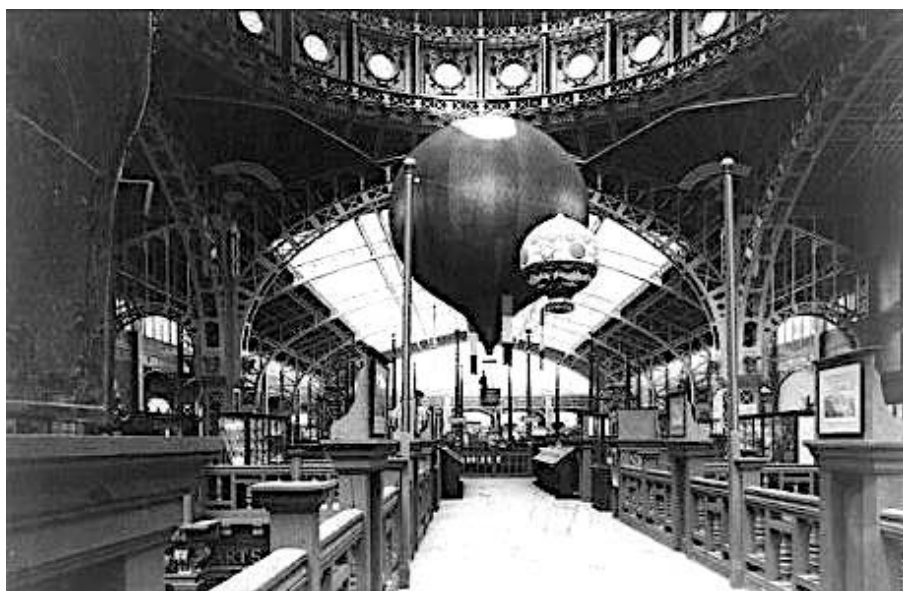
³⁰⁸ Uma percepção quanto a essa possibilidade, baseada não apenas no contexto das Exposições Universais, mas também por outras atividades, dentre elas a atuação de alguns museus de Paris da segunda metade do século XIX, é apresentado no livro *Spectacular realities: Early mass culture in Fin-de-Siècle Paris*, publicado pela historiadora norte-americana Vanessa R. Schwartz (SCHWARTZ, 1999).

linguagem expositiva que adotavam estava associada a práticas mais amplas, especialmente a dos museus, com sua representação visual e seus sistemas de objetos, uma museografia (BARBUY, 1996, p. 211-212).

Na mesma linha de pensamento, o historiador da ciência Pedro Ruiz-Castell lembra que a origem dos museus associados ao discurso dos chamados *Science Centers*, no século XX, se deu em paralelo à organização das Exposições Universais, que tinham como objetivo contemplar e divulgar as grandezas, as virtudes, e a supremacia econômica e industrial de diferentes nações, associando “[...] o ideal de progresso com a melhoria do conhecimento científico e tecnológico” (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 98-99, tradução nossa). O grande objetivo, portanto, era fortalecer o papel das exposições e museus quanto aos ideais do capitalismo incipiente:

Deste modo, os museus de ciência e tecnologia usaram máquinas e instrumentos científicos para construir uma relação mais íntima e efetiva entre os resultados da atividade desenvolvida por cientistas e o público em geral, com base em um ideal de progresso inspirado no novo sistema econômico que vinha se desenvolvendo gradualmente desde a revolução industrial. [...] Como em muitas exposições universais, como no caso de Paris e Barcelona, realizadas em 1881 e 1888, respectivamente, o objetivo final não era outro senão anunciar os avanços das novas tecnologias de um sistema econômico capitalista incipiente. Dessa forma, esses espaços (tanto exposições como museus) acabaram se convertendo não apenas em espaços que promoviam uma ideia de progresso que, por si só, pareciam fornecer soluções para todos os problemas do ser humano, mas também em locais de distração, entretenimento e diversão do público que comparecia em massa a esses grandes acontecimentos (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 99, tradução nossa).

Figura 66 – Balões expostos em uma das edições na Exposição Universal. Paris, segunda metade do século XIX.



Fotografia: Domínio público. **Fonte:** *Library of Congress, Tissandier Collection, Prints and Photographs Division*, Washington, DC (USA). Disponível em <https://www.loc.gov/pictures/item/2002717992/>. Acesso em: 13 out. 2019.

Um exemplo da relação entre as Exposições Universais e os novos museus de ciência do século XX é o caso do *Palais de la Découverte*, em Paris. Idealizado conjuntamente pelo artista André Léveillé (1880-1962) e pelo físico Jean Perrin (1870-1942), como uma atração temporária integrada à Exposição Internacional de 1937, o espaço passou a ser reconhecido como instituição permanente no ano seguinte (RAICHVARG, 1989). Por um lado, a institucionalização do *Palais de la Découverte* costuma ser celebrada como contribuição fundamental às estratégias de popularização das ciências e como diferencial de atuação entre os museus da época. Por outro, percebe-se que sua concepção “popular” nasceu ideologicamente impregnada pela afirmação do caráter positivista e tecnocrático que dominava as Exposições Universais.

Mais do que espaços políticos de afirmação do capitalismo ou de divulgação do progresso pela técnica, as megaexposições promoviam a imagem das cidades e dos países onde eram realizadas. Concebidas como estratégias de entretenimento e divulgação, funcionavam como catálogos de “realidades” idealizadas, não somente pelas “inovações” tecnológicas, mas na ideologização dos aspectos econômicos, antropológicos, históricos e culturais dos países que delas participavam, ou dos povos que se pretendia “representar”. Despertar a curiosidade e o interesse das milhares de pessoas que visitavam essas exposições, portanto, era um desafio aos expositores, que a cada nova edição se viam compelidos a superar suas estratégias expositivas.

Mas o impacto desses eventos era maior do que a imensa resposta de participação do público. Tal como os grandes eventos da atualidade, a organização das Exposições Universais era acompanhada por grandes obras urbanísticas, e pela edificação de novos espaços de exposição e monumentos. A *Torre Eiffel*, em Paris, construída para marcar a Exposição Universal de 1889, no centenário da Revolução Francesa, é o exemplo material mais conhecido dessa era de afirmação simbólica (e de caráter exibicionista) das potências mundiais do século XIX. Nos imponentes palácios construídos a cada nova edição das Exposições Universais, diferentes países competiam para afirmar suas qualidades e excepcionalidades, seus artistas, suas descobertas científicas e seus avanços tecnológicos. A linguagem expositiva, assim, exercia grande influência sobre as expectativas de percepção do público aos entendimentos ocidentais de “modernidade” e “civilização”.

Por outro lado, e não sob menor ênfase, os discursos enunciados nas Exposições Universais tratavam de enaltecer hierarquias entre colonizadores e colonizados, ao promover uma visão depreciativa e estereotipada de supostos aspectos culturais das colônias, expostas como “selvagens” e “primitivas” sob o olhar “civilizatório” do colonizador. O maniqueísmo étnico-discursivo adotado nessas exposições se pautava “cientificamente” na inferiorização do “exótico”, e se reforçava sob a “tripla articulação entre o positivismo, o evolucionismo e o racismo”. Sua representação máxima foi a apresentação das colônias sob a forma de grotescos

“zoológicos humanos”³⁰⁹, que se tornaram frequentes principalmente na Europa, a partir de 1870 (BANCEL; BLANCHARD; LEMAIRE, 2000; BLANCHARD; COUTTENIER, 2017). E se a representação “etnográfica” das nações nas Exposições Universais foi algo frequente naquelas décadas, havia uma grande diferença nas estruturas espetaculares de representação das nações colonizadoras em relação aos territórios colonizados: enquanto as primeiras se faziam representar por elas mesmas, os segundos eram submetidos ao olhar condicionante do colonizador.

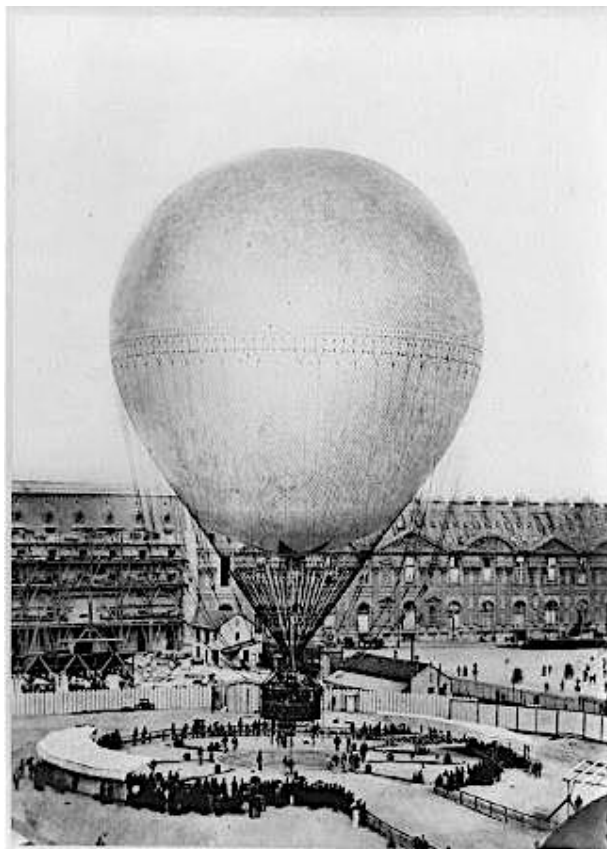
Cada elemento de “atratividade” das Exposições Universais exercia um papel estrategicamente elaborado, no intuito de favorecer a desejada resposta de popularidade e de apreensão dos sentidos que se pretendia comunicar³¹⁰. Outras vezes, essas respostas se davam por acaso, pela própria força espetacular do “produto” exposto, já naturalizado sob o entendimento corrente de “inovação”. Um exemplo ocorreu na Exposição Universal de Paris, em 1878. Naquela edição, um enorme balão cativo³¹¹, com volume de 25 mil m³, projetado e construído pelo engenheiro e aeronauta francês Henri Giffard (1825-1882), se consolidou junto ao público como uma das grandes atrações expostas (TISSANDIER, 1878). Se as dimensões do balão e sua apresentação em área externa foram inusitadas, houve outro diferencial marcante para que Giffard “roubasse a cena”: o público podia participar de ascensões diárias de seu balão, mediante pagamento de ingresso. A experiência, divulgada como *Panorama de Paris*, convidava o público a subir a uma altitude de 500m e desfrutar de uma visão até então inédita da cidade, para a grande maioria das pessoas (Figura 67).

³⁰⁹ Em Paris, essas exposições eram divulgadas como “espetáculos etnológicos” e se popularizaram especialmente a partir de 1877, no *Jardin Zoologique d’Acclimatation*: “Os parisienses correram ao local para descobrir o que a imprensa popular chamava de ‘um bando de animais exóticos, acompanhado por indivíduos não menos singulares’”. Na França, a Exposição Universal de 1889 apresentou uma *Village Nègre* com cerca de 400 figurantes. A edição de 1900, com mais de 50 milhões de visitantes (AGEORGES, 2006), também expôs “nativos” das colônias sob o olhar do colonizador (BANCEL; BLANCHARD; LEMAIRE, 2000, p. 16, tradução nossa). Uma das “atrações” foi o *Palais de Madagascar*, que pretendia apresentar a história militar da conquista daquele território, pela França. Concebido pelo etnólogo e geógrafo francês Guillaume Grandidier (1873-1957) (WORLDFAIRS, 2001), a mostra apresentou os “nativos” em ambientes cênicos “vivos”, entre plantas e animais, e “integrados” a uma expografia espetacular que contou com as pinturas panorâmicas e os dioramas do ilustrador francês Louis Tinayre (1861-1942) (BENJAMIN, 2014, p. 117-118).

³¹⁰ Uma das edições da Exposição Universal que se consolidou pelas estratégias de inovação expográfica foi a de 1900, realizada em Paris. Considerada como a “Exposição do Século” (QUANTIN, 1900), a mostra pretendia apresentar uma “viagem” ao mundo por meio de aparatos cênicos espetaculares e lúdicos, para os quais o público era convidado a participar ativamente. Vilas cênicas animadas por nações de todos os continentes disputavam a atenção do público por meio de estratégias diversas, da dramatização por figurantes aos grandes aparatos expositivos, como o *Cinéorama*, o *Maréorama*, o *Panorama Transsibérien*, o *Globe Céleste*, o *Stéréorama*, o clássico *Panorama du Tour du Monde*, as apresentações do *Théâtre Exotique*, as projeções do *Palais de L’Optique*, dentre outros elementos que ainda permitem diversos estudos sobre a evolução da linguagem expositiva espetacular entre os séculos XIX e XX (QUANTIN, 1900, WORLDFAIRS, 2001).

³¹¹ Nome técnico dado ao balão que permanece fixo ao solo, ancorado ou rebocado por meio de cabos.

Figura 67 – Balão cativo de Henri Giffard no *Jardin des Tuileries*, em Paris, por ocasião da Exposição Internacional de 1878.



Fotografia: Autor desconhecido, 1878. Domínio público.
Fonte: *Library of Congress, Prints and Photographs Division, Tissandier Collection, Washington, DC (USA).*

Naquela época, Giffard era uma figura notória não apenas na França, por ter criado o primeiro balão dirigível motorizado em 1852, com o qual percorreu um trajeto de cerca de 32 km, entre o *Hippodrome* de Paris e Trappes (HOYT, 1969; TISSANDIER, 1872). Em 1867, o aeronauta havia criado seu primeiro balão cativo a vapor, que contava com cabos reforçados que se recolhiam em um guincho acionado por motor, o que representava um ganho de segurança às ascensões tripuladas. Para a Exposição de 1878, Giffard optou por criar e construir uma grande estrutura fixa para amarração do balão na *Place du Carrousel*, junto ao *Jardin des Tuileries* (TISSANDIER, 1878), entre os atuais pavilhões do *Museu do Louvre*.

Uma estrutura subterrânea conduzia o cabo do balão cativo ao guincho, com engrenagens de 5 m de altura, em um conjunto de amarração que pesava cerca de 42 toneladas. Até 40 passageiros eram transportados por ascensão. Tratado como um “grande espetáculo aéreo” e um evento de entretenimento de grandes proporções, o local foi especialmente preparado para receber os visitantes com segurança e conforto, de modo que a experiência

fosse espetacular e inesquecível, em todos os sentidos. Para isso, além de toda estrutura e das equipes de operacionalização das ascensões, o local contava com bilheteria, passarelas de acesso e um novo espaço para lanches e venda de *souvenirs*: o *Buffet du Ballon Captif*. Para coroar a relevância da experiência, todos que participavam das ascensões recebiam uma medalha comemorativa, em que se lia: *Panorama de Paris 1878 – Souvenir de mon ascension dans le grand ballon captif a vapeur de M^r. Henry Giffard* (TISSANDIER, 1878).

O balão de Giffard permaneceu na *Place du Carrousel* durante grande parte do período da Exposição Universal, e ainda por todo o ano de 1879. Embora tenha sido pouco destacado por parte das publicações oficiais, foi um sucesso de público, e rapidamente se tornou uma referência simbólica daquela edição da Exposição Universal. Motivado pelo sucesso do objeto, o físico, químico e aeronauta francês Gaston Tissandier (1843-1899) publicou sobre ele uma série de artigos na revista *La Nature*, no mesmo ano da Exposição. Para Tissandier, o balão cativo de Giffard era “[...] uma das maiores maravilhas da mecânica moderna”, e assim se consolidava como um verdadeiro “monumento aerostático” (TISSANDIER, 1878, p. 6, tradução nossa).

O sucesso de Giffard foi tamanho que, após 1878, a busca por um “elemento” espetacular, marcante e estimulante ao entretenimento popular seria uma preocupação comum às novas exposições. Exemplos dessa preocupação são a já citada *Torre Eiffel*, na Exposição de Paris de 1889; e a invenção da *Roda-Gigante*, na Exposição de Chicago em 1893, projetada no intuito de superar o sucesso das atrações francesas. Em resposta, a Exposição de Paris em 1900 apresentaria sua *Grande Roue*, superando a *Roda de Chicago* em altura, só sendo superada noventa anos mais tarde (ANDERSON, 1992).

Considerando as possíveis analogias entre os aspectos históricos do Parque do Jiquiá e os eventos espetaculares aqui apresentados, observa-se que o projeto da “instalação-referencial” *Mangue*, proposto para o *Museu de Ciência e Tecnologia*, igualmente se concebe como um fenômeno espetacular específico, voltado notadamente à atratividade de exposições e museus, que aqui se propõe designar como “Elemento Giffard”. Tal fenômeno, inaugurado por Giffard em 1878, ainda se faz presente não apenas em feiras e exposições abertas, mas também em museus e eventos artísticos. No caso específico dos museus, trata-se de um fenômeno que permite ilustrar um dos indícios possíveis à caracterização do Museu-Espetáculo na atualidade.

Propõe-se como “Elemento Giffard” a idealização ou o reconhecimento de um ou mais elementos simbólicos materiais presentes no Museu ou em uma exposição, de modo que este(s) se destaque(m) dentre os demais, por ação deliberada de seus idealizadores ou por reconhecimento do público. Assim, um “Elemento Giffard” se manifesta pela expectativa ou resposta de alto grau de atratividade que um determinado item desperta no público. Como artifício de grande força simbólica, o “Elemento Giffard” é aquele que se transfigura como

“vedete” do espetáculo, e assim como nas exposições, pode ser temporário ou permanente. Seus efeitos, porém, são essencialmente ambíguos, já que podem gerar as mais diversas associações – por identificação ou projeção – à memória daqueles que têm a possibilidade de vivenciá-los. Deste modo, tanto podem ser percebidos como possibilidades de consumo espetacular e de entretenimento, quanto associados às possibilidades de sua fruição crítica.

Justamente por seu caráter de “mercadoria-vedete”, na atualidade o “Elemento Giffard” é o que se reproduz com maior frequência nos objetos à venda na loja do Museu ou do evento ao qual se associa, mas também aquele capaz de gerar filas e aglomerações para sua contemplação viva, ou para seu registro sob a forma de *selfies*. Fotografar-se junto ao “Elemento Giffard” de um Museu, e compartilhar essa imagem nas redes sociais, é um fenômeno atual que não pode ser desconsiderado, e que se associa às expectativas de retorno de popularidade individual sob a forma de *likes*, como uma das mais recorrentes manifestações da sociedade do espetáculo neste início do século XXI.

Deste modo, para que exista e sobreviva no Museu-Espetáculo, o “Elemento Giffard” se condiciona ao tênue equilíbrio espaço-temporal de um processo comunicacional mediado necessariamente pela interação estímulo-resposta. Sabendo-se desse potencial de identificação ou de projeção, o “Elemento Giffard” costumeiramente se agrega às estratégias de *museum-branding*, mas somente enquanto mantiver potência de permanência em seu *status* de “vedete”. Assim, e somente a título de exemplo, se a atuação contemporânea do *Museu do Louvre* for analisada sob as lógicas do Museu-Espetáculo, é possível considerar que seu “Elemento Giffard” hoje, seja para alguns a *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci (1452-1519) ou, para outros, a *Pirâmide* projetada por Ieoh Ming Pei (1917-2019).

Soltem-se as amarras:

A complexidade do espetáculo nos projetos do Jiquiá

As análises apresentadas neste *Quinto Porto* sugerem que, por se tratar de um tema complexo, o espetáculo pode se configurar desde a concepção inicial do Museu, no momento de definição de suas expectativas e premissas, e antes mesmo que essas se concretizem materialmente. A opção prévia pelo fenômeno espetacular – consciente ou não – se manifesta por meio de aspectos ético-estéticos que se implementam desde o momento de criação do Museu, como enunciação ideológica.

Se parece aceitável que o fenômeno espetacular é complexo, pode-se entender que não é possível objetivar o Museu-Espetáculo como categoria hierarquizável. Em outras palavras, a

adjetivação, tal como se aplica um rótulo a uma embalagem, ou uma ficha a um objeto de museu, não é suficiente ante a complexidade do fenômeno. Ressalte-se que a noção de complexidade, aqui considerada, parte dos entendimentos de Edgar Morin (MORIN, 2015 [2005], 2016 [1977]). No caso da manifestação do Museu-Espetáculo nas propostas de uso do território do Jiquiá, observaram-se os três princípios de complexidade sugeridos por Morin: o “dialógico”, o “recursivo” e o “hologramático”.

Como fenômeno “dialógico”, o caso do Jiquiá apresenta aspectos simultaneamente complementares e antagônicos, tais como os que se associam a expectativas atuais díspares, ou os que parecem repetir um fenômeno já vivido e projetado pelo passado. Como fenômeno “recursivo”, o Museu-Espetáculo se apresenta nos projetos do Parque do Jiquiá quando seus produtos e efeitos são ao mesmo tempo produtores do próprio fenômeno. É o que se observa, por exemplo, nos entendimentos sugeridos a uma suposta relação de dependência entre “inovação” e “atratividade” para além da ideia linear de causa e consequência. Ambos esses entendimentos, neste caso, podem ser considerados como produtos e efeitos. Por fim, como fenômeno “hologramático”, observa-se que não apenas as partes do fenômeno – sob a forma de premissas, entendimentos, expectativas, conceitos ou projetos – se refletem no todo do espetáculo, mas também o todo espetacular se reflete na origem e na essência de cada uma dessas partes (MORIN, 2015 [2005], 2016 [1977]).

Assim, mais do que “definir” ou “determinar” se o *Museu de Ciência e Tecnologia* do Parque do Jiquiá será ou não um Museu-Espetáculo, a análise aqui apresentada propôs reflexões sobre a essência do fenômeno em si, não apenas em seu momento de concepção, mas também pelas possíveis analogias associadas aos fatos que marcaram o uso daquele território no passado. Não apenas nos projetos do Museu do Jiquiá, considerou-se que o fenômeno de espetacularização é recorrente em diferentes museus na atualidade. Como se viu no caso do *Palais de la Découverte* e sua origem associada à Exposição Universal de 1937, o espetáculo vem sendo considerado pelos museus de ciências, e se popularizou especialmente por meio dos *Science Centers*, a partir da década de 1980. Essas instituições, de modo semelhante ao que propõem os projetos do Museu do Jiquiá, muitas vezes abdicaram do uso de objetos histórico-científicos materiais, e passaram a fazer uso de aparatos interativos (BENNETT, 2000), concebidos para discursos expositivos que “[...] convidavam o visitante a ativá-los, a fim de mostrar os fenômenos da ciência e seus princípios gerais” (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 100).

Nos Estados Unidos, essa experiência foi potencializada a partir de 1969, com a implantação do *Exploratorium* de San Francisco, que popularizou a ideia de brincar com a ciência, e passou a editar manuais e cartilhas para a elaboração de aparatos experimentais, até hoje presentes em muitos museus, repetindo as “fórmulas” que parecem ter dado certo por sua

capacidade de atratividade, especialmente entre os jovens. Para Ruiz-Castell, o problema é que muitos desses museus, na obsessão de explicar os princípios atuais da ciência aos mais jovens, acabam por produzir “[...] uma apresentação didática intencional e excessivamente simplificada sobre o que é a ciência e o progresso” (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 99).

Motivados pela competitividade e atratividade dos *Science Centers*, muitos museus tradicionais ortodoxos passaram a utilizar as estratégias dos primeiros, e paralelamente se distanciaram da história e do patrimônio da ciência, sendo questionados em seguida. Como bem lembra Ruiz-Castell, adotar as mesmas estratégias em todos os museus não deixa de expor esses museus ao perigo da comunicação superficial do conhecimento e da própria ciência, quando esta é apresentada como verdade absoluta e inequívoca. Para o autor,

[...] a principal crítica é que as atividades são totalmente direcionadas à obtenção de respostas corretas; isto é, baseiam-se na falsa impressão de exploração e descoberta, o que exemplifica os problemas que surgem ao tentar apresentar exclusivamente princípios científicos estabelecidos e negligenciar o processo de criação do conhecimento científico (RUIZ-CASTELL, 2009, p. 101, tradução nossa).

A partir destas observações, percebeu-se que os projetos de museografia elaborados para o *Museu de Ciência e Tecnologia* do Parque do Jiquiá, de modo semelhante a outros museus de ciência, optaram por abdicar da história da ciência por seus aspectos culturais, ou seja, por seus elementos humanos, sociais e políticos. Porém, se essa foi a tônica de muitos *Science Centers* do século XX, há pelo menos duas décadas se observa uma crise nesse modelo, levando esses museus a repensar suas estratégias comunicacionais. Dentre outras possibilidades, está o uso simultâneo de aparatos interativos e objetos histórico-científicos em suas exposições, e a elaboração de discursos expositivos que se associam a questões e problemáticas comuns da sociedade. O historiador da ciência Jim Bennett, quando dirigia o Museu de História da Ciência de Oxford, fez considerações sobre as motivações e consequências da opção por negligenciar a história e o contexto social, sob justificativa de ampliar a compreensão da ciência nos museus:

A mudança foi reduzir o alcance e a visão de uma "compreensão" digna desse nome para restringi-la a uma compreensão da teoria científica contemporânea – reduzida, por necessidade, a uma oferta duvidosa de exposições lúdicas em centros científicos cheios de diversão. Pode-se pensar que era uma resposta fatal à necessidade urgente de uma cultura científica pública. Oferecendo uma ciência que parece inevitavelmente juvenil, apresentada através de bugigangas interativas e lúdicas, de excessiva clareza e simplicidade de visão, foi associada às certezas perdidas da infância, e nada sugere que a opinião pública esteja inclinada a relacionar essas experiências com problemas reais, sociais e éticos complexos, enfrentados pela ciência como se encontram no mundo adulto (BENNETT, 2000, p. 31).

Essas estratégias, segundo Bennett, foram pouco a pouco gerando críticas, não apenas de especialistas, mas também do público. O autor cita reações apresentadas por periódicos

ingleses que, no início deste século, apontavam uma tendência à “tecnodecepção”, associada aos modelos estritamente dependentes do uso de novas tecnologias, e de aparatos lúdicos e interativos que “parecem inteligentes, mas que realmente não te contam nada” (BENNETT, 2000, p. 31). Isso ocorre, segundo Bennett, porque a história, a prática e a produção costumam ser suprimidas dos programas de divulgação da ciência. Essa crise dos *Science Centers*, que segundo Bennett seria associada à abordagem superficial dos entendimentos das ciências, teria se tornado especialmente delicada pelo fato de que os museus ditos interativos se tornam muito rapidamente carentes de novidades, ou seja, ficam obsoletos a curto prazo:

[...] parece impossível renovar as exposições continuamente, a menos que seja uma contribuição constante de novidades e sensações que possa garantir o atendimento contínuo de público e a receita com ingressos. Os centros científicos envelhecem como os museus, mas como qualquer instituição acreditam que têm o direito de sobreviver para sempre, o que não é fácil quando foi investido tanto para sempre ser jovem (BENNETT, 2000, p. 32).

Criticados ou enaltecidos, os centros de ciência atuais parecem manter a habilidade de se reinventar para se manter atrativos e, conseqüentemente, patrocináveis. Ao optar por alterar suas estratégias comunicacionais na atualidade, especialmente ao buscar uma “nova harmonia” entre passado, presente e futuro, e entre “realidade científica” e “realidade social”, não deixaram de tomar partido pelo espetáculo como uma das principais estratégias de divulgação dos entendimentos das ciências que desejam “transmitir”. De qualquer modo, quando associadas ao fenômeno Museu-Espetáculo no caso analisado, essas questões específicas dos centros de ciências apenas permeiam os aspectos sociais mais abrangentes, que se diluem ante às expectativas de proteção ambiental, preservação cultural e desenvolvimento humano. Assim, se uma crise se instaurou nos *Science Centers* nos últimos anos do século XX, e se buscaram-se saídas para superá-la, os projetos do Jiquiá – que talvez reflitam uma realidade atual brasileira – ainda parecem se situar no momento anterior à crise.

Conhecendo-se a realidade atual da APA do Jiquiá, a opção pelo espetáculo consciente nos projetos do novo *Parque Científico e Tecnológico* parece repetir o fenômeno gerado pela passagem dos dirigíveis por aquele território, na década de 1930. Nesta ilha de esperanças renováveis, a *Torre Monumento* sobreviveu a um estado de abandono e isolamento não apenas material, mas também simbólico. Entre episódios esporádicos de contemplação diferenciada, sua memória volátil se caracteriza como um “Elemento Giffard” àquele território, e vem sendo metamorfoseada pela imprensa ou pelos governos em ocasiões pontuais e convenientes, ou naquelas em que alguém grita ou canta por ela. Ao que parece, os projetos do Parque do Jiquiá em nada alteraram a exaltação daquele território como um lugar de sonhos inalcançáveis, a não ser por oferecer uma nova roupagem, atualizada às expectativas de um “novo” espetáculo.

Assim, a *Torre Monumento*, tombada, preservada e restaurada, parece ter permanecido alijada de seu potencial reflexivo, como ponto de partidas e chegadas para um debate contínuo, capaz de considerar não apenas sua própria história, mas também a realidade atual e as perspectivas futuras do Recife e do Brasil.

Para onde foram os mocambos que existiam no Jiquiá antes da construção da Torre para a chegada do *Graf Zeppelin* em 1930? Como vivem hoje os que orbitam esse território que se destina a um Parque e seu Museu de Ciências? Como viverão os moradores da região a partir da implantação desses projetos? O que mudou e o que pode mudar? Se a *Torre do Dirigíveis* é monumentalizada por sua estrutura material, a realidade das comunidades do Jiquiá é a memória ausente nos projetos do *Museu de Ciência e Tecnologia* e do Parque. Subsistem aí os dilemas de *Sobrados e Mocambos* refletidos pelo recifense Gilberto Freyre (FREYRE, 1977).

Neste drama simbólico nos embates entre o Jiquiá e sua(s) história(s), a troca de signos entre as realidades de tempos distintos, igualmente espetacularizadas, parece reafirmar as relações de poder entre colonizador e colonizado, senhor e escravo, patrão e empregado. De um lado, a projeção do que se mostra como colossal, brilhante, vibrante, ruidoso, dotado do poder da luz e das sombras, sob suas encantadoras e questionáveis formas: a “nave-balão” e a “nave-museu”. De outro, uma terra tanto esplêndida quanto injusta, por vezes árida ou encharcada, desnuda ou encoberta, higienizada ao olhar do visitante. Há muito de *Geni* nessa história do zepelim prateado³¹² que pretende se transformar em Museu. Se representar-se no Museu é idealizar-se sobre a própria imagem, então, que o espetáculo seja libertador. Como se vê, no Jiquiá resta preservada uma *Torre*. E um Brasil inteiro amarrado a ela:

Ninguém se atentou que Ícaro representa a fuga do labirinto, a fuga da prisão. É essa grande capacidade do homem de fugir da prisão, essa vontade de voar, essa insatisfação com o poder, com a opressão e com a detenção, que faz da imagem de Ícaro o grande sonho, o sonho de voar. [...] Vem daí a história dos balões, passa por Santos Dumont, por Bartolomeu de Gusmão, [...] por uma série de pessoas que tentam modificar e criar uma nova história (“Profissional de Patrimônio”, 13 ago. 2019, informação pessoal)³¹³.

³¹² No *Primeiro Porto* desta tese, propõem-se reflexões entre as expectativas geradas pela tecnologia e as realidades humanas, considerando-se a letra da música *Geni e o Zepelim*, composta por Chico Buarque para a *Opera do Malandro*.

³¹³ Entrevista concedida por “Profissional de Patrimônio”. Entrevistador: Charles Narloch. Recife (PE), 13 ago. 2019. Arquivo mp3, 35min13s. Transcrição: Charles Narloch, 8 p.

Sexto Porto

Um sonho, dois museus

Entre Santa Cruz e a Praça Mauá,
a idealização de dois museus

Figura 68 – Bartolomeu Lourenço de Gusmão e a experiência aerostática em presença de D. João V e sua corte.



Fonte: Pintura de Bernardino José Pereira. Óleo sobre tela, 177 X 134cm, 1940.

Acervo e imagem: Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

Wikimedia Commons (PEREIRA, 1940).

Diz o Lecenciado Bartholomeu Lourenço, q. elle tem descoberto hum instrmento p. andar pello ar, da mesma sorte q. pella terra, e pello mar, com m^{ta}. mais brevidade, fazendo m^{tas}. vezes duzentas e mais legoas de caminho por dia, nos quaes instrmentos se poderão levar os avisos de mais importancia aos exércitos, e terras mais remotas [...].

Alexandre de Gusmão. *Petição do P^o. Bartholomeu Lourenço. Sobre o Instrmento q. inventou p. andar pello ar e suas utilidades*, 17 de abril de 1709. Cartas consultas e mais obras de Alexandre de Gusmão. **Arquivo Nacional da Torre do Tombo** (digital), Lisboa (Portugal), p. 202-209 ([link](#)).

Acceleram-se os preparativos para construccção do aeroporto de dirigiveis. Este, ao menos, foi localizado bem longe da cidade, lá na Santa Cruz, famosa por seu matadouro e por suas eleições (que ás vezes viram matadouro). As providencias agora activamente tomadas para o alojamento dos dirigiveis occorrem num momento psicologico: quando a população desta capital guarda na retina o imponente espectaculo de quinta-feira – a prateada carcassa do fuso voador reluzindo ao sol da tarde [...]. Mas a installação do seu pouso em Santa Cruz custará caríssimo – obra assim de uns doze ou treze mil contos – o que é pesado para simples *pied-a-terre* de um mais leve do que o ar. [...] Tudo está certo. É bem empregado o que a Aviação despende com um meio de transporte de tanto futuro. Mas precisamente porque se visa sobretudo o futuro é que acodem algumas apreensões... Gastar tanto dinheiro para o aproveitamento de um invento que, embora já surpreendentemente efficaz, se acha ainda na infância! Que será daqui a uns annos – talvez dois ou três apenas? Como terminará o duello do avião com o dirigivel? Quem viver verá – e por isso mesmo que o leitor deseja ver é que convem continue a viajar somente com os meios cá de baixo. Os lá de cima ainda hão de se aperfeiçoar muito.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1934 (REGISTO, 1º jul. 1934, p. 16).

SEXTO PORTO – Um sonho, dois museus

[...] se dermos luz à beleza, a transmissão funcionará, o conteúdo permanecerá e essa bela demanda, ao propagar-se, permitirá que todos ao seu redor vivam. É o que eu entendo por feitiço. E as redes nos enfeitiçam, mas como drogas. Desde que Esopo, velho fabulista, disse que a língua é a pior e a melhor de todas as coisas, é uma evidência clara observar, a partir dele, que todo meio de comunicação, falado ou escrito, há muito ou pouco tempo, e seus canais, se transformam agora em veneno ou antídoto, é indiferente. E então nós temos dois feitiços. Curemo-nos do que mata.

Michel Serres (1995 [1994], p. 15-16, tradução nossa).

Veneno e antídoto: O que move um sonho?

Se na década de 1930 o espetáculo dos dirigíveis foi “belo” suficiente para conquistar no Brasil o que parecia impossível, certamente foi por sua capacidade de enfeitiçar, de encantar³¹⁴. Como resistir à demonstração de “progresso” e acesso ao futuro? Eram balões espetaculares, que voavam baixo sobre as cidades, e tê-los no céu ou recebê-los no chão era um “privilegio” (Figura 69). Não por acaso, eram festejados pela imprensa. Seriam justificados, assim, todos os investimentos financeiros dos governos diante das “inequívocas” perspectivas de desenvolvimento, às quais se pretendia “colar” a afirmação de uma identidade nacional.

Figura 69 – O Graf Zeppelin sobrevoa o Rio de Janeiro. Década de 1930.



Fonte: *Das Zeppelin Buch*, de Friedrich Heiss. Acervo Jobson Figueiredo (HEISS, 1936).

³¹⁴ No *Primeiro Porto* apresentam-se reflexões sobre o poder de encantamento dos dirigíveis nas decisões de governantes e nas opiniões da imprensa, especialmente nas estratégias para a construção do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, em Santa Cruz, no Rio de Janeiro.

Com o lobby da *Luftschiffbau Zeppelin* e as pressões da imprensa, não faltaram esforços para ter os dirigíveis por aqui, principalmente no Rio de Janeiro, a capital do Brasil. Perder a “oportunidade” para a Argentina seria uma “catástrofe”, de modo que todas as pendências foram resolvidas pelo governo “provisório” do Brasil até 1934, mesmo ano em que ocorreu a viagem do *Graf Zeppelin* a Buenos Aires. Foram necessários seis anos para que o Rio finalmente tivesse “o maior aeroporto do mundo”, em Santa Cruz. Essa presença “definitiva” custou muito e durou pouco³¹⁵. Assim, a apreensão demonstrada pelo *Jornal do Commercio*, no trecho que se reproduz na abertura deste *Sexto Porto*, parece ter oferecido um “antídoto” ao “veneno” espetacular dos dirigíveis. Tarde demais. O Rio de Janeiro contaria com aeroportos dignos à afirmação do Brasil no cenário internacional: o *Aeroporto Santos Dumont* e o *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, inaugurados por Getúlio Vargas em 1936³¹⁶.

Haveria nos museus contemporâneos questões análogas às dos portos e aeroportos, associadas a expectativas de desenvolvimento que possam motivar a intenção de criá-los e implantá-los? Primeiro, é preciso considerar que qualquer empreendimento pode ser motivado não apenas pela necessidade, mas também pelo sonho. Se o espetáculo pode motivar a criação de museus, por que seria o Museu-Espetáculo reduzido à “opção” entre “veneno ou antídoto”? Seriam essas características dependentes de uma escolha político-ideológica, associada a um conjunto de ideias, atitudes e consequências?

Uma resposta a essa aparente contradição parece mais uma vez clamar à necessidade de renúncia aos entendimentos de qualquer sistema binário, que simplifica e particiona o fenômeno ao restringi-lo aos limites impostos do que se apresenta como dicotomia. Assim, torna-se necessário suspender o caráter supostamente exclusivo de cada condição: “veneno” ou “antídoto”. Ou seja, pode-se considerar que o espetáculo nos museus tanto pode ser “veneno” quanto “antídoto”, sob a forma de encantos interdependentes. Se o espetáculo motiva e entorpece, também pode curar seu próprio “veneno”, embora essa não seja sua consequência mais comum. Deste modo, como caráter inerente ao fenômeno Museu, o espetáculo se constitui sob a expectativa de afetar os sentidos humanos, de modo que se torna tanto “sonho” quanto “desejo”. Aí também reside sua ambiguidade, já que o espetáculo se configura nos museus igualmente como “paixão” e “perigo”.

³¹⁵ Com a explosão do LZ 129 *Hindenburg* em maio de 1937, nos Estados Unidos, a *Era de Ouro dos Dirigíveis no Brasil* chegou ao fim, quatro meses após a inauguração do Aeroporto de Santa Cruz.

³¹⁶ Getúlio Vargas, por meio do Decreto n. 1.150, de 16 de outubro de 1936, determinou a denominação de "Santos Dumont" ao Aeroporto da Ponta do Calabouço, e "Bartholomeu de Gusmão" ao aeroporto de Santa Cruz, no Rio de Janeiro; e "Augusto Severo" ao Aeroporto do Recife, no Estado de Pernambuco (BRASIL, 1936). Ressalte-se que Augusto Severo era potiguar, de modo que atualmente seu nome consta no Aeroporto Internacional de Natal. O Aeroporto do Recife se chama *Guararapes – Gilberto Freyre*.

Michel Serres, em seu livro *Atlas*, considerava como “feitiço” a ambiguidade do que se apresenta como “virtualmente global”, do que se configura como grande marco dos tempos atuais. A mesma tecnologia que nos abre enormes possibilidades no mundo digital, também pode nos manter dependentes a ela. Serres não negava a relevância da tecnologia à vida humana, mas a considerava de maneira crítica e ponderada. No entender do autor, o que se percebe como um “novo mundo” é sempre dependente do entusiasmo, do “otimismo positivo” e do “senso de beleza” (SERRES, 1995 [1994]).

Para Serres, se algo nesse “novo mundo” não se apresenta como espetáculo, permanece restrito. Por outro lado, o autor considerava que o mesmo espetáculo que se alimenta dos instintos humanos, por vezes “requeenta” o “arcaísmo das barbáries”. Em qualquer caso, sempre parece acertar em sua intenção deliberada de atrair e afetar a percepção. Mais do que a simples opção entre o “bom” e o “mau” espetáculo, esse “novo mundo” parece sugerir equivocadamente que a vida se resume a outra escolha, entre o saudosismo do passado “ou” a primazia absoluta da “inovação” e das perspectivas de futuro. Serres, porém, ressaltava a “velha” e “sábua” costura entre esses entendimentos:

Em vez de chorar por um mundo perdido ou anunciar com grande publicidade a incrível novidade do que nos chega, nossos verdadeiros mestres, Penélopes à sua maneira, sempre costuraram a antiga paciência às impaciências novas, teciam na trama perene do universo imemorial, e carregados com correntes contemporâneas mais leves, colavam as páginas dos atlas do momento sobre os cartões do arcaico (SERRES, 1995 [1994], p. 16, tradução nossa).

Nesse atlas em constante mudança, sempre carregado pelas conquistas de uns sobre outros, se apresentam os museus e seus territórios, nem sempre materiais. Localizá-los nos mapas que permitem a viagem espetacular é dar-se conta das costuras que os amarram às suas paisagens, aos seus panoramas espetaculares. Nessas costuras do atlas-museal, as “novas” figuras tentam encobrir as “velhas”, que não se apagam facilmente e se mostram sempre capazes de ser desveladas. E quando isso ocorre, afirma-se que são “resgatadas” como “inovações”. Transformam-se, assim, em modismos museográficos.

O espetáculo responde bem a esse desvelamento de tempos em tempos. Às vezes, arrancam-se páginas do atlas-museal e costuram-se outras em seu lugar. Isso ocorre porque o Museu é sempre desenho em disputa, e assim se mostra capaz de costurar e descosturar razão e existência, utopia e distopia, política e poética. Como dizia Serres (1995 [1994]), os mapas que revelam “ilhas bem-aventuradas” são os mesmos que podem revelar o “inferno iminente”, segundo nossa própria vontade.

Este *Sexto Porto* propõe refletir sobre aspectos sociais, culturais, políticos e museológicos que se associam aos territórios onde se inserem o *Ecomuseu do Quarteirão*

Cultural do Matadouro de Santa Cruz e o *Museu do Amanhã*, localizados na cidade do Rio de Janeiro. A aproximação e análise conjunta dos processos de concepção de dois museus aparentemente antagônicos, sob a perspectiva do espetáculo, é consciente. A intenção seria abandonar a análise restrita às categorias propostas para a diferenciação dos museus, rumo à percepção do Museu-Espetáculo como fenômeno complexo e abrangente.

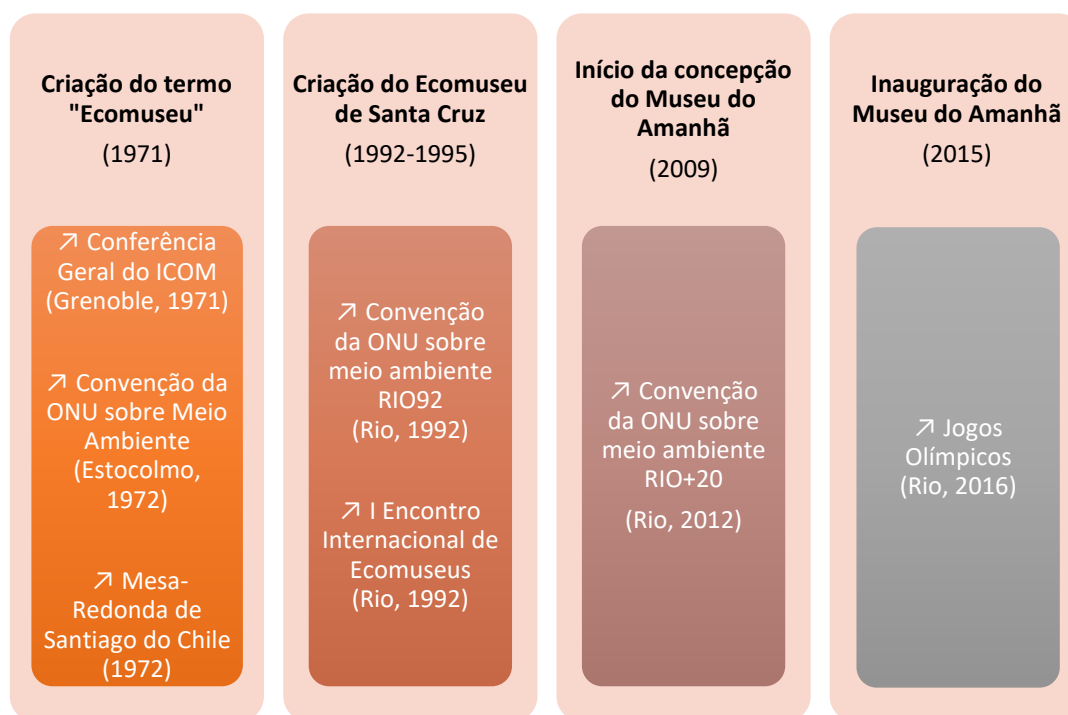
Propõe-se refletir sobre o poder espetacular associado aos eventos que influenciaram a criação ou o reconhecimento institucional desses museus, e o modo como esses articulam os territórios aos quais se inserem. Parte-se do pressuposto de que o *Ecomuseu de Santa Cruz* e o *Museu do Amanhã* seriam “irmãos” em sua motivação. Os dois foram instituídos por iniciativas do poder público, motivadas por grandes eventos internacionais com repercussão espetacular, independentemente da relevância dos mesmos. Desse modo, não se pretende analisar o caráter espetacular sob aspectos de linguagem de exposição ou das atividades desses museus, mas especificamente sobre os processos iniciais de concepção e motivação.

Os preparativos para a Convenção Mundial sobre o Meio Ambiente em Estocolmo, e seus eventos associados, influenciaram a criação do termo “Ecomuseu” em 1971³¹⁷. Vinte anos depois, a Rio92 motivou a Prefeitura do Rio de Janeiro a realizar o I Encontro Internacional de Ecomuseus, que levou ao reconhecimento do *Ecomuseu de Santa Cruz*, entre 1992 e 1995 (Figura 70). Duas décadas depois, os preparativos para a Rio+20 e para os Jogos Olímpicos de 2016 levaram a Prefeitura do Rio a anunciar o projeto do *Museu do Amanhã* como um museu “inovador” e “sustentável”. A expectativa do poder público, em todos os casos, era estabelecer marcas ou ações para veicular sua própria imagem a partir daqueles eventos, que pudessem representar simbolicamente o comprometimento com a causa ambiental.

Apesar das proximidades de motivação do poder público, os museus “irmãos” seguiram por caminhos próprios na busca do que se entende por “desenvolvimento sustentável”. O *Ecomuseu de Santa Cruz*, proposto sob as perspectivas da Nova Museologia e das iniciativas comunitárias, tem no reconhecimento institucional um desafio constante à manutenção de sua autonomia. O *Museu do Amanhã*, apesar de adotar para si os rótulos da “inovação” e da “sustentabilidade”, foi implantado sob a lógica clássica dos museus tradicionais ortodoxos, sem debate prévio com a comunidade da região, quanto a eventuais possibilidades de sua representação social no projeto museográfico. Por outro lado, os dois museus são expressivos no tempo e no espaço aos quais se vinculam.

³¹⁷ Como se viu no *Terceiro Porto*, a perspectiva dos ecomuseus surgiu em 1971, diante das expectativas geradas pelos preparativos da Convenção das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente, que se realizaria em Estocolmo, em 1972. Além de Estocolmo, se associaram àquele momento outras conferências e convenções internacionais que influenciaram as prerrogativas dos museus e da Museologia.

Figura 70 – Relação entre grandes eventos internacionais, o surgimento do termo “ecomuseu” e a motivação de criação de dois museus brasileiros.



Fonte: elaboração do autor.

Ambos os territórios se associam aos tempos das viagens transatlânticas pelo ar ou pelo mar. Como se viu no *Quinto Porto*, no passado houve entendimento de que dirigíveis e transatlânticos “trariam dinheiro” e desenvolvimento humano como consequência. Sabia-se que as viagens de luxo e *glamour* seriam acessíveis a poucos, mas nem por isso deixaram de ser entendidas como “fundamentais” à antiga capital do Brasil e ao Recife. Infelizmente, o sonho do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão* e do *Pier Mauá* funcionou sob a lógica de Tântalo. Seus frutos foram tão visíveis quanto inalcançáveis.

Com a tragédia do *Hindenburg* e o fim da *Era de Ouro dos Dirigíveis* em 1937, a expectativa de receber grandes transatlânticos gerou a demanda para a construção do píer da Praça Mauá, projetado em 1938. Mas a Segunda Guerra Mundial atrapalhou os planos e as obras começaram em 1948, na expectativa de atender à demanda de turistas para a Copa do Mundo de 1950, realizada no Brasil. Não ficou pronto a tempo. Somente em 1953 o *Pier Oscar Weinschenck* foi inaugurado, sem o prometido terminal de passageiros, projetado e previsto em maquete. Os transatlânticos, nessa época, haviam perdido espaço para os aviões.

Um aeroporto que não deu certo, um píer jamais finalizado. Dois museus sobre territórios culturalmente efervescentes e portadores dos vestígios materiais de um mesmo sonho governamental de ligação do Brasil com a “modernidade”. Para além do aspecto

simbólico da liberdade de ir e vir, restrita a quem podia pagar, os dois territórios são intimamente ligados à história do Brasil, suas memórias sensíveis e seus reflexos na formação da cultura e da sociedade brasileira. Que responsabilidades éticas têm museus que se instituem em territórios simbólicos, repletos de memórias, conflitos, contradições e sonhos que ultrapassam seus próprios limites territoriais e conceituais? Que territórios são esses? Que expressões culturais resistem às expectativas de futuro que insistem em “requalificar” o passado espetacularmente, com sucessivas camadas de areia, pedra, cal e cimento?

Dentre tantas regiões da cidade do Rio de Janeiro, a região portuária talvez seja uma das que mais passaram por metamorfoses estéticas e funcionais (LAMARÃO, 2006 [1991]). Foram diversas alterações e reformulações, desde o século XVII (Figura 71). Entre 1987 e 1988, a região foi reconhecida pelo município como Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC)³¹⁸. Quanto à relevância histórica e cultural da região, cita o documento que descreve a APAC:

No Porto do Rio, chegavam africanos escravizados, que eram vendidos para senhores da própria cidade, mas também para o interior, principalmente as Minas Gerais. Aportavam também, cativos sem condições físicas, que ficavam na área do Valongo (atual Rua Camerino), local de recuperação, para depois serem oferecidos ao mercado, onde ficavam expostos à venda. A Pedra do Sal foi um local de grande movimento de escravos devido ao comércio de sal [...]. Os cativos também trabalhavam no abastecimento e desembarque das mercadorias, principalmente durante o Ciclo do Café. Por estas e outras razões, a cultura africana é marca do local e a região portuária é conhecida como Pequena África (RIO DE JANEIRO, 2012b, p. 3-4).

No início deste século, mais uma vez a região portuária do Rio – na qual se inserem a Praça Mauá e o píer à sua frente – passou por obras de reurbanização, por meio do consórcio público-privado “Porto Maravilha”³¹⁹. As obras foram vinculadas às demandas da Copa do Mundo (2014) e dos Jogos Olímpicos (2016). O elevado da Perimetral (Figura 72) foi demolido e um grande túnel foi construído sob a região. No local, foram realizadas obras paisagísticas e de mobilidade urbana, com implantação do sistema de veículo leve sobre trilhos (VLT), restauro de bens tombados, e criação de equipamentos culturais e de lazer, como o *Museu de Arte do Rio* (MAR) (2013), o *Museu do Amanhã* (2015), o *AquaRio* (2016) e a roda-gigante *Rio Star* (2019). Segundo o consórcio, o *Museu do Amanhã* (Figura 73) “[...] é o símbolo mais eloquente do renascimento de uma área de cinco milhões de metros quadrados, parte da história do Rio e que enfrentava décadas de atraso e abandono” (MUSEU..., 30 dez. 2015).

³¹⁸ Instituída pela Lei n. 971, de 4 de maio de 1987, regulamentada pelo Decreto n. 7.351, de 14 de janeiro de 1988. As primeiras APACs da cidade do Rio de Janeiro entre 1979 e 1984, com o intuito de conjugar preservação e desenvolvimento urbano (RIO DE JANEIRO, 2012).

³¹⁹ A “operação urbana consorciada” é um recurso previsto na legislação federal do *Estatuto da Cidade*, aprovado pela Lei n. 10.257, de 10 de julho de 2001, que visa permitir e estimular “transformações urbanísticas estruturais, melhorias sociais e a valorização ambiental” (BRASIL, 2001).

Figura 71 – Diferentes fases de urbanização da região portuária do Rio de Janeiro, da fundação da cidade (1565) ao Museu do Amanhã (2015).



Fonte: Elaboração do autor. Captações aproximadas obtidas junto à plataforma eletrônica *imaginerio.org*.

Figura 72 – O Elevado da Perimetral antes de sua demolição, e as obras iniciais do Museu do Amanhã no Píer Mauá. Rio de Janeiro, março de 2014.



Fonte: Porto Maravilha, Fotos e Vídeos ([link](#)). Foto: Divulgação, 28 mar. 2014.

Figura 73 – O Museu do Amanhã e a Praça Mauá, em finalização. Rio de Janeiro, novembro de 2015.

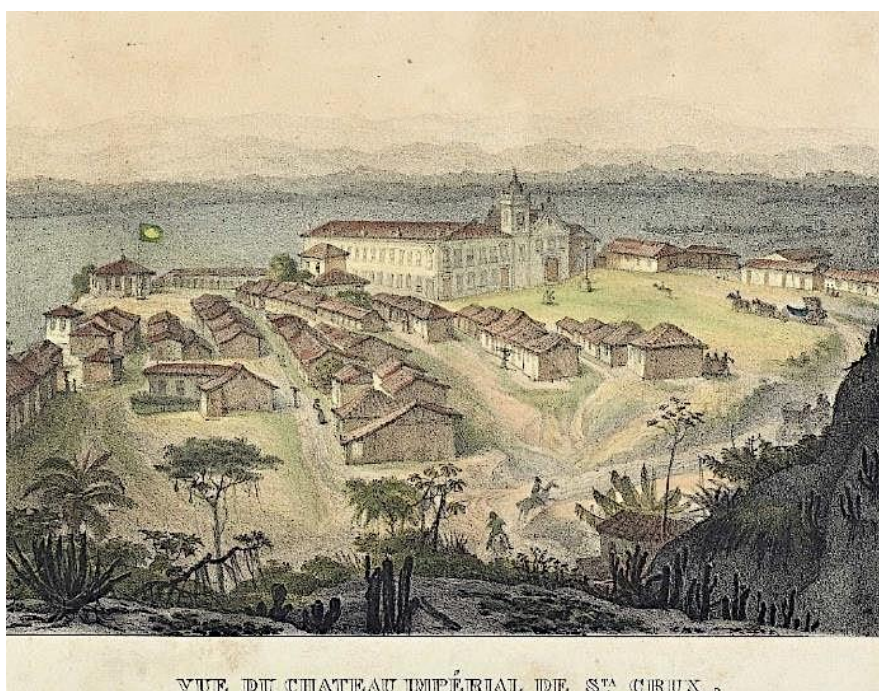


À direita inferior, se vê a cobertura que une os dois edifícios do Museu de Arte do Rio (MAR).

Fonte: Porto Maravilha, Fotos e Vídeos ([link](#)). Foto: Divulgação, 27 nov. 2015.

Assim como o porto, a região de Santa Cruz passou por transformações marcantes ao longo dos séculos, que geraram expectativas de desenvolvimento na região. Localizada na Zona Oeste do município do Rio de Janeiro, a região abrigou uma das maiores fazendas entre o Brasil Colônia e o fim do século XIX. Esta fazenda é um caso peculiar na história do Brasil porque além de testemunhar conflitos e “apaziguamentos” entre indígenas, colonizadores e escravos, conviveu com a presença da Família Real Portuguesa (1808-1822) e da Família Imperial (1822-1889), que tinham o local como sua residência de verão. Nesse período, a chamada *Real Fazenda de Santa Cruz* e posteriormente *Fazenda Imperial de Santa Cruz* foi percebida como símbolo de pujança, associada à presença eventual dos integrantes da nobreza (Figura 74).

Figura 74 – Vista do Palácio Imperial de Santa Cruz.
Rio de Janeiro, 1839.



Desenho: Jean-Baptiste Debret (1768-1848). **Litogravura:** Thierry Frères
Fonte: Biblioteca Nacional Digital (Brasil) ([link](#)) (DEBRET, 1839).

Na década de 1930, com a inauguração do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, novas expectativas de desenvolvimento foram associadas à região. Em 1934, quando se noticiou a construção do aeroporto, anunciou-se também uma série de obras paralelas, como a ligação por via férrea entre o aeroporto e a Estrada de Ferro Central do Brasil, “permitindo amplo conforto e rapidez de comunicação com o centro urbano” (CONSTRUÇÃO..., 4 jul. 1934, p. 11). Décadas mais tarde, em 1992, quando se deu andamento ao reconhecimento do *Ecomuseu de Santa Cruz*, motivado pela realização da Rio92, o *Hangar do Zeppelin* foi tombado pelo município do Rio de Janeiro, por meio do Decreto n. 11.703, de 24 de novembro de 1992.

No ano seguinte, a região do *Quarteirão Cultural do Matadouro* foi considerada como Área de Proteção do Ambiente Cultural (APAC), por meio do Decreto n. 12.524, de 9 de dezembro de 1993. Conforme registrado nos Anais do I Encontro Internacional de Ecomuseus no ano anterior, havia em Santa Cruz um movimento em prol da memória da região, implementado por alguns moradores e intelectuais interessados em preservar o patrimônio local e associá-lo a práticas educativas. O Núcleo de Orientação à Pesquisa Histórica (NOPH), criado em 1983 e responsável por estudos e pela publicação de trabalhos sobre a região, foi o principal referendo para a decisão do poder público de estabelecer o primeiro ecomuseu carioca em Santa Cruz, criado pelo município por meio da Lei n. 2.354, de 1º de setembro de 1995 (RIO DE JANEIRO, 1995).

As iniciativas da década de 1990 teriam estimulado a Prefeitura do Rio a reconhecer a região de Santa Cruz como APAC, destacando no processo “[...] a solicitação da comunidade no sentido de se protegerem diversos bens integrantes desta área, encaminhada através do Núcleo de Orientação à Pesquisa Histórica de Santa Cruz” e “[...] o desejo da comunidade de implantar na área o primeiro Ecomuseu da Zona Oeste da Cidade do Rio de Janeiro” (RIO DE JANEIRO, 1993). Quanto aos remanescentes da *Era de Ouro dos Dirigíveis*, não consta referência na lei de criação do ecomuseu e no decreto de criação da APAC de Santa Cruz, até porque a região considerada como *Quarteirão do Matadouro* não inclui a área da Base Aérea. Apesar disso, a atuação do museu e outras iniciativas posteriores incluíram o hangar e elementos associados à Fazenda de Santa Cruz entre seus bens musealizados (RIO DE JANEIRO, 2016). O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por outro lado, incluiu o *Hangar de Zepelins do Aeroporto Bartolomeu de Gusmão* entre os bens protegidos como Patrimônio Nacional, por meio da Inscrição n. 550, de 3 de dezembro de 1998³²⁰.

Apesar da existência prévia do NOPH, a criação do Ecomuseu de Santa Cruz se associa diretamente às perspectivas de espetacularização e “empreendedorismo urbano”, por parte do poder público. Inicialmente, a ideia de um ecomuseu partiu da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, por sugestão do arquiteto Ricardo Várzea, que atuava na Secretaria de Cultura. O Secretário de Cultura, Carlos Eduardo Novaes, encampou a ideia integralmente, promovendo o I Encontro de Ecomuseus, em 1992. Analisando-se documentos e informações sobre aquele momento, é possível constatar que a iniciativa do Ecomuseu não partiu de base comunitária associada a expectativas de desenvolvimento, mas do interesse do poder público em implantar estratégias de *branding* associadas ao Patrimônio Cultural, ao desenvolvimento

³²⁰ Antes do IPHAN, o hangar foi tombado pelo Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH) da Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, por meio do Decreto n° 11.703, de 24 de novembro de 1992.

do turismo e às expectativas de retorno de imagem política. Ressalte-se que foi notadamente a partir dessa época que as ações de *branding* “cultural” passaram a ser priorizadas como estratégia política na cidade do Rio de Janeiro, especialmente sob os mandatos do prefeito Cesar Maia (1993 a 1997, 2001 a 2009), quando o acontecimento mais marcante desses períodos foi a fracassada tentativa de implantação do *Guggenheim Rio* (DOMINGUES, 2016).

Assim, por um lado havia a perspectiva por parte de intelectuais de Santa Cruz na ampliação de seus projetos educativos de desenvolvimento, associados a políticas de preservação do patrimônio cultural local. Por outro, as perspectivas do poder público municipal destacavam o interesse no desenvolvimento turístico da região. Em 1993, por exemplo, o bairro de Santa Cruz passou a sediar uma das cinco subprefeituras do município. Na época, o subprefeito Gilson de Luna anunciou que a prioridade para a região seria o desenvolvimento associado especialmente ao turismo ambiental. Nessa expectativa, Luna citou o *Ecomuseu de Santa Cruz* como um dos projetos em destaque para atuar “preservando o patrimônio físico e humano da Zona Oeste” (ZONA..., 4-5 abr. 1993, p. 7).

Considere-se, ainda, que o reconhecimento do primeiro ecomuseu carioca se deu em um momento em que essa forma de expressão museal despertava grande curiosidade no Brasil entre os profissionais dos museus, arquitetos e urbanistas, que viam nos ecomuseus uma forma atualizada de relação entre o ser humano e o meio ambiente, natural e cultural. A proximidade da Rio92 e a popularização da noção de “desenvolvimento sustentável”³²¹ criavam o momento “perfeito” para isso. Pode-se perceber essa “tendência” quando se observa que em 1993 a Secretaria de Cultura do Rio anunciava outros planos. O *Museu da Cidade*, agora sob gestão municipal, seria transformado em um ecomuseu. Segundo Helena Severo, secretária municipal de cultura à época, a “revitalização” do *Museu da Cidade* faria parte do “projeto ecomuseus” que a secretaria pretendia desenvolver “[...] no antigo Matadouro, em Santa Cruz, no Flamengo, na Lagoa Rodrigo de Freitas e na Floresta da Tijuca” (MUSEU..., 30 ago. 1993, p. 12).

Por todas as razões aqui apresentadas, tanto o período de reconhecimento do *Ecomuseu de Santa Cruz* quanto o que levou à implantação do *Museu do Amanhã* podem ser considerados “momentos espetaculares”. A associação a grandes eventos, o grande interesse da mídia em temas considerados atuais e relevantes, a expectativa de desenvolvimento urbano por meio do turismo para áreas consideradas “degradadas” ou “abandonadas”, e a intenção de governantes em criar uma “marca” referendada por parte da sociedade, são alguns ingredientes que identificam a origem espetacular dessas iniciativas.

³²¹ Esse tema é tratado com maiores detalhes no *Terceiro Porto* desta tese.

Apesar dos momentos semelhantes, o referendo “comunitário” e a percepção da oportunidade foram diferentes nos dois casos. Para o *Ecomuseu de Santa Cruz*, destaca-se a participação dos membros do NOPH, especialmente de professores e voluntários; para o *Museu do Amanhã*, forma-se uma comunidade específica, capaz de reunir empresários, eventuais patrocinadores e especialistas. Em Santa Cruz, a representação é local; na região portuária, a representação é externa ao território em questão. No *Museu do Amanhã*, busca-se a “integração” com a comunidade da região para que esta conheça as ideias em andamento; em Santa Cruz, o poder público por vezes sequer consegue entender necessidades locais, ante a afirmação de suas próprias expectativas governamentais. Mais do que representações comunitárias abrangentes, em ambos os casos se observa a articulação de “comunidades epistêmicas” (HAAS, 1992), ou seja, de grupos restritos que comungam de percepções e objetivos comuns.

Diante desse contexto, pode-se refletir se esses museus teriam sido criados se não se vinculassem ao desejo governamental de fortalecimento da imagem do Rio de Janeiro e da própria gestão. Arrisca-se imaginar que sequer o I Encontro Internacional de Ecomuseus teria ocorrido se não fosse a motivação “espetacular” da Rio92. Tão pouco o *Museu do Amanhã* existiria fora das expectativas geradas pelos grandes eventos que ocorreram no início deste século, e que incentivaram as mudanças na região portuária do Rio. Seriam hoje o *Ecomuseu de Santa Cruz* e o *Museu do Amanhã* considerados fundamentais ao desenvolvimento ou, ao olhar dos governantes, ainda seriam percebidos como formas de mostrar ao mundo a modernidade da cidade ante as expectativas e entendimentos ditos universais?

Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro³²²: Cidade-Espetáculo ou Ecomuseu-Imaginário

No pico do Corcovado o excursionista emudece. [...] A emoção empolga-o; e um comentario sem palavras trava-se entre os mysterios da alma e os mysterios da natureza. O homem que sobe pela primeira vez ao Corcovado, tendo percorrido as partes mais bellas do Globo, encontra-se diante de um theatro como nunca lhe foi dado admirar. [...] A formação geologica do scenario é de uma inaudita magestade que subjuga e vence. O homem sente-se amesquinhado á vista de tanta grandeza. É d’ahi, mesmo, porém, que elle gosa o espectáculo que mais o envaidece: Lá está o mar infinito, singrado victoriosamente pelas quilhas dos transatlanticos que são sua obra; e a Engenharia, obra do seu genio dominador, arrancou-o d’essa baixada [...] para vir ás alturas contemplar a structura colossal deste palmo do planeta em que vive e labuta. [...] Nada há, effectivamente, que se compare a esse

³²² Primeiro verso da música *Samba do Avião* ([link](#)), composta em 1962 por Tom Jobim (1927-1994).

panorama em que se desdobra a vastidão de uma Cidade, e a imensa moldura de letras e águas, montanhas e lagos que a circundam.

Ferreira da Rosa (1905, p. 157).

Quem tem a oportunidade de vislumbrar a paisagem do Rio de Janeiro sabe que não há excesso na descrição de Ferreira da Rosa, repleta de superlativos e exuberâncias que, ainda assim, não encontra palavras para descrever com propriedade ou “exatidão” o que se vê na Baía da Guanabara. Espertos foram os franceses, que antes dos portugueses se estabeleceram nesse “pedaço do paraíso”, até serem combatidos para que a cidade fosse oficialmente fundada, em 1565. Percepção semelhante da paisagem espetacular do Rio se deu em 1992, durante o I Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado na cidade. O arquiteto e museólogo equatoriano Hernán Crespo Toral (1937-2008), primeiro convidado a se apresentar como palestrante naquele evento, representando a Oficina Regional de Cultura para a América Latina e o Caribe (ORCALC), da Unesco, citou o Rio como exemplo para resumir o que entendia por “ecomuseu”:

O Rio, em si, é um ecomuseu, no sentido mais bonito da palavra, não no sentido arcaico. No momento em que se pode ver a natureza, se pode aprender a geologia, se pode compreender os fenômenos extraordinários da natureza nesta prodigiosa paisagem. Isto é uma função de transmissão do que chamo de fogo de Prometeu. Quando a pessoa se aproxima do centro do Rio de Janeiro, o que acontece? Ali se encontra a memória cultural, lamentavelmente porque se perdeu a memória do que foi a colônia, por exemplo. Isto é parte de um processo, a maravilhosa arquitetura do Rio com suas etapas, com seus tempos. E acima de tudo, existem as pessoas. Para mim isto é o ecomuseu. [...] Não que seja colocado um papel para não infestar o meio-ambiente, para minar a maravilha que é esta cidade, [mas] sim conservá-la. Não somente uma parte que estará no ecomuseu, mas sim em todas as partes. Talvez seja uma utopia, mas temos que viver de utopias (TORAL, 1992, p. 24-25).

Ao citar o Rio de Janeiro como um ecomuseu “no sentido mais bonito da palavra”, Toral procurava enfatizar não apenas a paisagem natural excepcional (Figura 75) ou a dinâmica arquitetônica da *Cidade Maravilhosa*, mas também as pessoas que marcam sua paisagem. A mesma geografia que parece estabelecer planos de visão à cidade, oferece a percepção de distintos “níveis de realidade”. Assim, mais do que reconhecimento ao cenário privilegiado do Rio, Toral ressaltava que em qualquer lugar no Planeta Terra, humano, sociedade e natureza são um só corpo. A intensidade cênica do Rio de Janeiro, porém, poderia ser um bom exemplo para a razão de ser de todo ecomuseu, e a motivação de existência de qualquer museu.

Ao recorrer aos entendimentos da Declaração Mundial de Cultura, realizada no México em 1982, Toral lembrou o quanto a visão “desenvolvimentista” restringia a percepção integral das realidades. Essa teria sido a razão para o entendimento antropológico de cultura proposto

a partir daquela Convenção. Entre as décadas de 1980 e 1990, crescia o movimento que impunha o desenvolvimento economicista à humanidade, muitas vezes sem levar em conta “[...] a questão do desenvolvimento ao homem, à cultura, à comunidade, sem tocar a realidade” (TORAL, 1992, p. 11). A saída para superar essa visão restritiva seria propor uma dimensão social e cultural ao desenvolvimento, tornando-o sustentável de fato.

Figura 75 – O morro do Corcovado e um pedaço do Rio, vistos da Baía da Guanabara.



Fonte: Foto do autor, 2011.

Toral dizia que o I Encontro Internacional de Ecomuseus, em 1992, tocava “na definição de Santiago do Chile, do museu integral e integrado”, que havia sido proposta vinte anos antes. Com isso, chamava a atenção de que o conceito de “Ecomuseu” deveria ser “visto globalmente e não de forma particularizada”, ao considerar somente “sociedade” ou “meio ambiente”. O palestrante reforçou o entendimento vigente de que a cultura, como processo simbólico, é a expressão conjunta gerada por um povo, por uma pessoa em seu ambiente, que [...] é o todo, é a maneira de ser, de existir, de confrontar-se com o universo, o que poderíamos definir como cosmovisão (TORAL, 1992, p. 11).

Segundo Toral, a capacidade de mediação dos museus permite “roubar o fogo sagrado” e devolvê-lo à sociedade e às comunidades, mas isso precisa ser feito de maneira ética, estratégica e participativa. Talvez tenha faltado esses três elementos quando nos primeiros anos de 2000 se anunciou o projeto do *Guggenheim Rio* para o *Pier Mauá*. Ao invés de se perceber o “fogo” que se vê e não se alcança, optou-se por oferecê-lo como espetáculo idealizado. Entretanto, para devolver o “fogo sagrado” à sociedade, é preciso antes reconhecer o que já

existe. E aí cabe a reflexão de Toral, proposta alguns anos antes do caso *Guggenheim Rio*: “Este roubo maravilhoso [do “fogo sagrado”] tem que ser feito com uma imensa inteligência, uma grande sensibilidade e com uma mística que entremeia a função social” (TORAL, 1992, p. 16, inclusão nossa). Isso seria possível, segundo o arquiteto, por três caminhos concomitantes: pelo fortalecimento da identidade do ser humano; pela emissão de uma mensagem de urgência à necessidade de preservação ambiental; e, por fim, pela inserção no futuro por meio do uso consciente da tecnologia, de modo que esta não transforme a sociedade em sua escrava (TORAL, 1992).

Como *Cidade-Espetáculo* ou *Ecomuseu-Imaginário*, o Rio de Janeiro carrega em sua imagem todas as consequências ambíguas que o rito espetacular pode gerar e oferecer. A palavra *Rio*, por exemplo, é uma marca mundial reconhecida, associada a imagens carregadas de exageros, estereótipos, reducionismos e preconceitos. Esse é o preço que pagam as cidades mais conhecidas por sua exposição espetacular. Mas como qualquer “cidade-vedete”, o Rio é o que transpira e deixa transpirar entre suas belezas e seus problemas. É vivo e sempre mutante.

Em 2012, as “paisagens cariocas entre a montanha e o mar” foram reconhecidas pela Unesco como Patrimônio Mundial. Entre as descrições adotadas, cita-se o “cenário urbano excepcional”, com elementos naturais que “moldaram e inspiraram o desenvolvimento da cidade”, como as montanhas do *Parque Nacional da Tijuca*, o *Morro do Corcovado* com sua estátua do *Cristo Redentor*, as colinas ao redor da Baía de Guanabara e as paisagens projetadas das praias “que contribuíram para a cultura de vida ao ar livre desta cidade espetacular” (UNESCO, 2012, tradução nossa).

A força cênica e poética do Rio é também evidenciada pela Unesco ao destacar a “paisagem dramática” que tem inspirado “muitas formas de arte, literatura, poesia e música” (UNESCO, 2012, tradução nossa). De fato, Rio também é poesia, além de samba, carnaval, bossa nova, *funk*, futebol, celebração e muita labuta. Para o IPHAN, o reconhecimento da paisagem cultural do Rio é fruto da relação indissociável entre valores naturais e culturais. “O desenvolvimento da cidade tem sido moldado por uma criativa fusão entre natureza e cultura” e este “é um valor indissociável da experiência humana que a cidade oferece aos brasileiros e a todo o mundo”. Além do cenário encantador, as manifestações culturais no Rio “expressam a síntese do viver carioca, que se tornaram internacionalmente populares” (IPHAN, 2014).

Aí se compreendem as reações contrárias à forma espetacular como se planejou a implantação do *Guggenheim* na cidade, e, de maneira menos intensa, o *Museu do Amanhã*. Precisamente pela fusão excepcional entre natureza e cultura, qualquer nave-museu que tenha a pretensão de pousar no Rio não pode ignorar as dinâmicas que se desenvolvem nesse

território, a menos que almeje criar um universo paralelo, tão asséptico quanto a expressão de um bosque tropical artificial, proposto para ser *glamourizado* na vitrine do museu.

Os problemas e contradições gerados nos processos de espetacularização das cidades decorrem, dentre outras práticas, das políticas de preservação do Patrimônio Cultural. Há diversas reflexões relevantes sobre essa questão. Foi notadamente a partir das décadas de 1980 e 1990 que essas políticas passaram a ser intensificadas em processos de desenvolvimento do turismo. Françoise Choay, em *A alegoria do patrimônio*, refletia que a supervalorização mercantil do simbólico urbano teria levado à homogeneização dos tratamentos dados aos centros históricos, que passaram a adotar uma imagem sintética e magnificada no processo de espetacularização das cidades (CHOAY, 2006 [1992]).

Como se sabe, o processo de transfiguração do patrimônio em produto espetacular da indústria cultural gera efeitos ambíguos. Henri-Pierre Jeudy considera que a reflexividade, apoiada no princípio de que uma sociedade poderia se articular melhor nos territórios onde se vê refletida no espelho, não é necessariamente uma consequência positiva. Principalmente porque nessa busca de identidade que se faz refletir na imagem da cidade, poucas vezes se representa a sociedade democraticamente. Além disso, na busca por atender demandas ou expectativas externas de consumo turístico, se promove a homogeneização das cidades, especialmente no tratamento dado aos seus centros históricos. Ao analisar a obra de Jeudy, a arquiteta Paola Berenstein Jacques reflete sobre o problema:

Nas políticas e nos projetos urbanos contemporâneos, principalmente dentro da lógica do planejamento estratégico, existe uma clara intenção de se produzir uma imagem singular de cidade. Essa imagem, de marca, seria fruto de uma cultura própria, da dita "identidade" da cidade. Paradoxalmente, essas imagens de marca de cidades distintas, com culturas distintas, se parecem cada vez mais. Essa contradição pode ser explicada: cada vez mais as cidades precisam seguir um modelo internacional extremamente homogeneizador, imposto pelos financiadores multinacionais dos grandes projetos urbanos. Este modelo visa basicamente o turista internacional – e não o habitante local – e exige um certo padrão mundial, um espaço urbano tipo, padronizado. O modelo de gestão patrimonial mundial, por exemplo, segue a mesma lógica de homogeneização [...] Assim, esse modelo acaba tornando todas essas áreas – em diferentes países, de culturas das mais diversas – cada vez mais semelhantes entre si. Seria um processo de museificação urbana em escala global: e os turistas acabam visitando as cidades do mundo todo como se visitassem um único museu (JACQUES, 2005).

Apesar dos problemas da espetacularização do patrimônio, acredita-se que algumas cidades devam ser consideradas sob ótica abrangente, sem que se descartem os efeitos considerados por Choay e Jeudy. Esse é o caso das cidades em que naturalmente o espetáculo e a teatralização se apresentam como características inatas. Nesses casos, o caráter cênico e espetacular se associa à existência de atributos naturais considerados excepcionais, ou a

manifestações culturais espontaneamente dramáticas, épicas e teatrais. Embora não seja um atributo exclusivo, esse parece ser o caso do Rio de Janeiro, onde a teatralidade se confunde com exercício de cidadania e direito à cidade.

Diferente do que ocorre nas cidades onde a paleta de cores da natureza não foi tão intensa, o Rio nasceu em um palco geomórfico espetacular. É por isso que quaisquer estratégias espetaculares associadas artificialmente a essa *urbe* podem soar como petulância. Teria o Rio o seu “Elemento Giffard”³²³, tal como a *Torre Eiffel* é para Paris? Alguns dirão que o *Cristo Redentor* cumpre esse papel. Mas o que seria do *Cristo* se não fosse o gigantesco “pedestal” do morro do *Corcovado*, que se eleva no meio da cidade e faz daquela obra uma presença monumental na paisagem? E o que dizer do *Pão de Açúcar*? Assim, não é o *Corcovado* ou o *Pão de Açúcar* que emergem da cidade como monumentos naturais. É a cidade que surge entre esses elementos cênicos e espetaculares da natureza. Por essas razões, tratar o caso do Rio sob a mesma lógica da espetacularização das cidades, exclusivamente por meio da análise de suas políticas de preservação do patrimônio institucionalizado, não dá conta do que ocorre nesse território, nem do que emerge como manifestação humana espontânea, motivada pela força cênica do lugar.

O Rio desafia qualquer entendimento sobre *Cidade-Espetáculo* que possa se restringir aos simulacros, à museificação do patrimônio ou à encenação das culturas sob as perspectivas do mercado. O teatro espetacular da paisagem cultural carioca é monumental e poético por si, de modo que o reconhecimento da Unesco é apenas uma formalidade relevante nos meios acadêmicos e intelectuais, mas dificilmente considerada fora desses meios. Com ou sem maquiagem, o espetáculo do Rio não dá sinais de que vai deixar de existir. Entretanto, essa condição do Rio não dá aos governantes locais um salvo-conduto para usar a força espetacular da cidade em qualquer iniciativa voltada ao mercado, que se dê em prejuízo à sua população.

É dessa *Cidade-Espetáculo* que brota o que nela se atribui como o “Maior Espetáculo do Mundo”: o Carnaval. Não faltam estudos acadêmicos que refletem sobre a assimilação e espetacularização do desfile das Escolas de Samba pelo mercado do turismo, a serviço das grandes corporações da mídia. Mas o fenômeno não se explica de forma simples e objetiva. Assim como outras manifestações no Brasil assumiram proporções espetaculares, como as festas juninas no Nordeste ou o *Boi Bumbá* em Parintins, há espontaneidade e voluntariedade no desfile das Escolas de Samba. Não se trata de uma manifestação que o poder público contrata

³²³ No *Quinto Porto* se reflete sobre a estratégia de construção de elementos de destaque em exposições ou museus, a partir do exemplo das Exposições Universais. Na edição de 1878, em Paris, o enorme balão cativo de Henri Giffard, instalado na *Place du Carrousel*, “roubou a cena” e se estabeleceu como a grande atração daquela edição. O fascínio do público influenciaria a construção da *Torre Eiffel*, na Exposição de Paris em 1889, e a invenção da Roda-Gigante, na Exposição de Chicago, em 1893. A esse fenômeno, neste estudo se propôs a denominação de “Elemento Giffard”.

como quem produz um *megashow*. Há envolvimento e paixão. Se Carnaval e Escola de Samba não são unanimidades no Rio, certamente são capazes de mobilizar multidões. Arrisca-se a afirmar que paixão semelhante só ocorra no futebol. Em ambos os casos, a teoria da sociedade do espetáculo entra em curto-circuito. Por mais que os “donos” do Carnaval e do Futebol tentem controlar “o fogo de Prometeu”, quem sempre o resgata é o cidadão. Assim, nas arenas do Carnaval e do Futebol, o espetáculo se transforma em luta pela reconquista do espaço, e pelo direito pleno à cidade em seu protagonismo espetacular (FERNANDES, 2001).

Para entender a relação entre a *Cidade-Espetáculo* e a *Escola de Samba* não basta ir ao sambódromo, porque o direito à cidade vive o ano inteiro, por meio do maior patrimônio do Rio: o carioca. Tal como *Rio*, a palavra *carioca* é imagem, rótulo que oscila entre o genérico e a expressão poética. À parte dos estereótipos, é fácil observar que para os cariocas que participam das Escolas de Samba, desfilar na *Marquês de Sapucaí* não é como vestir a fantasia de um personagem qualquer, na parada de um parque temático, recebendo um cachê para apresentar o espetáculo sempre da mesma maneira. A comparação chega a ser estúpida. Os protagonistas do carnaval carioca são movidos pela redenção e relevância por direito, que muitas vezes o espetáculo lhes traz. A Escola de Samba, assim, é uma das muitas apoteoses daqueles que fazem o Rio existir como *Cidade-Espetáculo*, que sabem brilhar ou deixar de brilhar sem perder a esperança de cada novo sonho:

Carioca, carioca da gema seria aquele que sabe rir de si mesmo. Também por isso, aparenta ser o mais desinibido e alegre dos brasileiros. Que, sabendo rir de si e de um tudo, é homem capaz de sentar no meio-fio e chorar diante de uma tragédia. O resto é carimbo. [...] Gosto de lembrar aos sabidos, perdedores de tempo e que jogam conversa fora, que o lugar mais alegre do Rio é a favela. É onde mais se canta no Rio. E, aí, o carioca é desconcertante. Dos favelados nasce e se organiza, como um milagre, um dos maiores espetáculos de festa popular do mundo, o Carnaval. O carimbo pretensioso e generalizador se esquece de que o carioca não é apenas o homem da Zona Sul badalada – de Copacabana ao Leblon. Setenta e cinco por cento da população carioca moram na Zona Centro e Norte, no Rio esquecido. E lá, sim, o Rio fica mais Rio. [...] Tenho para mim que no Rio as ruas são faculdades; os botequins, universidade. [...] Como filosofia de vida ou não, vivendo numa cidade em que o excesso de beleza é uma orgia, convivendo com grandezas e mazelas, o carioca da gema é um dos poucos tipos nacionais para quem ninguém é gaúcho, paraibano, amazonense ou paulista. Ele entende que está tratando com brasileiros (ANTÔNIO, 2001 [1978]).

Na *Cidade-Espetáculo* do Rio de Janeiro, a teatralização das realidades (COELHO, 1999) não segue uma única direção, mas se manifesta como um jogo constante de teatralidades múltiplas, na eterna disputa entre o espetáculo idealizado oficial, que se pretende ser dominante, e a contracena espetacular espontânea, incontrolável e não menos intensa, e que cedo ou tarde impõe sua presença no cenário e na imagem em disputa. No Rio, espetáculo é tanto barbárie representacional quanto exercício de cidadania e socialização. E assim também

podem ser em outras cidades, como em quaisquer museus. Sempre que se considerar que o espetáculo espontâneo foi controlado e assimilado como padrão homogeneizador oficial, surgirão outros rituais espetaculares, como se verá neste *Sexto Porto*. Mais do que o excesso cenográfico, o ato espetacular espontâneo, especialmente sob a forma épica apontada por Bertolt Brecht, é sua própria possibilidade de libertação e emancipação.

Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei dos terreiros
 Eu sou o samba
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria
 Para milhões de corações brasileiros
 Mais um samba, queremos samba
 Quem está pedindo é a voz do povo de um país
 Pelo samba, vamos cantando
 Essa melodia de um Brasil feliz.

Zé Ketí (1921-1999).
A voz do morro
[\(link\)](#)

Encomendem nossas almas a Nosso Senhor: Da Fazenda de Santa Cruz às turmas de Clóvis

Por vários aspectos, a Fazenda de Santa Cruz pode ser considerada como um dos marcos da história do Brasil, já que a região testemunhou importantes momentos e transformações, dos jesuítas à Família Real, do antigo Matadouro à República, do aeroporto de dirigíveis ao ecomuseu. As áreas iniciais da região foram definidas dentre os títulos de sesmarias³²⁴ em 1567, quando foram doadas por requisição ao primeiro ouvidor do Rio de Janeiro, Cristóvão Monteiro, cerca de dois anos após a fundação da cidade por Estácio de Sá. Nessa época, a região de Santa Cruz era habitada pelos Tupinambá. De acordo com o botânico e historiador José de Saldanha da Gama (1839-1905)³²⁵, Monteiro recebeu as terras porque havia lutado ao lado de Mem de Sá (1500-1572), terceiro governador-geral do Brasil, na expulsão dos franceses da baía do Rio de Janeiro, atual baía da Guanabara. Os franceses ocuparam a ilha de Villegagnon entre 1555 e

³²⁴ Sistema português de distribuição de propriedades de terras, utilizado no Brasil Colônia com o intuito de desenvolver e ocupar o território “conquistado”.

³²⁵ No século XIX, Saldanha da Gama atuou como administrador da fazenda por cerca de dois anos. Publicou a *História da Imperial Fazenda de Santa Cruz* no tomo 38 da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1875.

1560, quando estabeleceram a *França Antártica*, e só foram efetivamente expulsos em 1567 (GAMA, 1875).

Cristóvão Monteiro chegou a estabelecer um pequeno engenho e uma capela nas terras que lhe foram doadas. Com sua morte em 1573, anos mais tarde, em 1589, a viúva Marquesa Ferreira, adocida, transferiu metade da área de oito léguas de suas terras à sua filha Catarina Monteiro, e doou a outra metade³²⁶ aos padres jesuítas da *Companhia de Jesus*, como era o desejo de seu marido. Antecipou, assim, o que previa seu testamento:

Deixo de esmola³²⁷ aos padres da companhia de Jesus a metade das terras, que tenho em Guaratiba, assim e da maneira que eu as tenho, para que me encommendem a minha alma e de meu marido a Nosso Senhor. Declaro que tenho em Guaratiba oito léguas de terra de sesmaria, dizimo a Deus, das quaes deixo aos padres de Jesus a metade, partidas irmãmente (GAMA, 1875, p. 171).

Após o falecimento da Marquesa, a *Companhia de Jesus* solicitou a outra parte da área a Catarina Monteiro e seu marido, José Adorno, mediante permuta por terras entre Bertioga e Santos. Segundo Saldanha da Gama (1875), mesmo sabendo que essa troca era desfavorável, em 1612 Catarina e o marido concordaram com a negociação. Esperavam com isso que “[...] a companhia de Jesus considerasse o excesso do valor dos seus bens como uma esmola outorgada aos padres para ser convertida em missas, orações e votos pela salvação de suas almas” (GAMA, 1875, p. 173). Ou seja, orar pela salvação das almas de seus doadores era um ótimo negócio para os objetivos dos jesuítas, que assumiram as terras e logo as fizeram produtivas e rentáveis. Ergueram primeiro uma grande cruz no local que escolheram para se estabelecer, de modo que a propriedade passou a ser conhecida como Fazenda de Santa Cruz.

Em 1596, a área da fazenda compreendia uma grande faixa de terra frente ao mar, entre a Ilha de Guaraqueçaba, na Pedra de Guaratiba, até a Ilha de Itacuruçá, em Mangaratiba (RJ). Nas primeiras décadas do século XVII, os jesuítas ampliaram suas terras ao adquirir áreas vizinhas, e assim adentraram mais seis léguas no continente, até o rio Paraíba do Sul. Por volta de 1656, os “fundos” da fazenda iam dos atuais limites do município de Volta Redonda (RJ), até a serra dos Matacões, atual município de Vassouras (RJ). Nessa época, a Fazenda contava então com “10 léguas em quadra” (GAMA, 1875)³²⁸.

Durante 170 anos que a Fazenda de Santa Cruz esteve sob propriedade da *Companhia de Jesus*, entre 1589 e 1759, a propriedade viria a se transformar em uma das mais destacadas

³²⁶ Aproximadamente 700 km² ou 70 mil hectares.

³²⁷ Na época, considerava-se como “esmola” qualquer ato de caridade ou, no sentido religioso, todo donativo que se oferecia aos padres ou para os serviços da Igreja.

³²⁸ Cerca de 30 km de frente em linha reta pelo mar e 75 km de profundidade, até o rio Paraíba do Sul. Note-se que cada “légua de sesmaria” tinha 6.600 m, e cada “légua quadrada” (6,6km x 6,6km) tinha 4.356 hectares ou 43,56 km². A área de quatro “léguas em quadro” (4 x 4) tinha 16 léguas quadradas.

e produtivas no Brasil Colônia (FREITAS, 1985). Isso se deu pelas habilidades dos jesuítas, mas também pela força da mão-de-obra especializada, composta principalmente por escravos. Uma grande mudança no destino da Fazenda se deu em 1759, quando Lisboa extinguiu a *Companhia de Jesus*, e ordenou a expulsão e prisão dos jesuítas, que mantinham não apenas fazendas, mas também colégios e outras instituições no Brasil. A partir desse momento, todos os bens da ordem religiosa foram confiscados pela Coroa Portuguesa. Cerca de 1.600 pessoas escravizadas em Santa Cruz passaram a ser consideradas “escravos da nação”. A imensa área, com seus bens e benfeitorias, foi designada como *Real Fazenda de Santa Cruz* (DELGADO DE CARVALHO, 1990 [1926]; GAMA, 1875; SCHWARCZ, 1999 [1998]; VIANA, 1974).

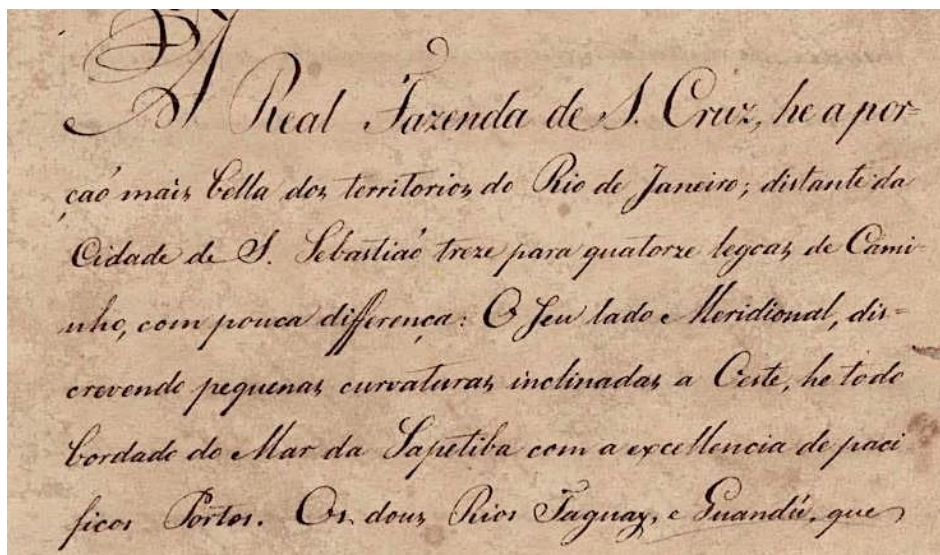
Em 1795, após um período de marcante decadência da Fazenda, refletindo a péssima situação financeira da Coroa Portuguesa, o engenheiro e coronel Manoel Martins de Couto Reis (1752-1826) foi nomeado como seu novo administrador. A Coroa tinha interesse em recuperar o prestígio e a produtividade da *Real Fazenda de Santa Cruz* ou vendê-la integralmente, diante de seus prejuízos constantes. Havia também relatos de abandono e maus tratos aos escravos, o que teria levado a constantes revoltas e novas fugas (VIANA, 1974). Apesar dos esforços do novo administrador, em 1803 a Fazenda perdeu duas importantes fontes de renda, junto com parte de suas terras: os grandes engenhos de Itaguaí e de Piaí, que foram construídos poucos anos antes. A venda ocorreu após manobras políticas que supostamente geraram a desvalorização das terras, visando sua negociação por valores abaixo do que realmente valiam (VIANA, 1974). Couto Reis, o administrador da fazenda, protestou sobre a venda e continuou defendendo o potencial da propriedade, que em sua opinião não deveria ser vendida. Em relatório manuscrito e elaborado em 1804 – com 132 folhas – assim ele iniciava a descrição da propriedade:

A Real Fazenda de S. Cruz, he a porção mais bella dos territorios do Rio de Janeiro [...]. O seu lado Meridional, discrevendo pequenas curvaturas inclinadas a Oeste, he todo bordado do Mar da Sepetiba com a excellencia de pacificos Portos. [...] a Amenidade do Sitio; a belleza do seu Clima, frescura, e salubridade, lhe acrescentao o merecimento. Em dous grandes quadros porem desiguaes, de distinta natureza, e qualidades de terreno, se comprehende o concideravel fundo, e largueza, desta magnifica Fazenda (REIS, 1804, f. 1-2) (Figura 76).

Em mapa atribuído ao século XIX (Figura 77) são apresentados os dois quadros da Fazenda, e pode-se observar que as dez “léguas em quadra” não são “léguas quadradas”, mas áreas com dimensões semelhantes de “testada” (frente) e “sertão” (profundidade). Isso significa que a área da Fazenda de Santa Cruz era bem maior do que seria pelo entendimento equivocado de que “léguas em quadra” seriam “léguas quadradas”. Essa observação pode ser confirmada no manuscrito de Couto Reis, que afirmava que a *Real Fazenda de Santa Cruz*, com suas duas

áreas distintas, possuía não menos do que 48 léguas, 8 contos e 800 mil braças quadradas³²⁹ (REIS, 1804, f. 4). De acordo com Couto Reis, esses dois quadros da propriedade possuíam características e riquezas específicas.

Figura 76 – Detalhe do relato do engenheiro Manoel Martins de Couto Reis sobre a *Real Fazenda de Santa Cruz*, 1804.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. *Memórias de Santa Cruz, seu estabelecimento e economia primitiva*. Rio de Janeiro, 1804 [Manuscrito]. **Autor:** Manoel Martins de Couto Reis (REIS, 1804). (Detalhe reproduzido pelo autor).

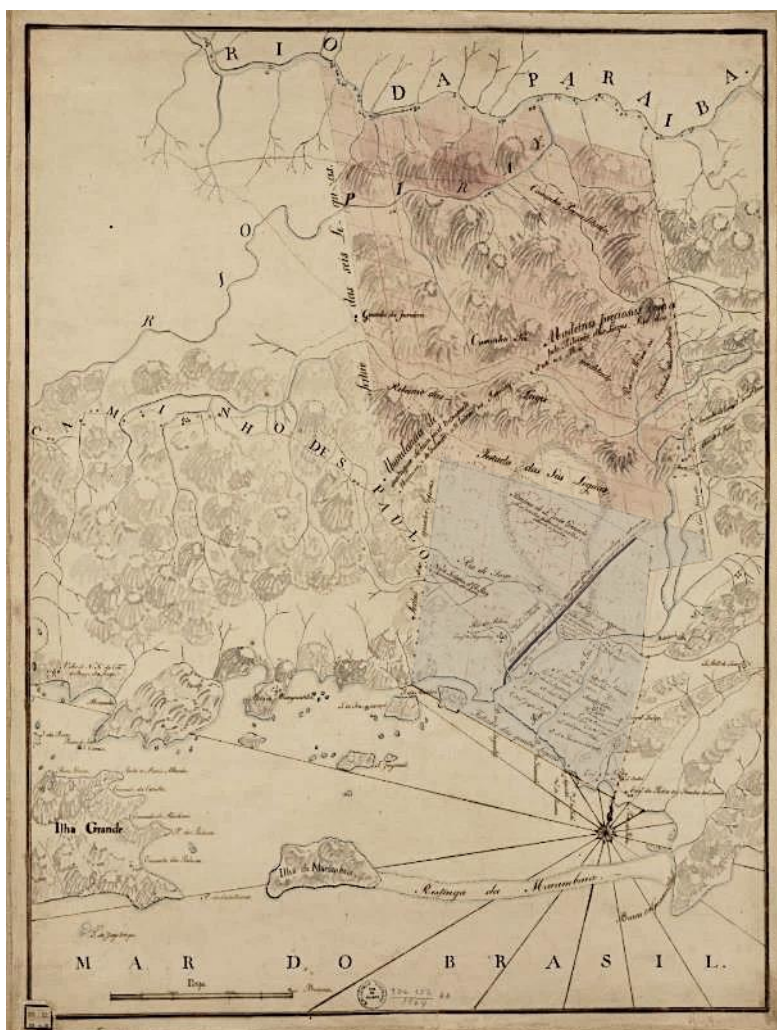
No primeiro quadro (destacado em cinza) a “testada das quatro léguas” fazia limite com a baía de Sepetiba, que favorecia o transporte marítimo dos produtos da Fazenda até a cidade do Rio de Janeiro, distante a cerca de 60 km por terra. Segundo Couto Reis, como as terras ao Sul da Fazenda eram recortadas pelos rios Guandu e Itaguai, permitiam também a entrada e saída de pequenas embarcações em seu interior, o que agregava considerável valor à propriedade. Essa área da Fazenda se estendia por todas as terras baixas da região, e era a mais adequada para a produção agrícola e para a criação de animais (VIANA, 1974).

Na segunda metade do século XVIII, nessa área haviam sido construídos o convento sede da Fazenda, currais para criação de animais, senzalas e casario para escravos, capela, oficinas de carpintaria e ourivesaria, curtume, ferraria, tecelagem, olaria, pequenos engenhos de farinha e cachaça, enfermaria, cadeia, e dois grandes engenhos (SCHWARCZ, 1999 [1998]; VIANA, 1974). Nessa época, a Fazenda fazia uso das mais avançadas técnicas agropecuárias que se conheciam

³²⁹ Aproximadamente 2.125 km², ou seja, um enorme latifúndio. Atualmente, a área total do município do Rio de Janeiro, incluídas as terras não urbanas, possui 1.255 km². A conversão foi realizada durante esta pesquisa, a partir de tabelas de conversão do Manual do Imposto sobre a Propriedade Territorial Rural (ITR) 2004, e do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

no Brasil (GAMA, 1875; REIS, 1804). O segundo “quadro” da propriedade (destacado em vermelho), com “testada de seis léguas”, se estendia em direção ao “sertão”. Oriundas da aquisição de terras vizinhas, essas áreas possuíam riquezas inexploradas, como “madeiras preciosas” e “solos fertilíssimos”, de difícil acesso (REIS, 1804).

Figura 77 – Mapa da Fazenda de Santa Cruz – Rio de Janeiro, Século XVIII.



Legenda: Área inferior (destaque em cinza): “Testada das quatro léguas”;

Área superior (destaque em vermelho): “Testada das seis léguas”.

Fonte: Biblioteca Nacional Digital. Mapa, desenho a nanquim e tinta ferrogálica, 66,5 x 50 cm (MAPA..., 18-?). **Destaque da área em cinza:** elaboração do autor.

As inundações frequentes nas áreas baixas da Fazenda se constituíram como um desafio à parte. Até a década de 1750, os jesuítas implantaram na propriedade importantes obras de drenagem para contenção das cheias do rio Guandu, uso de água para agricultura e ampliação da navegabilidade. Baseando-se em técnicas trazidas da Holanda, manejaram as áreas tornando-as viáveis e produtivas, tanto nas épocas de cheias quanto nos períodos de estiagem

(SCHWARCZ, 1999 [1998]; VIANA, 1974). No mapa da página anterior (Figura 77) se vê uma linha diagonal na área em cinza, com a localização de um canal em construção, que desviaria parte das águas do rio Guandu para o Itaguaí. Além dessa obra, há registros de que desde o século XVII os jesuítas implantaram canais de irrigação, paredões de contenção, comportas, diques e pontes (ALMEIDA, 2019; REIS, 1804; VIANA, 1974). Pelo ineditismo do conjunto de intervenções no território, a Fazenda de Santa Cruz é considerada pioneira no uso de técnicas de irrigação, drenagem e engenharia aplicada à agricultura e pecuária no Brasil. Desta época se mantém preservada a “Ponte dos Jesuítas”, construída em 1752 com a função dupla de ponte sobre o canal e dique com sistema de comportas (Figura 78). Foi tombada como Patrimônio Nacional pelo IPHAN, por meio da Inscrição n. 3, de 5 de abril de 1938.

Essas obras permitiram abrigar, até a metade do século XVIII, 22 currais com 11 mil cabeças de gado, além de cavalos, caprinos, ovinos, suínos e aves. As plantações eram diversificadas, como milho, feijão, arroz, mandioca, café, cana-de-açúcar, frutas e verduras. Outra maneira encontrada pelos padres para garantir a renda necessária para a Fazenda e estimular sua produção foram os foreiros (VIANA, 1974), que ocupavam partes da propriedade mediante pagamento de foro em dinheiro ou mercadorias. Dentro da área agricultável havia também uma aldeia Carijó, administrada pelos jesuítas (SCHWARCZ, 1999 [1998]).

Figura 78 – *Ponte dos Jesuítas*, Santa Cruz, Rio de Janeiro (RJ).



Fonte: Prefeitura do Rio de Janeiro. Disponível em: http://www0.rio.rj.gov.br/patrimonio/proj_ponte_jesuítas.shtm. Acesso em: 14 out. 2020.

Quanto aos escravos, são comuns os relatos que procuram associar um tratamento considerado “diferenciado” aos mesmos na Fazenda de Santa Cruz, como se fosse uma prerrogativa da Família Real. Essas “diferenças” de tratamento, no entanto, seriam fruto do período em que os jesuítas comandaram a propriedade. Isso não incluía a liberdade ou a ausência de eventuais castigos, mas um regime de trabalho em que os escravos podiam trabalhar três dias na Fazenda e o restante da semana em suas próprias lavouras e criações, nos terrenos que lhes eram destinados (SCHWARCZ, 1999 [1998]). Era também permitido aos escravos manter estruturas familiares, e havendo “boa conduta” algumas famílias podiam morar em casas simples, localizadas nos dois lados do largo em frente ao Convento. Apesar dessa possibilidade, mapas preservados permitem observar que as senzalas coletivas persistiram na Fazenda, inclusive no século XIX³³⁰, assim como fugas constantes eram relatadas, com a formação de quilombos na região (SCHWARCZ, 1999 [1998]).

Segundo Saldanha da Gama (1875), o Convento sede era uma construção sólida, porém muito simples. Como os escravos eram estimulados a participar das cerimônias católicas, a construção em destaque da Fazenda de Santa Cruz era a capela. Como tantas outras construções católicas, o ritual espetacular era favorecido por elementos cênicos que ampliavam a força dramática do rito cristão. A descrição de Saldanha da Gama permite observar o quanto a cenografia era fundamental à capela da Fazenda:

No fundo do altar-mór levantaram duas columnas de notavel altura, esculpiram a madeira, douraram os relevos, e abriram nichos para as imagens de S. Paulo e S. Pedro. No meio d’este trabalho existe uma grande abertura elliptica, por onde se vê o grande throno de muitos degráos, sobre cujo vertice collocavam, e ainda hoje se colloca, o Santissimo Sacramento nas festas solemnes que alli se celebravam. Mas para não expôrem o Santissimo à qualquer irreverencia antes de começada ou depois de terminada a cerimonia religiosa, ou talvez para revestir de maior solemnidade os officios divinos, fizeram construir uma grande esfera ôca, de madeira leve, que ora se fecha, e ora se abre pelas duas metades, ficando ainda unidas pela linha posterior, com a superfície pintada de verde e guarnecida de estrellas douradas, e os bordos ornamentados com raios salientes de aureo brilho. No momento em que os sacerdotes chegavam ao altar abria-se esta magnifica concha, e o Santissimo Sacramento ostentava-se esplendido no seio de uma rica custodia alumiada por 72 velas de cêra distribuidas por todos os degráos do throno! (GAMA, 1875, p. 211).

A descrição dos artefatos da capela da Fazenda de Santa Cruz não poderia ser mais familiar aos museus contemporâneos³³¹, especialmente às exposições espetaculares,

³³⁰ As senzalas são demonstradas e assim denominadas, por exemplo, na *Planta da Imperial Fazenda de Santa Cruz*, elaborada em junho de 1826 (PLANTA..., jun. 1826).

³³¹ Durante as pesquisas deste estudo, a leitura do relato sobre a capela da Fazenda de Santa Cruz fez pensar sobre os projetos de museografia do *Museu de Ciência e Tecnologia* do Parque do Jiquiá e do próprio *Museu do Amanhã*, ambos com proposta de uso de esfera para projeção de luzes e imagens em destaque, na entrada dos museus. Também fez refletir sobre a razão que move a existência dos museus.

permitindo observar que muitos recursos cenográficos tidos como “inovadores” nos museus atuais seguem estratégias semelhantes às utilizadas, há séculos, nas igrejas e capelas. Assim como as exposições atuais, a música sempre foi um elemento espetacular fundamental à consagração do rito religioso. Não por acaso, a Fazenda de Santa Cruz também se destaca por ter criado uma estrutura pioneira de ensino musical no Brasil. Jovens escravos e escravas da aprendiam música sacra com os jesuítas para participar de coros e conjuntos musicais, e mais tarde teriam se formado como mestres que ensinaram as gerações seguintes (SCHWARCZ, 1999 [1998]). Mesmo após a expulsão dos jesuítas, essa tradição musical se manteve.

Com a vinda da Família Real Portuguesa para o Brasil, a sede da Fazenda de Santa Cruz passou a ser utilizada pela Corte de D. João VI (1767-1826) como sua residência de verão. Nesse período foram realizadas as primeiras obras de urbanização do povoado de Santa Cruz. O antigo Convento (Figura 79) foi reformado para receber D. Pedro I (1798-1834) e D. Leopoldina, que lá passaram sua lua-de-mel, em 1818. Com a Independência do Brasil em 1822, a propriedade passou a ser conhecida como *Imperial Fazenda de Santa Cruz*. Nessa época, os rendimentos principais advinham dos aforamentos e arrendamentos. No *Segundo Reinado*, com D. Pedro II (1825-1891), a Fazenda continuou a ser utilizada como residência de verão e suas rendas principais ainda eram os arrendamentos.

Figura 79 – Antigo convento dos jesuítas e *Palácio Imperial de Santa Cruz*, hoje sede do Batalhão Villagran Cabrita.



Fonte: *Wikimedia Commons* ([link](#)). Licença *Creative Commons* (CC BY-SA 3.0).

Autor: Halley Pacheco de Oliveira, 2011.

A descrição do rito espetacular remeteu ao vídeo em que Freddie Mercury (1946-1991), o *Queen*, um coro de crianças e uma orquestra executam *Who wants to live Forever* ([link](#)), com uso de atributos espetaculares que marcaram a estética dramática das décadas de 1980 e 1990.

Na época de D. Pedro II, pouco a pouco a preferência da *Família Imperial* para sua residência de verão passou a ser Petrópolis (RJ). Nessa época, a Fazenda de Santa Cruz e a região novamente sofreram com perda de prestígio. No período anterior, obras importantes haviam sido realizadas, como o Colégio Imperial e a Estrada de Ferro. Em 1881, D. Pedro II inaugurou um grande e moderno Matadouro (FREITAS, 1950), motivado pela sucessão de problemas existentes no antigo matadouro de São Cristóvão, em especial a poluição e o mau cheiro.

Apesar de ter ajudado no desenvolvimento da região e ter sido considerado à época como “o mais moderno do mundo” (RIO DE JANEIRO, 2012), poucos anos mais tarde se discutiam problemas gerados por diversos defeitos na construção do Matadouro, que levavam à falta de higiene e a grandes dificuldades na distribuição de carnes. Na Câmara Municipal, chegou-se a falar em novamente transferir o matadouro para alguma região mais próxima do centro do Rio de Janeiro (CAMARA..., 29 dez. 1887, p. 2). A edificação sede do Matadouro de Santa Cruz, hoje *Palacete Princesa Isabel* (Figura 80), mantém um Centro Cultural e a sede do Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH), além de atuar como sede de atividades do Ecomuseu. A edificação foi tombada pelo município do Rio de Janeiro por meio do Decreto n. 4.538, de 7 de maio de 1984.

Figura 80 – *Palacete Princesa Isabel*, antiga sede do *Matadouro Imperial de Santa Cruz*.



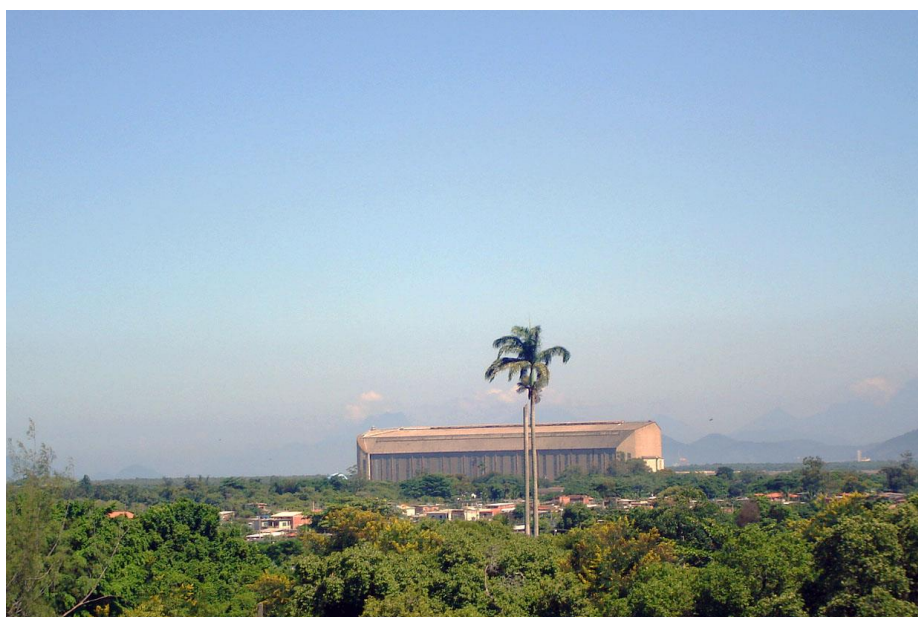
Fonte: Secretaria de Estado da Cultura, Rio de Janeiro. Disponível em: http://www.museusdoestado.rj.gov.br/sisgam/index.php?qresultados=1&pagina=-1&busca=palacete&operador=and&museu=39&num_interno=1&flag=1.

Acesso em: 5 set. 2020.

Entre períodos de produtividade ou decadência, a Fazenda e o Matadouro exerceram grande influência sobre o bairro de Santa Cruz. Com a construção do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão* e sua descontinuidade, da *Era de Ouro dos Dirigíveis* restaram imagens nos acervos de diversas instituições culturais, especialmente no Recife e no Rio de Janeiro, e demais cidades por onde os dirigíveis passaram. Fotografias tiradas por particulares permaneceram guardadas em álbuns familiares, e provavelmente exerceram fascínio por décadas, de modo que o imaginário sobre as aeronaves “mágicas” permaneceu vivo entre muitos, por muito tempo.

No Rio de Janeiro, até o fim do século XX a memória do *Zeppelin* se fez presente em marcas de produtos, músicas infantis, marchas de carnaval, a metáfora na *Ópera do Malandro* e um bar em Ipanema que funcionou entre 1937 e 1968. Essas manifestações, um tanto românticas ou poéticas, se concentraram nos bairros da Zona Sul e no Centro do Rio de Janeiro, associadas às memórias de uma elite carioca, de grande visibilidade. Os impactos culturais e sociais gerados especificamente em Santa Cruz, porém, geraram curiosidade no decorrer desta pesquisa. O assunto é vasto, e ainda há muito a ser pesquisado. Sabe-se dos impactos da Fazenda de Santa Cruz e do Matadouro, mas pouco se analisa sobre a curta época dos dirigíveis, para além da presença do hangar na paisagem da região (Figura 81). Pelas características da pesquisa, interessava refletir sobre eventuais aspectos que, de alguma maneira, pudessem ser associados metaforicamente às percepções de espetáculo e do fenômeno Museu-Espetáculo.

Figura 81 – O Hangar dos Dirigíveis na paisagem.
Base Aérea de Santa Cruz, Rio de Janeiro (RJ).



Fonte: Wikimedia Commons. Licença Creative Commons (CC BY-SA 3.0).

Autor: Rcanre. Disponível em:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hangar_do_Zeppelin_de_Santa_Cruz.jpg.

Acesso em: 10 set. 2020.

Nas zonas Oeste e Norte do Rio de Janeiro, considera-se que a passagem dos alemães por Santa Cruz deixou outra herança: a cultura carnavalesca dos “Clóvis” ou “Bate-Bolas”, hoje reconhecida como patrimônio cultural carioca³³². Dentre várias hipóteses sobre sua origem múltipla e ancestral na Europa³³³, considera-se que a manifestação foi influenciada pelos técnicos alemães que atuaram na construção do hangar, entre 1934 e 1936 (FRADE, 1979, PRIOSTI, 2010)³³⁴. Conta-se que, nos carnavais daqueles anos, os alemães se fantasiavam de mascarados e corriam com um bastão com uma bexiga de boi ou porco, inflada e amarrada. As bexigas eram fornecidas pelo Matadouro de Santa Cruz. Por onde passavam, batiam as bexigas e faziam grande barulho, razão pela qual, em outros carnavais, a manifestação passou a ser referida como “Bate-Bolas” ou “Clóvis” (Figura 82). Os moradores das “periferias” do Rio teriam gostado da brincadeira e agregaram elementos que já conheciam ou utilizavam nos carnavais e em outras manifestações, como seria o caso da *Folia de Reis* (PEREIRA, 2008).

O termo “Clóvis” teria surgido da palavra *clown* (palhaço em inglês), como sua corruptela, embora existam divergências quanto a esse entendimento (ZALUAR, 1978, PEREIRA, 2008). O Instituto Estadual do Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro (INEPAC), porém, sustenta a hipótese da influência alemã:

Na versão dos moradores de Santa Cruz, bairro da zona oeste, onde é grande a incidência dos Clóvis, sua origem prende-se à construção do hangar do zepelim, na década de trinta do século passado, quando alguns alemães estiveram no local. Contam que durante o carnaval, esses alemães fantasiaram-se de palhaços, a que chamavam, em inglês, "clowns", termo que teria gerado, por corruptela, o outro, clóvis (INEPAC, s/d.).

A pesquisa quanto à origem da cultura dos “Clóvis” e “Bate-Bolas” por influência dos “militares”³³⁵ alemães que atuaram na construção do *Hangar dos Dirigíveis de Santa Cruz*, se

³³² O Decreto n. 35.134, de 16 de fevereiro de 2012, declara Patrimônio Cultural Carioca os Grupos de Foliões Carnavalescos denominados “Clovis” ou “Bate-bolas”. O decreto justifica que “[...] são personagens típicos do carnaval carioca e que refletem a forma alegre e irreverente da população suburbana festejar e a sua capacidade de produzir uma manifestação de caráter tradicional e ao mesmo tempo renovador” (RIO DE JANEIRO, 16 fev. 2012).

³³³ A esse respeito, sugere-se a leitura das dissertações de Aline Valadão Vieira Gualda Pereira (PEREIRA, 2008) e de Nathália Silva Barbosa (BARBOSA, 2014).

³³⁴ As obras em Santa Cruz foram realizadas por duas empresas de capital alemão. A *Weiss & Freytag* – que em 1928 passou a ser Companhia Construtora Nacional (AZEVEDO, 2007) coordenou as obras. A estrutura metálica ficou sob responsabilidade da *Gutehoffnungshütte Oberhausen* (OS ULTIMOS..., 9 fev. 1936, p. 20). Como curiosidade, pesquisou-se que essas empresas, em suas sedes na Alemanha, mais tarde teriam utilizado trabalho escravo de prisioneiros do regime nazista. A *Weiss & Freytag* consta em lista divulgada pelo *American Jewish Committee* publicada pelo *Der Tagesspiegel* (AUSZÜGE..., 27 jan. 2000). A *Gutehoffnungshütte* é tratada no livro *Die MAN: Eine Deutsche Industriegeschichte* (BÄHR; BANKEN; FLEMMING, 2009 [2008]). Hitler assumiu o governo alemão em 1933, a construção do hangar foi iniciada em 1934. *Gutehoffnungshütte* em alemão significa “Cabana da Boa Esperança”, apelido “carinhoso” pelo qual o hangar passaria a ser tratado (mais detalhes no *Quarto Porto*).

³³⁵ Embora sejam referidos em alguns estudos históricos como “militares” (talvez pela vestimenta dos membros da tripulação dos dirigíveis), cabe salientar que a maioria era de civis, a trabalho de empresas

constituiu como um desafio complementar, relevante aos objetivos e analogias refletidas nesta tese. Considerando-se a relevância que a manifestação hoje apresenta na região metropolitana do Rio de Janeiro, notadamente nos bairros ditos “periféricos”, pode-se novamente analisar possíveis contradições quanto aos entendimentos de “espetáculo” e “espetacularização”. Por outro lado, pode-se refletir sobre o papel dos museus na mediação das representações sociais elaboradas pela sociedade, nem sempre consideradas nos inventários oficiais do patrimônio cultural. Esse é o caso dos “Clóvis”, que apesar da relevância reconhecida pelo órgão de patrimônio e por parte dos moradores, ainda não consta entre as manifestações intangíveis listadas no inventário preliminar do *Ecomuseu de Santa Cruz*, divulgado no *site* mantido pela Prefeitura do Rio (ECOMUSEU, 2016a).

Figura 82 – Grupo de “Clóvis”: Crianças fantasias de “Bate-Bolas” em Madureira. Rio de Janeiro (RJ), Carnaval de 1986.



Fonte: Acervo *O Globo* e *Wikimedia Commons*. Licença *Creative Commons* (CC BY-SA 4.0).

Autor: Luiz Bethencourt, 8 fev. 1986. (Detalhe da foto). Disponível em:
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%B3vis_\(carnaval\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cl%C3%B3vis_(carnaval)).

Acesso em: 18 dez. 2020.

Quanto ao fenômeno que se entende por espetacularização, é relativamente comum a percepção dos veículos de imprensa e de alguns pesquisadores, de que os “Clóvis” ou “Bate-Bolas” seriam um contraponto ao Carnaval das Escolas de Samba, estas por vezes criticadas como produtos massificados, espetacularizados e destinados ao turismo. Os “Clóvis”, por outro lado, teriam resistido como manifestação livre e espontânea, que nasceu e vive forte nas comunidades ditas “periféricas”, sem depender da programação oficial do Carnaval que parte

privadas de construção, e da concessionária *Luftschiffbau Zeppelin*. Entretanto, considerando-se o período e o regime de Hitler, não se descarta a presença de oficiais alemães na região.

do poder público. Mas, se há pertinência de que os “Clóvis” foram influenciados por manifestações do início do século XX, observa-se que, pelo menos sob a característica de “Bate-Bolas”, estes tiveram pouca atenção da imprensa, do poder público ou do meio acadêmico, nas décadas em que passaram praticamente despercebidos.

Um dos primeiros registros que parecem ter chamado a atenção sobre a “invisibilidade” dos “Clóvis” ou “Bate-Bolas” no Carnaval oficial do Rio, foi do artista plástico e cineasta Aloysio Zaluar, que observava essas manifestações especialmente na região de Pedra de Guaratiba, vizinha a Santa Cruz, desde 1973. Em seu *blog*, Aloysio destaca a espontaneidade e o papel de contraponto dessa manifestação cultural em relação ao carnaval massificado. Naquela década, Aloysio passou a divulgar os Clóvis em suas obras e, em 1977, lançou o filme *O Clóvis vem aí!*:

[...] a bola veio rolando a partir de 76 (Rio-São Paulo), quando voltamos dos pântanos e passamos a anunciar: *O Clóvis Vem Aí!* Panfleto anônimo, que anunciava-registrando a presença dos “invisíveis” mascarados periféricos. Na verdade é isto mesmo: quem anunciou a presença ameaçadora e inexplicável de uma forte cultura marginal (não confundir com bandido) na periférica zona oeste, em plena ditadura, fomos nós mesmos (ZALUAR, 20 set. 2006).

Em 1977, o *Caderno B do Jornal do Brasil* trouxe uma matéria em destaque, assinada pela jornalista Mara Caballero: *O que faziam os Clóvis no Carnaval?* Abaixo do título, uma grande fotografia, de autoria de Ronaldo Theobald, registrava o momento em que um grupo de oito “Clóvis”, entre adolescentes e adultos, surgia correndo pela rua. Todos mascarados, vestiam macacões largos e vinham munidos de uma bexiga de boi, amarrada a um bastão. O artigo começa com a frase de efeito divulgada por Aloysio Zaluar – *O Clóvis vem aí* – e oferece grande espaço às vozes dos protagonistas, identificados tão somente como “Clóvis”, em respeito à característica de anonimato que faz (ou fazia) parte da brincadeira:

Completamente mascarados – sem um centímetro de pele aparecendo – vêm pulando, soltam grunhidos, voz sempre rouca, batem no chão com estardalhaço a bexiga de boi amarrada, por um barbante, a um pedaço de pau (CABALLERO, 1977, 24 fev. 1977, p. 1).

Caballero relatava que os “Clóvis” eram muito frequentes “Na periferia do Rio – Padre Miguel, Santa Cruz, Campo Grande, Pedra de Guaratiba”. Apesar da forte presença há muitos anos, e de ser considerado pelos moradores como uma tradição de carnaval, a matéria registra que alguns tinham medo dos “Clóvis”. Naquela época, havia relatos de violência entre eles³³⁶.

³³⁶ Manifestação bastante presente no Carnaval do Rio de Janeiro, os “Clóvis” e “Bate-Bolas” ainda hoje são considerados ambíguos. Brincadeiras para uns, violência para outros. Embora violência sempre tenha existido nos carnavais, são frequentes as reportagens da mídia que enfatizam o aspecto de violência. Os episódios violentos, no entanto, não refletem as perspectivas da maioria das turmas, que contam inclusive com a participação de crianças (PEREIRA, 2008). A manifestação é tratada em documentários como *Fantasia de Carnaval - Clóvis ou Bate-Bola*, de Bianca Deziderio e Mariana Hassib ([link](#)), *Bate-bolas: a*

Porém, destacava-se que a maioria gostava da brincadeira, achavam “muito *legal*”. Em 1978, a antropóloga Alba Zaluar (1942-2019), irmã de Aloysio, publicou um artigo em que considerava que a cultura dos irreverentes “Clóvis” ou “Bate-Bolas” seria uma manifestação de resistência à homogeneização do Carnaval pela ideologia dominante (ZALUAR, 1978). Aloysio Zaluar, no seu *blog*, seguia em pensamento semelhante. Ele sempre defendeu a autonomia dos “Clóvis” e das expressões que não cabem nos eventos oficiais:

Contraponto do carnaval massificado, no ambiente soturno deste final dos tempos, sem moralismos, como sempre fez, o Clóvis virou o novo século acompanhando o caos ético e a lama profissional concentrada em nossa megalópole empobrecida. Além de tudo reage contra a imposição irreparável de muita renda coercitiva nas mãos de poucas e muito mal elaboradas criaturas, que se apresentam publicamente, como atualizados em coisas da contracultura, ou das velhas oportunidades perdidas... (ZALUAR, 20 set. 2006).

A exploração econômica e cultural do Carnaval por meio de grandes corporações e da mídia não é algo novo no Brasil. Entretanto, não se pretende aqui aprofundar o debate que coloca as Escolas de Samba e os “Bate-Bolas” como opostos, notadamente porque atualmente se mantêm muitas diferenças, mas também se percebe semelhanças – no modo de organização, planejamento e expressão, e na relação ritualística e espetacular com os “espectadores”. Em ambos os casos, não basta aos brincantes ser apenas visto e admirado, já que estes esperam uma reação ativa de quem interage com eles, como parte fundamental da brincadeira.

A antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, ao analisar os sentidos no espetáculo, e notadamente no carnaval carioca das Escolas de Samba, observava que em uma apresentação bem-sucedida, a distinção entre espectadores e brincantes é abolida ou diminuída: “Em muitos momentos, o espectador torna-se um brincante que não apenas saúda a passagem da escola mas que se une efetivamente a ela, como um participante especial” (CAVALCANTI, 2002, p. 50). Obviamente, considerando-se os rituais espetaculares dos “Bate-Bolas”, há de se considerar que as proporções, lugares, dinâmicas e visibilidades são bastante distintas aos das Escolas de Samba, mas as expectativas quanto as percepções pelos sentidos humanos são muito próximas.

Atualmente, não faltam registros em vídeo sobre as turmas de “Bate-Bolas” ou “Clóvis” no Rio de Janeiro, nas plataformas da internet como o *Youtube*. Observe-se, por exemplo, os rituais de primeira saída de uma turma a cada Carnaval. Na maior parte, as turmas se preparam concentradas em um local comunitário fechado, protegido, separado da comunidade que as aguarda ansiosamente. Após a fala de um líder, por vezes seguida de uma oração coletiva, um

tradição do subúrbio carioca agora tem rosto de mulher, de Tuane Fernandes ([link](#)), e *This is Bate-Bola*, de Ben Holman e Neirin Jones ([link](#)).

portão ou outro obstáculo se abre abruptamente, tal como cortinas de um teatro. Em momento de puro êxtase, fogos de artifício contribuem à demarcação emocional do momento, ovacionado por quem se fantasia ou dá passagem aos brincantes. Quando há um grande público, forma-se então uma passarela espontânea, no corpo-a-corpo. A partir daí, “Bate-Bolas” ou “Clóvis” passam a existir na fusão de sentidos espectador/brincante.

Quatro décadas se passaram desde as primeiras ações de “visibilidade” dos “Clóvis” e “Bate-Bolas” por parte da imprensa. Muito mudou desde lá, e os “Bate-Bolas” têm demonstrado que – assim como as Escolas de Samba – continuarão em mudança constante, ao agregar, absorver e fundir características tradicionais e influências contemporâneas (BARBOSA, 2014). Com fantasias cada vez mais elaboradas, quem não conhece pode imaginar que se trata de um grupo se deslocando em direção ao desfile das Escolas de Samba, pelos materiais utilizados e cores vibrantes. Cada vez mais, vê-se “Bate-Bolas” ou “Clóvis” usando as máscaras levantadas na hora da saída, com o rosto à mostra. Uma mudança quanto ao aspecto do anonimato? Nem sempre. Por vezes trata-se de uma exigência da Polícia Militar³³⁷.

Diferenças à parte, “Clóvis” ou “Bate-Bolas” e Escolas de Samba são fenômenos comunitários pautados pelo direito ao protagonismo do espetáculo, à diversão motivada por trabalho coletivo, identidade, autoestima e paixão. Registre-se que em 2018 a Mangueira (Grêmio Recreativo Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira) se apresentou no Sambódromo com todos os membros de sua bateria caracterizados como “Bate-Bolas”. O samba-enredo *Com dinheiro, sem dinheiro, eu brinco* tratava do Carnaval que resiste nas comunidades, independentemente do sambódromo. Mas o som que hoje move muitas turmas de “Clóvis” ou “Bate-Bolas” é outro fenômeno por vezes “invisível” nas periferias: o *funk*.

Acredita-se que as críticas generalizantes, a um ou outro fenômeno espetacular do Carnaval carioca, partem notadamente de quem não vivencia os fenômenos em seus lugares de origem. E quando há a visita do especialista, há limites muito tênues no que se espera de uma atuação ética. Não se descarta a possibilidade de que algumas análises não perguntem às comunidades se elas desejam ou não viver seus espetáculos tais como elas criam e usufruem. Assim, se o Carnaval das Escolas de Samba pudesse ser resumido tão somente a um produto homogeneizado e espetacularizado para o consumo turístico, e os “Clóvis” e “Bate-Bolas”

³³⁷ Há diversas reportagens da imprensa que relatam essa questão. Uma matéria divulgada pelo jornal Extra em 2012, por exemplo, traz o depoimento de um oficial da Polícia Militar: “Cadastramos todos os grupos de bate-bolas e temos o horário em que cada um deles sairá às ruas. Eles estão identificados, inclusive, com fotos. Cada grupo terá a saída acompanhada pela Polícia Militar. Eles serão revistados, sempre que for necessário. Também já sabem que terão de retirar às máscaras sempre que passarem por policiais militares” (POLÍCIA..., 18 fev. 2012). Diante da possibilidade de violência, os líderes das turmas consideram que a mudança não atrapalha a manifestação.

fossem limitados à resistência e à revolta sem diversão, ambos não seriam os fenômenos culturais complexos que se apresentam. Por analogia, a mesma reflexão vale para o absolutismo do pensamento na diferenciação entre museus tradicionais e comunitários.

Especialmente a partir da década de 1980, a cultura dos “Clóvis” ou “Bate-Bolas” se disseminou por outros bairros e cidades da região metropolitana. Os foliões, que antes organizavam suas fantasias individualmente, passaram a se organizar como “turmas”, mobilizando as comunidades onde surgem e se mantêm. Tal como as Escolas de Samba na atualidade, definem temas e estratégias de produção a cada ano, mas o modo de criação ainda é definido, na maior parte, em um processo coletivo e comunitário. As bexigas de boi ou porco foram substituídas por bolas de plástico (Figura 83). As fantasias ganharam mais elementos simbólicos, geralmente associados à identidade do grupo e ao tema escolhido. Especialmente a partir da década de 1990, com a associação das turmas à violência, muitas optaram por utilizar outros elementos em substituição às bolas, e hoje se distinguem sob várias configurações. Surgiram assim turmas de “bola e bandeira”, “sombrihas”, “sombrihas e bonecos” e outras características que as distinguem. Nem todos mantêm as máscaras sempre cobrindo o rosto (PEREIRA, 2008), pela mesma razão.

Quem vive essa cultura, que resiste a qualquer estereótipo ou tentativa de padronização, afirma que violência sempre existiu, não apenas nos carnavais, e não é exclusividade entre os “Clóvis” ou “Bate-Bolas”. Reconhecem que brigas são comuns, embora não representem a expectativa da maioria dos foliões, que buscam diversão, e principalmente o reconhecimento como “os mais bonitos” a cada ano³³⁸. Não à toa, as fantasias de “Clóvis” ou “Bate-Bolas” são sempre elaboradas, volumosas, coloridas, impossíveis de passar despercebidas nas “periferias” ou na multidão dos carnavais de rua do Centro ou da Zona Sul do Rio de Janeiro, onde nas últimas décadas marcam presença. Em depoimento ao documentário *This is Bate-Bola* ([link](#)) um dos brincantes explica a motivação:

Carnaval pra mim é o maior evento do mundo. Pra mim Carnaval é tudo. Veem muita coisa errada na Comunidade, não veem alegria na Comunidade. Como se a gente tivesse o dia todo correndo de bala, o dia todo [com] polícia na comunidade, transtorno, saneamento básico. Mas... isso aí... vira pouca coisa quando bate de frente com a alegria... Só o Carnaval já... já faz a gente esquecer tudo que acontece de ruim... Bota a roupa ali bem trabalhada, bonita, com desenhos lindos, a gente se sente mais valorizado, o foco todo completamente... o foco vira pra gente! Aí a gente se sente a celebridade. A gente se sente o astro! (HOLMAN; JONES, 2018).

³³⁸ Há depoimentos nesse sentido em muitas reportagens veiculadas pela imprensa. Podem ser observados também nos vídeos sugeridos na Nota de Rodapé anterior, ou nas dissertações já citadas (BARBOSA, 2014; PEREIRA, 2008).

Figura 83 – Bastão de “Clóvis” ou “Bate-Bola” com bexiga plástica.
Rio de Janeiro (RJ), Carnaval de 2019.



Fonte: Wikimedia Commons. Licença Creative Commons (CC BY-SA 4.0).

Autor: desconhecido, 2019. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bexigadeplasticobatebola.jpg>.

Acesso em: 17 dez. 2020.

Apesar de não dispor de estrutura semelhante à existente para as Escolas de Samba, as turmas fazem a alegria dos carnavais periféricos em comunidades onde o poder público se faz presente com apoio restrito a eventos culturais. A motivação principal de cada turma, além de brincar e se divertir, é se destacar pela beleza e originalidade das fantasias. Assim como nas Escolas de Samba, as turmas se organizam durante todo o ano em seus preparativos. Atualmente, estima-se que existem mais de mil turmas organizadas de “Clóvis” ou “Bate-Bolas” na região metropolitana do Rio de Janeiro.

A pesquisadora Aline Valadão Vieira Gualda Pereira, em sua dissertação de mestrado, considera factível a possibilidade da influência europeia, notadamente quando se observam as fantasias de mascarados, comuns a muitas manifestações naquele continente (PEREIRA, 2018). O que se pretende entender é se há pertinência no entendimento de que a passagem dos alemães por Santa Cruz pode ter influenciado o que hoje se manifesta como “Clóvis” ou “Bate-Bolas”. Se as expectativas geradas pelo aeroporto foram frustradas, seria curioso estabelecer parte das origens de uma contribuição indireta da *Era dos Dirigíveis* à uma manifestação de alegria, ainda viva depois de quase um século.

Isso não quer dizer que exista uma relação de dependência entre as manifestações atuais no Brasil e suas supostas influências ancestrais na Europa. As manifestações no Rio

seguiram seus próprios caminhos. Entretanto, nas pesquisas realizadas para esta tese, se observou que o uso de bexigas de porco ou boi infladas com ar, e presas a um bastão, existe nos carnavais da Europa há muitos séculos, em vários países. Assim, se houve influência dos alemães nas manifestações dos “Bate-Bolas” cariocas, de onde viriam essas manifestações? O que representariam? Dentre todas as possibilidades levantadas neste estudo, a que parece mais provável se refere às manifestações que ocorrem anualmente no carnaval da região do Lago de Constança (*Bodensee*), sul da Alemanha, na divisa com a Suíça, Áustria e Liechtenstein.

O uso de bexigas de porco e boi por personagens mascarados é um dos muitos elementos tradicionais do Carnaval Suábio-Alemânico (*Schwäbisch-Alemannische Fastnacht*), há mais de cinco séculos (Figura 84). Com as bexigas se provocava as pessoas, especialmente nos subúrbios e áreas rurais. Apesar de muito comum, esse não é o único utensílio tradicional para os mascarados alemães, já que também utilizam rabos de raposa, chocalhos, catracas, sinos, guizos, chicotes, vassouras e salsichas de couro. Todos servem para fazer barulho, provocar e chamar a atenção, apesar de suas simbologias distintas (NARREN SPIEGEL, 2000).

Há registros de que o Carnaval Suábio-Alemânico, conhecido como *Fastnacht*³³⁹ ou *Fasnet*, existe naquela região da Europa desde o século XIII, embora não se descarte a possibilidade anterior (MEZGER, 2020). Atualmente, no período do Carnaval, o *Fastnacht* atrai milhares de turistas à região, mas é sempre protagonizado pelas comunidades locais. Por suas múltiplas facetas e expressões, que se mantiveram ou se incorporaram ao longo dos séculos, em 2014 o *Fastnacht* foi reconhecido pela comissão local da Unesco, como Patrimônio Imaterial da Alemanha (DEUTSCHE UNESCO-KOMMISSION, 2014).

Segundo a Deutsche Unesco-Kommission (2014; 2019), o Carnaval Suábio-Alemânico tem como seu principal lugar de expressão a região sudoeste da Alemanha, notadamente no Estado de Baden-Württemberg, mas também se manifesta em outros estados da região centro-sul e em países vizinhos. É nesse Estado que se localizam o Lago de Constança e a cidade de Friedrichshafen, sede da *Luftschiffbau Zeppelin* e de onde partiam os dirigíveis que vieram para Santa Cruz, entre 1935 e parte de 1936. Atualmente, a cidade mantém grande acervo de documentos e registros materiais sobre os dirigíveis, no *Zeppelin Museum*, um museu de ciências temático ([link](#)). Em Friedrichshafen hoje operam os atuais *Zeppelin NT - Neue Technologie*³⁴⁰, bem menores e mais seguros, em passeios turísticos (Figura 85).

³³⁹ As palavras *Fastnacht* ou *Fasnet* seriam relacionadas à véspera da Quaresma (MEZGER, 2020).

³⁴⁰ Diferentemente dos antigos dirigíveis, os atuais são inflados com hélio, um gás não inflamável. Afasta-se assim o risco de explosão que existia com o uso de hidrogênio no *Graf Zeppelin* e no *Hindenburg*, que por essa razão explodiu em Lakehurst, em maio de 1937.

Figura 84 – Dois tipos de *Narren*³⁴¹ do Carnaval Suábio-Alemânico, com bexigas de porco.



Legenda: À esquerda, um “Bate-Bolas” suábio-alemânico *Spättlehansle* (2016, [link](#)). À direita, um *Plätzler* (2014, [link](#)). **Fotos:** Andreas Praefcke. **Fonte:** Wikimedia Commons. Licença Creative Commons ([CC BY 4.0](#)).

Na época dos dirigíveis no Brasil, o *Fastnacht* estava em alta naquela região da Alemanha. Em 1924, os foliões mascarados (*Narren*) passaram a se organizar sob a forma de “guildas” (*Narrenzunft*), e fundaram uma espécie de “liga” ou associação de guildas, a *Vereinigung Schwäbisch-Alemannischer Narrenzünfte* (VSAN), ainda atuante (NARRENZUNFT SCHÖMBERG, 2020). Isto teria ocorrido porque nem sempre as manifestações carnavalescas dos mascarados alemães foram consideradas “civilizadas”. Mesmo com essa organização, o *Fastnacht* quase desapareceu entre 1933 e o fim da Segunda Guerra Mundial. Ao retornar na década de 1950, observou-se um grande aumento de “guildas” na década seguinte:

Muitas guildas e associações de foliões só foram fundadas na década de 1960, quando em muitos lugares o “carnaval selvagem” e desorganizado se tornou um problema devido a excessos desagradáveis. O *Fasnet* dos primeiros séculos não deve de forma alguma ser imaginado como civilizado e pacífico como é hoje: grosseria, insultos e devassidão sexual não eram incomuns, razão pela qual houve repetidas proibições e punições por parte das autoridades. As guildas de foliões mascarados, portanto, desempenham um papel decisivo na organização e regulamentação do carnaval, bem como na manutenção dos costumes, pois preservam o que

³⁴¹ Uma tradução literal parece não ser possível quando se comparam a manifestação alemã e o carnaval do Brasil. *Narren* seriam os antigos os “tolos”, no sentido atribuído aos “bobos-da-corte”, os ancestrais dos “palhaços” ou *clowns*. Para melhor compreensão desse sentido no Brasil, preferiu-se traduzir por “folião”, já que *Narr* se traduz no inglês como *fool* e no francês como *fou*, que podem ser entendidos igualmente como louco ou brincalhão. De acordo com as explicações do *Fasnetmuseum*, da Alemanha, o equivalente latino *follis* significaria “vazio” ou “sem conteúdo”, características estas que os teólogos e moralistas consideravam como atributos dos “tolos”, os “foliões” (FASTNACHTMUSEUM, 2020).

foi transmitido de tempos passados para tempos futuros em um tempo em que cada vez mais costumes, tradições e valores correm o risco de se perder (NARREN SPIEGEL, 2000, tradução automática).

Figura 85 – Zeppelin NT em voo no sul da Alemanha.



Fonte: Expedia. Disponível em: <https://www.expedia.com/Friedrichshafen.dx1202>. Acesso em: 13 nov. 2020.

Como se percebe, a hipótese de que a cultura carioca dos “Clóvis” ou “Bate-Bolas” teria surgido em Santa Cruz entre 1934 e 1936, influenciada pelas brincadeiras dos foliões mascarados alemães que acompanhavam a construção do Hangar dos Dirigíveis, é bastante pertinente. Existem muitas semelhanças entre a manifestação carioca e alguns aspectos específicos dos *Narren* que já existiam na região dos zeppelins. Entretanto, é preciso observar que “Clóvis” e “Bate-Bolas”, hoje tidos como sinônimos no Rio, não eram assim considerados antes da década de 1930. A antropóloga Alba Zaluar havia alertado em 1978 que já existiam referências específicas aos “Clóvis” antes da época dos dirigíveis. Pesquisando-se jornais e revistas, observam-se referências ao termo desde 1910, no Rio de Janeiro. Isso derruba a hipótese de que o entendimento de “Clóvis” tenha sido uma corruptela dos *Clowns* alemães de Santa Cruz. Mas a fantasia dos alemães, com suas máscaras, luvas, e o bastão com a bexiga, podem perfeitamente ter sido associados aos já populares “Clóvis” da Zona Oeste do Rio.

Antes da década de 1930, e desde o início do século XX, os “Clóvis” pareciam ser somente as fantasias de palhaços comuns, vendidas e popularizadas pelas lojas do centro do Rio de Janeiro, como as que existiam na Rua Uruguaiana e na Avenida Passos. Se no fim do século XIX faziam sucesso os pierrôs, os arlequins e as colombinas entre a sociedade inspirada pelo Carnaval da Europa, acessível a poucos, foi no começo do século XX que os *clowns* mais simples se popularizaram entre os menos abastados do Rio, que perceberam também ter direito à fantasia. Quem não tinha seu *clown* podia comprar materiais muito baratos e fazer o seu, ou apenas usar alguns retalhos desprezados por alguém. Em crônicas publicadas entre 1910 e 1911

pela revista carioca *Fon-Fon*, dá-se a entender que nas lojas do Centro do Rio os vendedores ofereciam as fantasias populares de *clowns* a preços acessíveis, porém sempre identificando-as como “Clóvis”. Diziam que naqueles anos uma única loja vendia no mínimo duzentos “Clóvis” de um dia para outro, e que essa era a fantasia mais popular. E o que se tornava popular, como consequência, era desprezado pelas elites que liam *Fon-Fon*.

A hipótese aqui apresentada para o surgimento dos “Clóvis” como *clowns* no comércio do Rio parece ser mais factível do que as que defendem a possibilidade de a denominação ter nascido em Santa Cruz. Não seria possível entender como “Clóvis” a pronúncia do plural *clowns*, nem sob sotaque alemão. E se fosse do idioma alemão, os foliões seriam *Narren*. Assim, é possível que as lojas do centro do Rio tenham “aportuguesado” a leitura de um conjunto de fantasias *clowns* como os “Clóvis” *made in Brazil*. Nada poderia ser mais legítimo.

A possibilidade não é exatamente uma suposição. Em 1910, uma crônica publicada na *Fon-Fon* ironizava um diálogo entre dois “rapazotes” ditos “capadócius”³⁴², na busca por suas fantasias de “Clóvis” em uma loja da rua Uruguaiana. Não bastando ironizá-los por sua “capadócia”, o autor considerou necessário descrever a aparência de um dos rapazes: “mestiço de grande trunfa, onde se pendurava um chapéu de exclusiva imitação de Panamá”. A crônica termina com a descoberta do narrador ao perceber o que era o procurado “Clóvis”: “Fôfa, pendurada num cabide, uma terrível e espantosa phantasia de *clown*!” (FON-FON, 1910). Declarava-se ali o fim das fantasias de *clown* para a elegante sociedade carioca.

Em 1914, diante do que parecia ser a força e persistência de milhares de “Clóvis”, e vinte anos antes de que esses começassem a bater bolas em Santa Cruz, o “humor” da revista *Fon-Fon* foi além. Publicou outra crônica apócrifa, intitulada “Cartas de um aborrecido. A Pierrot”, mas agora na concorrida seção *Rio em Flagrante*, que registrava imagens dos “elegantes” da capital brasileira. Na carta, o autor lamentava as mudanças do Carnaval do Rio, que se popularizava. E logicamente, sobrou a culpa para o divertido “Clóvis” que sequer ainda batia bola, e no máximo usava um reco-reco. Resmungava o “aborrecido” da *Fon-Fon* ao saudoso e perfeito *Pierrot* de Paris:

A suave visão esthetica em que te immortalizou a imaginação romantica de Willette, não cabe no *décor* moderno do Carnaval de hoje. Precisavas deixar nos limites longínquos da cidade, a tua curiosa vestimenta branca, substituil-a pelo disfarce popular de um *clovis*; abandonar, de vez, a toada sentimental da tua guitarra e trocal-a pelo barulho arranhador de um reco-reco africano. E se tivesses a desgraça de trazer contigo Pierrete, [...] devias comprar-lhe um *maillot* bem transparente, bem fino, que lhe expusesse canalhamente à vista a ingenuidade das fôrmas delicadas, cortar-lhe o cabelo á *gigolette*, ensaiar-lhe sacolejos de quadris e bamboleios de maxixe. Só assim poderias atiral-a

³⁴² À época, o termo “capadócio” era utilizado como sinônimo de inculto, simplório ou ignorante.

ao applauso unanime da Rua e á consagração intensa da popularidade (CARTAS..., 1904).

A espetacular origem carioca dos “Clóvis”, assim, parece nascer nos carnavais abastados no século XIX, cair no gosto dos clientes das casas de fantasias populares da Rua Uruguaiana no início do século XX, para mais tarde se tornar o fenômeno popular que até hoje resiste nas “periferias” do Rio. A saudade do letrado “aborrecido” a lamentar a ausência de seu romântico *Pierrot*, e sua contrariedade ao percebê-lo transmutado como “Clóvis”, é sintomática. Carrega um resumo metafórico da formação da sociedade contemporânea brasileira, e de como essa se fez representar nos museus e nas políticas de patrimônio. De nada adiantaram os espaços “oficiais”, o espetáculo “clovisiano” provaria aos “aborrecidos” que, pelo menos no Carnaval, a representação e o usufruto da cidade seriam de todos.

O assustador *Narren*, o secular mascarado alemão do Carnaval Suábio-Alemânico, conheceu os “Clóvis” somente na década de 1930. O “reco-reco africano”, que tanto parecia ter incomodado o aborrecido por ter substituído a clássica guitarra, cedeu seu lugar para a bexiga de porco ou boi. Bater a bola no chão, assustando as pessoas com as máscaras feitas de gaze ou de papel machê (como na Alemanha), era uma maneira de marcar presença no território, e de exigir a visibilidade quase sempre negada ou ignorada.

Assim como os “Clóvis” e “Bate-Bolas”, desde o início do século XX as máscaras e as fantasias dos foliões *Fastnacht* são coloridas e trabalhadas à mão, com características e simbologias que identificam tipos tradicionais. As roupas com peles, couros e o uso das bexigas nas fantasias dos foliões, eram decorrentes da maior disponibilidade desses materiais nos dias de Carnaval, quando os abates eram intensificados antes da Quaresma. A indumentária dos *Narren* era volumosa porque o carnaval europeu ocorre no inverno. Pelo mesmo motivo se somam as luvas, o capuz ou cobertura da cabeça, as meias ou calças longas, e uma bata pintada ou trabalhada em pequenos pedaços de tecidos ou palha. Além de proteger do frio, esses elementos da vestimenta garantiam o anonimato dos mascarados foliões alemães.

Qual seria o sentido da bexiga de origem animal no Carnaval de lá? Chamada na Alemanha por *Saubloder* ou *Saublâder*, a bexiga de porco utilizada pelos diversos foliões mascarados (*Narren*) é inflada, amarrada a um bastão de madeira (*Holzstecken*) ou a uma espécie de cacete (semelhante não apenas no formato, mas também por suas funções) que, desde a Idade Média, era elaborado a partir do pênis de um touro (*Farrenschwanz*). Era um

elemento importante na indumentária de parte das guildas de foliões³⁴³ mascarados, chamadas em alemão de *Narrenunft* (geralmente traduzidas em inglês como *Fools Guild*).

De acordo com análises divulgadas pelo *Virtuelle Fasnachtstheater* ([link](#)), o motivo do uso do *Saubloder* (a bexiga de porco) nos costumes carnavalescos era duplo: primeiro, pela disponibilidade aumentada pelos abates antes da Quaresma; e segundo, porque simbolicamente as bexigas infladas eram sinais óbvios do “nada”, da “carnalidade”, do “vazio” dos acontecimentos “tolos”, como seriam consideradas para parte da sociedade as festividades que antecipavam a Quaresma. Ou seja, a bexiga do porco na mão do folião representaria a imagem da personalidade que seu portador assumia por meio de uma fantasia ousada: pretendia-se provocar os valores estabelecidos pela sociedade (MEZGER, 2020).

Cabe salientar, no entanto, que o Carnaval Suábio-Alemânico não se resume ao personagem mascarado que carrega uma bexiga de porco. Como grande parte dos foliões, os mascarados com bexigas de porco são assustadores, fazem muito ruído (com seus guizos, conchas, ou outros elementos em suas vestes) e mantêm todo o corpo coberto com batas, luvas, meias, sapatos e um capuz ou chapéu adornado, associado à máscara.

Diante do material estudado, pode-se considerar que a indumentária e o bastão com a bexiga são os principais elementos de ligação dos “Clóvis” ou “Bate-Bolas” às manifestações do carnaval do sudoeste alemão. Ou seja, os populares “Clóvis” do início do século XX, rechaçados por parte da sociedade carioca, parecem ter sido bem assimilados nas “periferias” do Rio, e podem ter incorporado outras práticas de folias populares. Sob a influência dos visitantes na construção do *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*, parecem ter incorporado elementos e comportamentos dos *Narren* suábio-alemânicos, dando origem aos “Bate-Bolas” que ainda hoje mantêm parte de suas características, mesmo que tal ligação seja desconhecida.

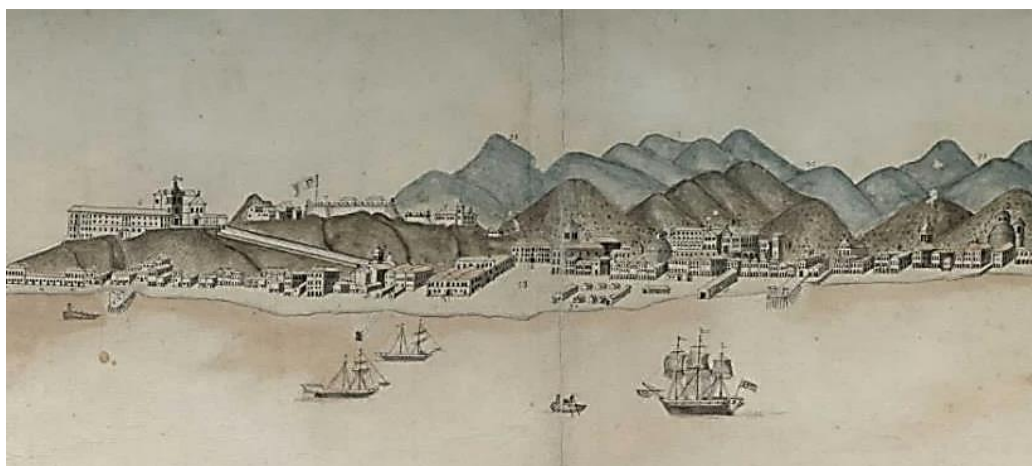
Para esta tese, tal reflexão é fundamental, quando se propôs refletir sobre os eventuais impactos da passagem dos dirigíveis pelo Rio de Janeiro, e notadamente para Santa Cruz. É significativo que o desenvolvimento esperado com a operação dos dirigíveis em Santa Cruz tenha deixado mais do que o hangar, uma brincadeira entre brasileiros e estrangeiros capaz de influenciar as manifestações comunitárias por nove décadas. O espetáculo espontâneo, como se vê, é imprevisível, incontrolável e ambíguo em múltiplas vias de expressão, tanto quando determinadas pelo Poder Público, quando nascidas da espontaneidade das manifestações sociais.

³⁴³ As palavras “folia” e “folião” têm origem no latim *follis*, que no inglês é *fool*, utilizada como sinônimo de louco, tolo, bufão e outras figuras tradicionais consideradas ancestrais do palhaço, do *clown* em inglês, geralmente associadas às festividades e espetáculos de diversão.

Uma praça na dobra do Rio: Do Largo da Prainha à Pequena África

Quando se afirma que deve haver grande responsabilidade ética em qualquer projeto de museu que se estabelece na região portuária do Rio de Janeiro, está se considerando a carga simbólica que se associa àquele território. Principal porta de entrada da antiga capital do Brasil durante séculos (Figura 86), a região se configurou – e ainda se configura – como “cartão de visita” para uns, território de ancestralidades sensíveis para outros. Por essa razão, nunca será apenas um espaço “devolvido” à população, já que jamais deixou de ser um bem “comum”³⁴⁴ para uma parcela significativa da sociedade carioca, mesmo quando permaneceu “invisível” sob as sombras do elevado da Perimetral.

Figura 86 – Vista parcial da região portuária do Rio de Janeiro em 1775.



Fonte: Fundação Biblioteca Nacional. **Autor:** Luís dos Santos Vilhena. *Planta ydrografica da famosa Bahía do Rio de Janeiro dentro da qual em a sua margem se acha situada a cidade de S. Sebastião* (VILHENA, 1775). Detalhe selecionado pelo autor.

Por um lado, a reurbanização mais recente – a que se associa às obras do consórcio “Porto Maravilha” – permitiu que a região voltasse a ser percebida sob diferentes olhares. Por outro, independentemente de qualquer iniciativa ou ordenamento público ou privado que lhe assegure a visibilidade supostamente “perdida”, é preciso considerar que o antigo porto sempre existiu e resistiu como território dinâmico, de memórias afetivas e expressão coletiva. No entender do geógrafo David Harvey, um bem “comunalizado”, que se afirma como bem

³⁴⁴ Considera-se aqui o sentido abordado por David Harvey em *Cidades Rebeldes*, que trata dos problemas que ocorrem quando no intuito de proteger ou desenvolver um determinado bem comum, expulsa-se ou delimita-se outro. Esse é o caso das populações que originalmente habitam um determinado território “cercado” por iniciativas que pretendem “mantê-lo” ou “desenvolvê-lo”. Qualquer proposta, nesses casos, é sempre sensível e necessariamente política (HARVEY, 2014 [2012]).

“comum” a um determinado grupo social, é reconhecido e vivenciado pela própria sociedade. Desse modo, quaisquer meios de reconhecimento público se somam à percepção de um determinado grupo de pessoas, que nele ou dele vivem ou frequentam. Por essa razão, segundo Harvey, o “comum” não deve ser observado e refletido [...] como um tipo de coisa, de ativo ou mesmo de processo social, mas como uma relação social instável e maleável entre determinado grupo social e os aspectos já existentes ou ainda por criar do meio social e/ou físico (HARVEY, 2014 [2012], p. 145).

Ao poder público e à iniciativa privada, cabe reafirmar e incentivar a existência e manifestação de um bem “comum” notadamente sob a expectativa de seus habitantes, permanentes ou ocasionais. Como se percebe, pelas mais diversas características – sociais, políticas, culturais e ambientais – pode-se considerar que a região portuária do Rio se configura como bem “comum” há muito tempo. Afinal, apesar de alterada e “embelezada” em diferentes momentos ao longo dos séculos, a região é e sempre foi um território fervilhante, onde toda e qualquer ambiguidade tem potencial poético e político.

Pode-se considerar que a região portuária do Rio é um grande “palco” do Brasil, onde a “mágica” desenvolvimentista e espetacular, calcada nas noções restritas de uma “civilização estética”, vez por outra opta por aclamar o futuro em detrimento do passado. Um futuro que insiste em afastar e excluir os “párias”, os “indesejados”, os “malandros”, essas “Genis”³⁴⁵ que “envergonham” ou “redimem”. “Embelezar”, “higienizar”, “resgatar”, “devolver” e “desafogar” são apenas alguns dos verbos motivadores das transformações vividas pela região.

Segundo o escritor e historiador Francisco Ferreira da Rosa (1864-1952), o primeiro sinal de “preocupação administrativa com o desafogo das ruas” da cidade do Rio de Janeiro se deu em 1838, quando se determinou que as novas vias deveriam ter “pelo menos, sessenta palmos de largura”. Em 1856, surgiram as primeiras orientações gerais de caráter estético à cidade, impondo-se aos construtores que submetessem seus projetos de novas edificações à municipalidade (ROSA, 1905, p. 15-16). Somando-se às expectativas do poder público quanto ao “embelezamento” da cidade do Rio de Janeiro, em 1892 o governo da República, antes de oficializar o Distrito Federal, pela primeira vez “[...] estabeleceu regras completas para a construção e reconstrução de prédios, sob o ponto de vista arquitetônico e higiênico” (ROSA, 1905, p. 15-16). Mas essas leis, segundo Rosa (1905), só teriam sido aplicadas efetivamente a partir de 1903, com a eleição do prefeito Francisco Pereira Passos.

³⁴⁵ Referência à música *Geni e o Zeppelin*, que integra *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque de Holanda. Outras reflexões sobre essa música são propostas no *Primeiro Porto* desta tese.

Pereira Passos é reconhecido porque foram dele as iniciativas no intuito de alterar a imagem urbana do centro do Rio, com obras de prolongamento e alargamento de ruas, ajardinamento de praças, abertura do túnel do Leme, “embelezamento” de Paquetá e outras, ao mesmo tempo em que o Governo Federal iniciava a ampliação da região portuária com o aterro hoje existente, da antiga Prainha (hoje, Praça Mauá) até a praia de Lázarus. Em 1904, a Avenida Central (atual Av. Rio Branco) “era lançada como rasgão sanitário de mar a mar, através da Cidade, fazendo ruir 590 prédios”, dos quais dois terços eram considerados como “representantes fieis da arquitetura sem arte e da habitação sem higiene” (ROSA, 1905, p. 17).

Tanto as obras da nova avenida, sob a responsabilidade do Prefeito, quanto as de ampliação do porto, coordenadas pelo Governo Federal, iniciaram-se no primeiro semestre de 1904, apresentando sincronia e rapidez até então incomuns. Naquele mesmo ano, ainda se viu a construção do novo Mercado Municipal, a ampliação da Prefeitura, arborização de ruas e praças; deu-se início à construção do monumental Theatro Municipal e se contratou a gigante Avenida Beira-Mar, entre a Praça XV e a enseada de Botafogo³⁴⁶. O povo, segundo Rosa (1905) via o centro da cidade rapidamente se transformar:

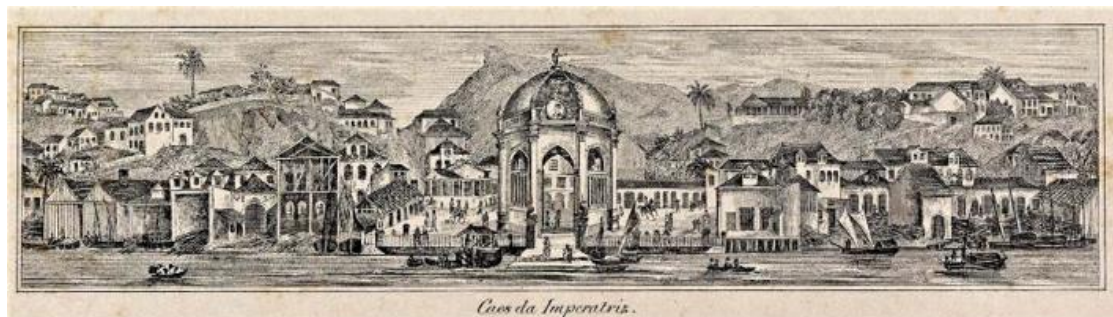
O povo do Rio de Janeiro via com surpresa como se transformava a Cidade que a rotina parecia querer guardar inalteravel, raro especimem de feialdade enquadrado pela mão do homem no meio do mais formoso panorama do mundo. Em seis mezes estava concluido o cóрте da Avenida, varando onze das ruas mais centraes [...] (ROSA, 1905, p. 17).

Embora as obras de Pereira Passos, somadas às do Governo Federal no Porto do Rio tenham sido marcantes, não era a primeira vez que se “embelezava” a região portuária. Muito antes de se projetar o *Pier Oscar Weinschenck* sob a expectativa de chegada dos transatlânticos nas décadas de 1930 e 1940, a preocupação em apontar o futuro sob a perspectiva deliberada de abdicar de um passado “amargo” já havia sido utilizada na região. Em 1843, em outra área da antiga região portuária do Rio criou-se o *Cais da Imperatriz* (Figura 87) sobre a antiga estrutura do *Cais do Valongo*, local que havia sido o principal local de desembarque para o comércio de escravos nas Américas entre 1779 e 1831³⁴⁷ (ANDRADE LIMA, 2013; ANDRADE LIMA et al. 2016; IPHAN, 2016).

³⁴⁶ Além das grandes obras urbanas, naquele ele se inaugurava o uso público da energia elétrica na cidade.

³⁴⁷ Apesar da proibição de entrada de novos africanos escravizados nos portos brasileiros em 1831, o tráfico teve continuidade em portos clandestinos. A escravidão legalizada, assim, continuou a existir no Brasil até a abolição da escravatura, em 1888 (IPHAN, 2016). O Brasil foi o último país das Américas a legalizar a abolição. A liberdade, no entanto, não foi acompanhada pela aprovação de medidas que garantissem direitos fundamentais aos libertos, como regulamentação do trabalho assalariado, acesso à terra, à moradia, à educação e à saúde, fundamentais ao exercício da cidadania, nem no final do Império, nem por parte da República proclamada em 15 de novembro de 1889.

Figura 87 – *Cais da Imperatriz*, construído sobre o antigo *Cais do Valongo*. Rio de Janeiro (RJ), primeira metade do século XIX.



Fonte: Biblioteca Nacional Digital. **Autor:** Frederico Pustkow [18--]. Gravura (detalhe)
Disponível em: <http://objdigital.bn.br>. Acesso em: 10 ago. 2020.

O largo junto ao cais foi remodelado para receber a *Princesa das Duas Sicílias*, Tereza Cristina Maria de Bourbon (1822-1889), que chegava ao Brasil para seu casamento com o Imperador Dom Pedro II. A partir daí, a antiga rua do Valongo passou a ser denominada rua da Imperatriz, tal como o novo cais. Apesar da permanência da escravidão, o passado vergonhoso do comércio de escravos foi deliberadamente soterrado em nome do futuro, como num processo de “amnésia social” (ANDRADE LIMA, 2013). Seis décadas depois, na entrada do século XX, uma nova ampliação do porto enterrou a Prainha, os antigos cais da região do Valongo e o livre serpentear de uma velha e “desordenada” orla³⁴⁸, como se fossem testemunhos indesejáveis do que não se pretendia lembrar para sempre. Constituiu-se assim, o contorno social e geográfico que até hoje permanece posto oficialmente na região portuária.

É verdade que cidades crescem e se transformam, mas tal percepção não justifica a concepção de “novos mundos” idealizados, que tornem imprescindível a tentativa de ocultar os incômodos históricos, as vozes/vias dos “invisibilizados” de sempre. Em 2011, vestígios e estruturas materiais do *Cais do Valongo* e do *Cais da Imperatriz* foram desvelados na região. A pesquisa arqueológica havia sido determinada pelo IPHAN para as obras de reurbanização da região portuária do Rio, previstas para os Jogos Olímpicos de 2016 (ANDRADE LIMA, 2013). Cerca de 1,8 milhão de objetos foram coletados nesse trabalho, e testemunham a forte presença da população africana naquela região. Em um dos artigos que relatam esse trabalho, a arqueóloga Tania Andrade Lima, que coordenou as pesquisas na região, comenta a relevância do que ressurgiu por baixo das camadas sobrepostas de terra e entulhos, muito mais do que a materialidade em si:

³⁴⁸ Dados históricos obtidos junto ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), notadamente no documento *Sítio Arqueológico Cais do Valongo - Proposta de Inscrição na Lista do Patrimônio Mundial* (IPHAN, 2016).

Sem condições de escrever sua própria história, os escravos do Valongo deixaram para trás esses objetos, perdidos, abandonados, esquecidos ou escondidos. Através dos seus pertences, eles falam sobre suas angústias, seu desespero, mas também sobre suas esperanças e sobre as estratégias de sobrevivência que desenvolveram, em um discurso silencioso, porém extremamente eloquente. O passado do Valongo, supostamente apagado e, nessa condição, condenado a uma perpetuidade congelada, irrompeu com força de dentro da terra e, pulsante, está mostrando seu vigor. O Valongo exala opressão, racismo, intolerância, desigualdade e marginalidade no limite. Ele evoca um passado pesado e opressor, cujas consequências se fazem sentir até hoje e serão sentidas ainda por muito tempo no Brasil. Por isso mesmo, impregnado do sentido de lugar, ele por certo estimula a reflexão e inspira consciência social, o que favorece sua transformação em espaço de engajamento e diálogo cívicos [...]. Em nosso ponto de vista, sua força e poder simbólico podem ser colocados a serviço das causas da militância negra contra a desigualdade social, política, econômica, assim como do ativismo político que luta pelos direitos humanos mais fundamentais e pelo respeito à diversidade étnica. Ao trazê-lo de volta, foi nosso propósito devolver aos escravizados do Valongo – ignorados ou esquecidos pelas narrativas dominantes e que ficaram à sombra por dois séculos – o direito de serem lembrados. É preciso lembrar, lembrar sempre e em qualquer circunstância (ANDRADE LIMA, p. 186-188).

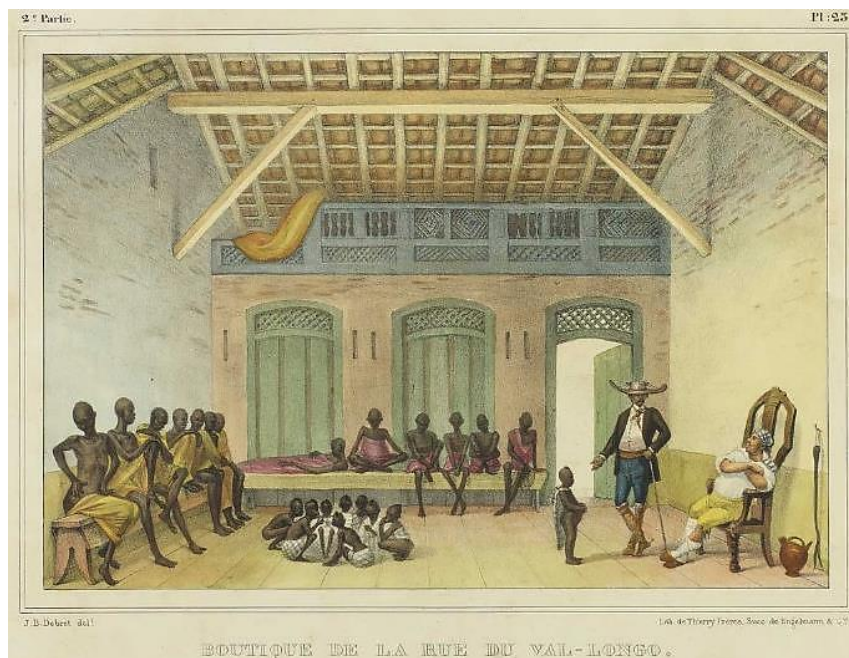
A poucas quadras da Praça Mauá, “escondido” pelas transformações desse metamórfico porto, resiste também o samba da Pedra do Sal³⁴⁹. Vive na alegria como um grito de resistência e alerta, na eterna luta por respeito aos tantos gemidos abafados naquela e outras regiões, a lembrar que essa região, muito especialmente, não é um lugar “sem dono”. Perto dali, pelo Valongo entraram no Brasil as centenas de milhares de homens, mulheres e crianças escravizados, vindos de diferentes regiões da África. Por ali foram comercializados nas “boutiques” e casas de leilão (Figura 88) às quais o alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) comparou a “verdadeiros estábulos”, que seriam “[...] para a visão de um europeu, um espetáculo chocante e quase insuportável” (RUGENDAS, 1835, p. 7, tradução nossa).

Ainda na região portuária do Rio, especialmente em direção ao bairro Gamboa, permanecem enterrados, sob a cidade, os “pretos novos” que não sobreviveram até sua “venda” como escravos. Essa memória dura, mais do que contada por viajantes europeus, permanece então cravada sob a terra, mas também nos vestígios e na cultura, no candomblé, nos remanescentes de quilombos e pela história de grandes nomes que por ali viveram ou circularam no século XX, como João da Baiana (1887-1974), Donga (1890-1974), Pixinguinha (1897-1973), Heitor dos Prazeres (1898-1966), Tia Ciata (1854-1924) e tantos outros “anônimos”

³⁴⁹ A *Pedra do Sal* foi tombada pelo Estado do Rio de Janeiro por meio da Resolução 23, de 17 de abril de 1987. Ficou assim conhecida por ficar nas redondezas do porto, de onde se carregava o sal. Nas suas imediações se instalaram os primeiros negros do bairro Saúde, bem como as famosas Tias Baianas dos séculos XIX e XX. “Ali nasceram as rodas de choro, os ranchos e o carnaval carioca, fazendo da Pedra do Sal o mais antigo monumento vinculado à história do samba carioca” (RIO DE JANEIRO, 2014, p. 236).

do Brasil. Pelo que sobrevive e se tentou esconder por tanto tempo na região portuária do Rio de Janeiro, pode-se entender o Brasil do século XXI.

Figura 88 – Venda de escravos na região do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX.



Desenho: Jean-Baptiste Debret (1768-1848). **Litogravura:** Thierry Frères.
Boutique de la Rue du Val-Longo.
Fonte: Biblioteca Nacional Digital (DEBRET, 1835).

Por mais que se possa afirmar que a Praça Mauá é um lugar que não existia no tempo da escravidão, não se pode negar que se trata de um marco de transição urbana, social, cultural, política e ambiental, que une espaços, realidades e tempos distintos. É um catalisador das contradições humanas que, entre idas e vindas, residem tanto sob a forma de desejos civilizatórios voltados ao “primeiro mundo” quanto pelas “realidades” que retomam seu mais do que justo espaço “comum”. Sem qualquer exagero, pode-se considerar que a Praça Mauá é o interruptor das luzes de visibilidade e invisibilidade das “almas” carioca e brasileira, sempre capaz de iluminar uns e apagar outros. Berço da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, lugar do primeiro “arranha-céu” da América Latina, palco da Rádio Nacional.

Quem hoje vê a nova Praça Mauá dificilmente pode imaginar os tempos em que ali era o lugar dos marujos, das prostitutas, dos biscateiros da “praça feia, mal falada” cantada por Billy Blanco na década de 1950. Mauá não é apenas esse novo largo aberto que hoje se estende como um tapete sobre dois novos e importantes museus – o *Museu de Arte do Rio* (MAR) e o *Museu do Amanhã*, criados sob iniciativa e coordenação da Fundação Roberto Marinho. Mauá é a praça-quina, ponto simbólico de inflexão, lugar onde o Rio se dobra sobre si mesmo, entre seus

distintos “níveis de realidade”. Na projeção do antigo Largo que antes havia engolido a Prainha, a Praça Mauá nasceu como a dobra do conjunto urbanístico criado na década de 1910, ao ancorar a ela dois grandes braços projetados para direções opostas: a Avenida Central (hoje Rio Branco) e a Avenida Rodrigues Alves, sobre o enorme aterro do porto. Desaparecida com a construção da Perimetral a partir da década de 1960, e ressurgida com demolição do elevado em 2013 (vídeo no [link](#)), a Praça Mauá resiste ao tempo.

Entendendo-a assim, a Praça Mauá figura como um eixo de articulação entre as partes de um grande relógio imperceptível, com seus dois grandes ponteiros. O ponteiro dos minutos – a Avenida Rio Branco – aponta para o Pão de Açúcar e para a Zona Sul, para o luxo da Avenida Beira-Mar e dos Cassinos, passando por um riquíssimo corredor onde figuram o Teatro Municipal, a Biblioteca Nacional, o Museu Nacional de Belas Artes, a Cinelândia e o extinto *Palacete Monroe*, todos estrategicamente visíveis para o Rio dos turistas. Na direção contrária, o ponteiro das horas da avenida portuária Rodrigues Alves aponta para o “outro lado” do Rio, o maior e menos conhecido entre os estrangeiros, que segue para a Zona Norte, região sinônimo de trabalho e desigualdade. Passava-se então pelos armazéns do porto, pelos antigos moinhos, e pelas lembranças por tanto tempo “esquecidas” e não tão fáceis de se observar: o Valongo, a Pedra do Sal, Gamboa, Saúde.

Para o lado do ponteiro norte, surge o samba. Na direção do ponteiro sul, a bossa nova. Simbolicamente, a Praça existe como essa quebra geográfica na diferenciação entre lembrados e esquecidos, sonhos e pesadelos, certezas e contradições. Uma interseção dos desejos e memórias desse tal Brasil ideologicamente “misturado”, que em tempos distintos no mesmo espaço já quis se ver como um *Boulevard* de Paris, *Broadway* tupiniquim, *Pequena África* ou, mais recentemente, uma espécie de *Barceloneta* dos trópicos ou um *Puerto Madero* com sotaque brazuca. Pouco antes dessa última metamorfose – a implantação do projeto “Porto Maravilha” nos preparativos dos Jogos Olímpicos de 2016 – uma matéria do jornal *Extra* trazia uma ideia do quanto uma mesma região pode ser vista sob olhares distintos:

Aos olhos da mãe de santo Celina de Xangô, os canteiros de obras do Porto Maravilha escondem uma realidade mística. Tratores e operários, em sua visão espiritual, revolvem uma terra sagrada: a Zona Portuária, chamada de Pequena África. Desde agosto, a religiosa é voluntária no reconhecimento de peças extraídas do Cais do Valongo, o maior porto de escravos das Américas no século 19. Soterrado pelo Império para ocultar os horrores da escravidão, o sítio arqueológico foi revelado pelas obras de drenagem na Avenida Barão de Tefé. Onde todos veem pedras, Celina enxerga orixás e objetos sagrados usados pelos africanos para suportar com fé as dores do cárcere (PEQUENA..., 28 abr. 2012).

A invenção do primeiro ecomuseu carioca: Das perspectivas de Rollas ao Ecomuseu de Santa Cruz

Foi para a Zona Oeste que em 1992 a Prefeitura do Rio decidiu que devia criar o primeiro ecomuseu carioca. Santa Cruz, para além de toda sua história sobre a antiga Fazenda Nacional, o antigo matadouro e os dirigíveis alemães, havia se transformado em uma região industrial. Desde a década de 1960, a região passou a contar também com diversos conjuntos habitacionais, especialmente criados para instalar comunidades originárias de “favelas” do Rio. A museóloga Odalice Priosti, moradora de Santa Cruz e uma das fundadoras do Núcleo de Orientação à Pesquisa Histórica (NOPH), por ocasião da realização do II Encontro Internacional de Ecomuseus (2001), no Rio, comentava o quanto a política das remoções havia sido problemática tanto para as pessoas deslocadas quanto para a região de Santa Cruz:

Se a justificativa para a remoção era mascarada com o argumento da segurança e do eldorado do Polo Industrial implantado naquela região, as consequências, tanto para os desalojados como para os que foram afetados pela sua chegada, foram tão drásticas quanto a abertura da Presidente Vargas. O deslocamento para uma área de difícil acesso, sem o suporte de uma infraestrutura compatível (saúde, saneamento básico, transporte, emprego, cultura, educação etc.) trouxe os inconvenientes de um desarranjo das comunidades envolvidas, desorganizando o espaço físico, social e simbólico de regiões tradicionais [...] (PRIOSTI, 2001, p. 80).

As “remoções” foram comuns no Rio nas décadas de 1960 e 1970, quando diferentes governos entendiam que a solução para os moradores de “favelas” seria deslocá-los para outras regiões da cidade, por meio de políticas habitacionais e da criação de novas zonas industriais. Tanto as indústrias quanto a remoção das comunidades trabalhavam com expectativas de progresso e dignidade, mas a grande motivação era a erradicação das “favelas” nas regiões centrais e mais valorizadas da cidade. Por essa razão, aliada a expectativas frustradas, as políticas de remoção geraram conflitos e intensificaram os problemas sociais, deslocando-os para outras regiões (PERLMAN, 1977; VALLADARES, 1978).

Quanto à formação de diferentes comunidades em Santa Cruz, há um caso específico que pode ser associado à desestruturação da Fazenda Nacional e às expectativas criadas e frustradas com a construção do antigo *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*: a formação da Comunidade do Rollas³⁵⁰. Também chamada de Favela do Rollas, estima-se que atualmente vivem no local cerca de 30 mil pessoas, divididas nas comunidades Rollas I e Rollas II. Como se viu no *Primeiro Porto*, tão logo se definiu por Santa Cruz para receber o hangar dos dirigíveis em

³⁵⁰ Sobre os aspectos sociais associados à formação da Comunidade do Rollas, sugere-se a leitura da dissertação de mestrado de Júlio Mourão Arruda, intitulada *Lembranças e esquecimentos: a construção social da memória em Rollas* (ARRUDA, 2003).

1934, observou-se nos classificados dos jornais a publicação de anúncios sobre a venda de terrenos na região, vinculados às expectativas geradas por aquele equipamento público:

TERRENOS – Vendemos 10 mil lotes de bons terrenos salubres, com agua, luz e onibus á porta, na estação de Santa Cruz, junto ao hangar do Zeppelin, lugar de grande futuro, vendemos a dinheiro e a prestações e alugam-se por bons contratos a 10\$ por mês, podendo desde logo construir [...] (TERRENOS, 9 jan. 1935, p. 28).

Durante as pesquisas para esta tese, observou-se que grande parte dos anúncios partia de uma mesma empresa do setor imobiliário, denominada J. M. Rollas Cia. A empresa pertencia ao português José Maria Rollas, que possuía seu escritório no Centro do Rio de Janeiro. Várias décadas depois, os anúncios de Rollas continuavam, mas agora oferecendo lotes no antigo estado da Guanabara e no Rio de Janeiro. Quanto às terras administradas pela empresa de Rollas em Santa Cruz, em 1967 os jornais registraram as primeiras ocupações conflituosas, que teriam sido motivadas pela ausência de uso das terras e porque corria o boato de que a área era do Governo Federal, da antiga Fazenda Nacional de Santa Cruz. Além disso, enchentes do rio Guandu teriam deixado moradores da região desamparados, motivando a ocupação:

Mais de 300 pessoas, entre lavradores, desempregados, flagelados, trabalhadores pobres e uma minoria que possui algum recurso financeiro, já invadiram a fazenda de propriedade do português José Maria Rôlas, em Santa Cruz, organizando loteamentos e lavouras por conta própria. [...] Segundo alguns moradores da região, a fazenda do Sr. José Maria Rôlas está em estado de semi-abandono há mais de dez anos, não havendo nela nenhuma espécie de cultivo, nem demarcações de limites. Isso e o boato de que as terras pertencem à União foram os principais motivos da invasão. [...] Segundo se soube, o Sr. José Maria Rôlas obteve as terras em Santa Cruz em maio de 1928, do Diretor do Patrimônio Nacional, por aforamento. [...] Outro dos invasores é o Sr. Rosivaldo da Costa Filho, que deixou a Fazenda-Modelo há um mês (antes havia perdido a sua casa por causa das enchentes) e já construiu um barraco, além de ter organizado uma horta. [...] Queremos apenas viver, nada mais – acrescentou um outro invasor (MAIS..., 7 maio 1967, p. 17).

A matéria acima também apresentava o depoimento do vigia da área, que revelava ter “[...] ordens do proprietário das terras para inclusive derrubar barracos e usar da violência, caso haja resistência por parte dos invasores” (MAIS..., 7 maio 1967, p. 17). Meses depois, uma ação conjunta entre a Polícia Militar e a superintendência regional de Santa Cruz tomou atitudes drásticas para garantir a “propriedade” de Rollas. Uma reportagem do *Correio da Manhã* trouxe o depoimento do deputado estadual Aloysio Caldas, que em 1966 foi eleito por Santa Cruz e denunciou a ação. Segundo o deputado, havia ordem judicial para despejar seis famílias, mas a administração regional de Santa Cruz expulsou quase duzentas, “queimando tudo o que encontravam, casas e plantações [...]” (POLÍCIA..., 28 maio 1967, p. 5).

Dias mais tarde, o administrador regional afirmava ao mesmo jornal que cumpria ordens superiores, com o objetivo de evitar “a formação de novas favelas”. O deputado, por outro lado, denunciava que as famílias despejadas passavam fome, e que José Maria Rollas, como foreiro da área da Fazenda Nacional de Santa Cruz, havia vendido “centenas de lotes e não forneceu aos compradores que já concluíram os pagamentos as escrituras definitivas” (PASSAM..., 30 maio 1967, p. 10). Em junho de 1968, o deputado Caldas voltou a denunciar o problema, informando que famílias de lavradores que viviam nos lotes há mais de cinco anos, por meio de posse ou aquisição, estavam sendo despejadas.

O deputado afirmava também que Rollas não era proprietário, e que pagava apenas cinquenta e quatro cruzeiros novos³⁵¹ de taxas pelo aforamento anual de cerca de 2 milhões de m² em áreas da antiga Fazenda Nacional, sem plantar nada. Por essa razão, o deputado solicitou “ao Banco Nacional de Habitação a utilização daquelas terras para construção de casas populares” (LATIFUNDIÁRIO, 8 jun. 1968, p. 2). No entender do deputado, Rollas era “um parasita” que “apesar da irrisória taxa de fôro, mantêm a terra em completo abandono” (DEPUTADO..., 6 jun. 1967, p. 10).

Naquele mesmo ano, o caso das terras ocupadas por Rollas foi investigado pela Assembleia Legislativa da Guanabara. Divulgava-se que o empresário havia contrariado as cláusulas do aforamento “[...] ao vender dezenas de lotes sem autorização do Govêrno”. Sobre essa questão, informou-se à imprensa que o foreiro havia passado “[...] um verdadeiro conto do vigário nos compradores” (FOREIRO..., 17 jun. 1967, p. 5). Depois de 1969, pouco se divulgou sobre as terras do foreiro em Santa Cruz. Porém, em 19 de outubro de 1971, o *Jornal do Brasil* trazia nova notícia sobre aquelas terras, envolvendo um dos moradores que, com sua família, ocupou uma área no local em 1967, quando havia sido entrevistado pelo jornal:

Disputa pela posse de terras teria sido a causa da morte de Rosivaldo Costa Filho, de 42 anos, encontrado morto com uma estocada na cabeça, ao amanhecer de ontem, em frente ao nº 1834 da Avenida Antares, em Santa Cruz, a poucos metros de sua residência. A polícia pretende ouvir, para esclarecer o crime, o milionário José Maria Rolas, dono de vasta área na região, Antônio Coelho, o Baiano, e João Quirino Chapudé, possuidores também de grandes alqueires de terra e que vêm brigando pela posse das mesmas, algumas das quais sob intervenção do Governo. [...] (MINIFUNDIÁRIO..., 19 out. 1971, p. 22).

No livro *Assassinatos no campo: Crime e impunidade 1964-1985*, publicado pelo Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (1985), são apresentados os três nomes como possíveis mandantes do crime, conforme citação da matéria acima. Não se buscou aprofundar

³⁵¹ Por meio de anúncios publicitários publicados nos jornais da época, observou-se que o valor da taxa anual de aforamento, divulgada pela imprensa, equivalia ao preço de um secador de cabelos em liquidação, ou apenas uma de 26 prestações de um televisor de 20 polegadas.

o caso na pesquisa, já que extrapolaria os objetivos propostos. Entretanto, observou-se que em 1969 o deputado Aloysio Caldas foi preso e teve seu mandato cassado pela ditadura militar, perdendo seus direitos políticos por dez anos, obtendo anistia somente em 2003.

O caso da Comunidade do Rollas é aqui relatado como uma das consequências do abandono da Fazenda de Santa Cruz e da frustração das expectativas de desenvolvimento local com o fim da *Era de Ouro dos Dirigíveis*. O reconhecimento do *Ecomuseu de Santa Cruz* pelo poder público municipal, a partir das iniciativas do NOPH, surge como reação comunitária às dinâmicas sociais geradas pela transformação abrupta nos critérios de uso e ocupação humana daquela região. Essa reação, porém, não se colocava como contrária à chegada dos moradores “removidos” a Santa Cruz, mas à vinda desses novos habitantes sem que se garantissem condições para sobrevivência digna no local. Segundo Odalice Priosti, o Ecomuseu surgiu como resposta de apropriação dos espaços urbanos de uso coletivo, dos elementos locais do patrimônio cultural “[...] sejam eles bens patrimoniais preservados ou espaços políticos de cidadania e de expressão de uma comunidade” (PRIOSTI, 2001, p. 78).

A princípio, o NOPH não era um grupo de moradores de Santa Cruz interessados em estratégias de desenvolvimento comunitário, embora nunca tenham deixado de considerá-las. A motivação inicial do NOPH se associava a perspectivas de desenvolvimento integradas a expectativas de preservação do patrimônio cultural. Em sua tese de doutorado, Priosti relata que se tratava de um grupo diverso, formado por moradores de Santa Cruz que se reuniam voluntariamente. Eram “[...] dentistas, artistas, poetas, artesãos, professores, advogados, economistas, comerciantes, arquitetos, fotógrafos que, num momento da história local, decidiram criar o NOPH, em 1983, e num outro momento, muito mais tarde (1992), se reconheceram integrantes de um processo de ecomuseu”. Nesse segundo momento, motivado pelo I Encontro Internacional de Ecomuseus, reuniram-se novos participantes, como outros professores, arquitetos e um artesão. Desde o princípio, porém, o NOPH contava com a iniciativa de um historiador e museólogo, morador de Santa Cruz, o professor Sinvaldo do Nascimento Souza (PRIOSTI, 2010, p. 59-61).

Nos grupos de voluntários de Santa Cruz, nos dois momentos citados por Priosti (2010) se observa a predominância de pessoas com formação superior ou com atuação em áreas sensíveis e poéticas. Imagina-se que esse aspecto seja natural, considerando o olhar e a leitura dos grupos quanto às problemáticas sociais e de preservação do patrimônio local, notadamente quando grande parte dos bens de interesse à preservação, especialmente os que se associavam à antiga fazenda de Santa Cruz e ao bairro que se formou a partir dela (PRIOSTI, 2010), ainda não tinham obtido o reconhecimento institucional. Por outro lado, esse mesmo perfil dos voluntários pode ter carregado expectativas e signos bastante específicos, apoiados em olhares

privilegiados e particulares de percepção da História, do Ambiente e da Sociedade, baseados em uma “vocalização política afirmativa” (PRIOSTI, 2010). Teriam essas ações configurado um olhar “elitizado” às expectativas do NOPH?

Primeiro, é preciso destacar que a iniciativa voluntária e localizada do NOPH, que inicialmente não contava com qualquer movimento do poder público ou com a participação de atores externos àquela sociedade, ainda é rara no Brasil. Apesar desse diferencial, percebe-se que a formação espontânea e inicial dos atores do NOPH, naqueles momentos, ainda não alcançava uma representatividade social abrangente, considerando as múltiplas camadas ou “níveis de realidade” daquela sociedade. Há diversos exemplos no Brasil, especialmente no século XX, de museus tradicionais que surgiram exatamente da mesma maneira, pela iniciativa de um grupo de voluntários interessados na preservação da história e do patrimônio local, que se reuniam sob perspectivas ou motivações de percepção ou de memórias individuais.

Muitas décadas depois, porém, passou-se a refletir sobre as escolhas efetuadas por aqueles grupos, percebendo-se o olhar restrito sobre as “realidades” locais³⁵², não isentas dos discursos retrógrados, das celebrações de pseudotradições e das suscetibilidades à mistificação que também foram observadas na criação de pequenos museus e ecomuseus na Europa (CHAUMIER, 2003). Ainda assim, diante dessas limitações, a iniciativa voluntária e localizada pode ser mais representativa do que aquela que se pretende abarcar na maior parte das políticas públicas de preservação do patrimônio, ou de desenvolvimento humano regional. Que comunidade, então, é representada socialmente por grupos de voluntários?

³⁵² Durante a trajetória profissional, o autor desta tese teve a oportunidade de acompanhar debates associados a processos de criação de museus tradicionais com a participação e iniciativa de representantes comunitários, associada ao reconhecimento governamental, em cidades de Santa Catarina. Um dos casos debatidos, por exemplo, envolve o processo de criação do Museu Nacional de Imigração e Colonização (MNIC), instalado no casarão que passou a ser referido como “Palácio dos Príncipes”. Uma comissão de voluntários atuou por décadas na definição e direção das ações do museu. A denominação da edificação faz alusão à irmã de Dom Pedro II, Dona Francisca de Bragança (1824-1898) e seu marido, o Príncipe de Joinville François Philippe d'Orléans (1818-1900), que receberam aquelas terras como dote. O “Palácio” de Joinville, assim como alguns bens em Santa Cruz, foi tombado como Patrimônio Nacional na década de 1930. Por semelhança, a sede de atividades do Ecomuseu de Santa Cruz se localiza no casarão do Matadouro, posteriormente denominado como “Palacete Princesa Isabel”. Na edificação também funcionou a Escola Santa Isabel, que passou a adotar a denominação de Escola Princesa Isabel na década de 1940. Teriam os voluntários de Joinville (SC) e de Santa Cruz (RJ) expectativas semelhantes nas suas iniciativas de preservação da memória de seus territórios? Se tiveram, por que geraram museus “diferentes”, um “tradicional ortodoxo” e outro “ecomuseu” ou “museu comunitário”? Haverá sempre limites absolutos? É provável que não, já que ambos são processos em curso, como qualquer Museu, e sua transformação é dinâmica. Um sinal de proximidade, por exemplo, se percebe na necessidade de representação material de valores ou indivíduos “caros” àquelas sociedades apresentados como peças de acervo. Em qualquer caso, sinaliza-se antes uma proximidade, complementaridade ou fusão entre essas formas, do que um “antagonismo” absoluto.

Em quase todos esses momentos, cedo ou tarde há a decisão de um chefe de governo. O espetáculo institucional, que tem como exemplo o espetáculo privado, quando se estabelece por iniciativa do poder público, parte de uma decisão ou entendimento de um chefe com poder legalmente instituído. Não raro, sua ação é vinculada a um determinado momento. Uma celebração, uma efeméride, uma comemoração, qualquer evento que possa se configurar como um ato simbólico, ou seja, como parte de um ritual espetacular.

Veja-se um exemplo associado a Santa Cruz. Em 1999, ao anunciar a finalização da primeira etapa de restauração do “Palacete do Matadouro” e a implantação do “primeiro centro cultural da Zona Oeste”, a Secretária Municipal de Cultura, Helena Severo, informou que o centro passaria a contar com uma biblioteca, uma sala de exposições e um ecomuseu, que ela definiu como uma “espécie de exposição permanente sobre a vida cotidiana e informações antropológicas” (CULTURA..., 15 jan. 1999, p. 25). Como se vê, mesmo partindo de uma iniciativa dita comunitária, a partir do momento que esta é agregada à estrutura organizacional do poder público, mudam-se algumas perspectivas, e o caráter espetacular assume maior relevância nos discursos oficiais, muitas vezes em contraposição às expectativas originárias da comunidade, especialmente quando se vinculam ao fenômeno que o museólogo francês Serge Chaumier tratou por “oportunismo turístico-comercial” (CHAUMIER, 2003).

Associadas ao oportunismo turístico-comercial e somadas a outras expectativas de imagem pública, na década de 1980 já se discutiam as contradições geradas na relação entre a desejada “independência” dos ecomuseus comunitários e a enorme conveniência para o poder público em manter em um equipamento cultural que gera pouca demanda por investimentos financeiros. Trata-se de reflexões relevantes, especialmente quando se descartava que também os ecomuseus e museus comunitários podem ser associados a possibilidades de uso turístico-comercial ou espetacular. Em 1985, François Hubert refletia sobre essa situação gerada por expectativas díspares entre as comunidades e o poder público:

O futuro do ecomuseu depende unicamente da boa vontade de quem o financia e, para continuar a existir, terá de fazer concessões e entrar no jogo político. Sua função pode então ser aquela que convém ao poder e se tornar – contradição suprema – um instrumento de manipulação. Assim considerado, o ecomuseu comunitário é uma pechincha para os poderes políticos, que podem limitar seu custo ao mesmo tempo em que se controla seu funcionamento. Mas o é também do ponto de vista da ideologia que fomenta: em contradição com o espírito iconoclasta de que se orgulha, o ecomuseu está longe de ser subversivo, pois o seu programa visa estabelecer um verdadeiro consenso entre todas as camadas da comunidade (HUBERT, 1985, p. 188, tradução nossa).

Algumas vezes, a necessária resposta do poder público acaba por gerar uma tutela de controle, quando então se assumem leituras ortodoxas sobre temas ditos comunitários ou

ambientais, notadamente aos que se referem à História, à Proteção Ambiental e ao Patrimônio Cultural. Surge dessa tutela a reprodução do caráter conservador, preservacionista e conservacionista alheio às “realidades”, ou seja, distante dos problemas vividos pela população, ou de suas expectativas mais básicas. Quando isso ocorre, segundo Hubert (1985), contraditoriamente os ecomuseus desenvolvem uma forte tendência à hegemonia local. Preocupações semelhantes às de Hubert foram apresentadas pelo historiador Ulpiano Bezerra de Menezes em sua participação como palestrante do I Encontro Internacional de Ecomuseus, realizado no Rio de Janeiro em 1992, à luz das perspectivas da Rio92:

Nesta perspectiva, eu vejo com um certo receio objetivos tão amplos apresentados para o ecomuseu [...] que faz do ecomuseu a forma absoluta, prioritária, exclusiva quase, de culturalização da vida corrente. [...] me parece que o objetivo último do ecomuseu seria deixar de existir. À medida que toda a vida estivesse a tal ponto culturalizada, que seus valores culturais estivessem a tal ponto explicitados, seria desnecessária qualquer forma de conscientização para que esta consciência ainda se aprofundasse” (MENESES, 1992, p. 78).

Além da preocupação com a culturalização das “realidades”, Ulpiano também refletiu sobre os limites e problemas que se associam à noção homogeneizadora de “comunidade”, associadas às perspectivas de ecomuseu que “se apresenta como sendo o museu da comunidade, pela a comunidade, para a comunidade”:

Mas eu me pergunto o que é comunidade. Na ótica do cientista social este conceito é extremamente complexo e não bate com aquilo que normalmente consta do uso corrente desta palavra na museologia, porque não responde nem a um critério de proximidade espacial, proximidade física, que a meu ver teria que começar com os próprios funcionários do museu – seriam estes a comunidade imediata que se ampliaria por todos aqueles que levam a crer que este conceito seria o de grupo social imediato ou de grupo politizado, mas seja como for, a indefinição do conceito pressupõe sempre uma homogeneidade. Fala-se da comunidade como se isto fosse uma coisa homogênea (MENESES, 1992, p. 79).

É por essas razões que se considera que a concepção de um *Ecomuseu da Zona Oeste*, que posteriormente se concretizou por meio do reconhecimento institucional do *Ecomuseu de Santa Cruz*, foi espetacular sob a perspectiva do poder público municipal, mas também sob a ótica restrita de uma “representação comunitária”. Essa percepção obviamente não invalida o que foi concretizado, mas certamente minimiza algumas “certezas” que se mostram frágeis tanto nas perspectivas governamentais quanto comunitárias. Por mais que as discussões que ocorreram no I Encontro Internacional de Ecomuseus tenham caminhado em sentido oposto sob a ótica dos representantes comunitários presentes naquele evento, as expectativas iniciais do poder público se associavam à afirmação de uma “nova imagem” de cidade “sustentável”, à altura das perspectivas assumidas para a realização da Rio92. Ou seja, se vinculavam a um

oportunismo espetacular gerado pela realização do grande evento internacional. E neste sentido, são perspectivas idênticas às que oportunizaram a criação do *Museu do Amanhã*.

Essa contradição entre abordagens, conforme refletido anteriormente, é um desafio constante a qualquer ecomuseu. Por essa razão, reflete-se hoje que a existência do NOPH como órgão independente, mesmo quando se agrega ou se confunde com o Ecomuseu de Santa Cruz, é também a garantia de sua permanência futura sob as expectativas de um museu comunitário. Mas aí também pode-se traçar outro paralelo: a existência de um instituto sem fins lucrativos, que existe independentemente do poder público, como mantenedor do *Museu do Amanhã*, também não será uma garantia de permanência e independência futura, apesar da dependência de uma tutela governamental? Obviamente, as escalas de percepção do poder público e da iniciativa privada sobre os impactos de um ou outro museu são bastante diferentes. Não por acaso, Hubert (1985) observava que os ecomuseus comunitários são percebidos pelo poder político governamental e econômico como “uma pechincha”. Bem diferente, portanto, do que se percebe ante a suntuosidade do *Museu do Amanhã*.

A divergência de perspectivas do próprio poder público se torna explícita no I Encontro Internacional de Ecomuseu quando se observam os discursos de cerimonialista, prefeito, secretário e arquiteto da prefeitura. A primeira fala do mestre de cerimônias deixava clara a intenção: “O objetivo principal do Encontro é o tratamento do Ecomuseu como alternativa de desenvolvimento sustentável. Com este propósito, será estudada a possível implementação do primeiro Ecomuseu da Cidade do Rio de Janeiro” (ENCONTRO, 1992, p. 1). Por outro lado, a fala do prefeito Marcello Alencar (1925-2014), na abertura do evento, também ilustrava que a motivação principal era a proximidade da Rio92, e que o seu grande objetivo era “dar eco ao ecomuseu”. Ou seja, o Encontro serviria para referendar a iniciativa da Prefeitura para a criação de um ecomuseu apoiado em reflexões ambientais, mas que pudesse mostrar ao mundo que o Rio de Janeiro havia sido a escolha certa para sediar um evento internacional da relevância da Rio92:

Considerando-se os problemas que já se agravam em relação ao equilíbrio ecológico, a questões planetárias, acho que nada mais oportuno do que esta iniciativa de valorização do Homem, de fixação da memória em espaços. [...] Acredito que todas estas vontades foram manifestadas por nosso governo no sentido de fazer deste evento a grande reflexão do que vai se construir na Rio92. [...] Acredito firmemente que o município do Rio de Janeiro, face ao País, face à comunidade internacional, precisa mostrar que está bem escolhido para sediar este evento, a começar pelas suas preocupações em colaborar com a grande reflexão que se fará nos próximos dias, aqui, no Encontro que vai debater a boa vontade do homem nas suas relações com a natureza e com a vida no Planeta (ALENCAR, 1992, p. 4).

Embora o prefeito tivesse a convicção de que aquele evento estava intimamente associado às perspectivas da Rio92, e ao desejo explícito do que se pretendia “mostrar” à comunidade internacional, outras autoridades municipais já sabiam de que a Ecologia havia sido rechaçada por alguns profissionais de museus. A delimitação da marca “Ecomuseu”, sugerida vinte anos antes “quase por causalidade” (VARINE, 1992), estava em plena crise. Ocorre que não se adota um prefixo repleto de sensibilidades sem que se gere consequências e expectativas. Assim, refletindo a insegurança e as contradições do meio museológico³⁵³ naquele momento, não poderia ser mais sincera a fala do Secretário de Cultura do Rio de Janeiro, Carlos Eduardo Novaes, na abertura do Encontro:

A primeira vez que ouvi falar em ecomuseu, ano passado, imaginei-o, como qualquer leigo, um museu ecológico e reagi com a incredulidade de quem considera impossível empregar a questão ambiental nas dependências de um museu. Além disso, sempre resisti a museus. Na minha pecadora ignorância, vejo-os muito mais como um sarcófago do que um agente de transformações sociais. Errei duas vezes, Ecomuseu NÃO é um museu ecológico. Ecomuseu pode até nem ser museu, tamanha a distância que o separa dos fundamentos básicos deste local destinado à guarda de objetos. O objeto do ecomuseu é o Homem, vivo, pulsante, na sua ciranda comunitária. Tem a ver com a História e o patrimônio físico e natural e cultural. Mais que isso, no entanto, o ecomuseu se realiza na memória coletiva, sua relação com território, seu domínio sobre o cotidiano. Potencializa enfim a comunidade para uma ação libertadora, capaz de preservar sua área das pressões e imposições que cheguem de fora (NOVAES, 1992, n.p.).

Destaque-se que Novaes não estava sozinho em sua afirmativa. Para chegar a essas conclusões, ele havia conhecido alguns ecomuseus na Europa, em viagem realizada nos primeiros meses de 1992. A Secretaria de Cultura havia solicitado apoio ao Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM-BR) e à Escola de Museologia da Unirio. A museóloga Teresa Scheiner então articulou as visitas ao *Écomusée du Creusot-Montceau-les-Mines* (França), ao *Écomusée de Fresnes* (França), e ao *Ecomuseu do Seixal* (Portugal), além de reuniões de trabalho com Hugues de Varine e Mathilde Bellaigue, na França (CARVALHO, 2017) e com Mario Moutinho, em Portugal. Naquele momento, havia uma preocupação em desvincular a noção do “Ecomuseu” das acepções da Ecologia, porque a multiplicação dos ecomuseus na França havia gerado uma crise conceitual. Apesar disso, era inegável que a Ecologia estava “na ordem do dia”.

O interesse da Prefeitura do Rio nos ecomuseus e a ideia de implantar um Ecomuseu em Santa Cruz havia surgido no ano anterior, pelo arquiteto Ricardo Várzea, que atuava no

³⁵³ No *Quarto Porto* se analisam as imprecisões geradas pelo exercício de implantação dos ecomuseus especialmente na França, que teriam levado a alguns teóricos da Museologia a negar o caráter ecológico do Ecomuseu, especialmente ao reduzir a abrangência da Ecologia ao seu aspecto espetacularizado, ou seja, restrito aos aspectos naturais dito “puros”, associados ao mito da natureza intocada.

Departamento Geral do Patrimônio Cultural (DGPC) da Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes do Rio de Janeiro. Havia a preocupação dos governantes em deixar legados que justificassem os investimentos aplicados na realização da Rio92. Na abertura do Encontro, a museóloga Fernanda Camargo-Moro (1933-2016), à época presidente do Comitê Internacional de Arqueologia e História do ICOM, também foi enfática quanto ao suposto distanciamento do Ecomuseu à Ecologia: “O ecomuseu não é um museu ecológico, mas um museu que vincula o território à comunidade e ao patrimônio – patrimônio este sem limites ou conceitos estéticos obsoletos” (CAMARGO-MORO, 1992, p. 2).

Analisando-se hoje, é no mínimo contraditório o entendimento de um caráter “não ecológico” do “Ecomuseu”, principalmente quando se considera que vinte anos antes todos os atributos que o Secretário de Cultura havia associado a algo que se dissociava de um “museu” comum, estavam na base conceitual do que se propôs como “Museu Integral”, na Mesa-Redonda de Santiago do Chile. É curioso que o I Encontro Internacional de Ecomuseus tenha ocorrido no auditório da Petrobras, no Centro do Rio. Afinal, a intenção da Prefeitura em criar o primeiro ecomuseu carioca na Zona Oeste, que daria fôlego ao reconhecimento posterior do *Ecomuseu de Santa Cruz*, seria melhor referendada se ocorresse na própria região envolvida. Por mais que a Prefeitura tenha disponibilizado alguns ônibus que diariamente traziam participantes daquela região, certamente a representação “comunitária” foi prejudicada.

O que parece ficar claro em uma leitura atual e exterior sobre aqueles momentos é que na Prefeitura as expectativas se dividiam entre as autoridades que viam na proposta uma estratégia espetacular de imagem e um ou outro técnicos que acreditavam no potencial de desenvolvimento local gerado pelos ecomuseus, porém embalados pela perspectiva “inovadora” das intervenções urbanísticas. Em 1993, por exemplo, o arquiteto Ricardo Várzea apresentou um artigo em que relatava que a intenção da Prefeitura, naqueles anos, era implementar diversos ecomuseus na cidade do Rio de Janeiro, todos por meio de iniciativas comunitárias, mas articuladas pelo poder público junto a associações de moradores no Flamengo, na Floresta da Tijuca, na Lagoa Rodrigo de Freitas, no Caju, em São Cristóvão, no Horto Florestal, no Morro de São Carlos, na Ilha do Governador, em Bangu, e na recuperação do Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro no Parque da Cidade. Todos esses projetos, segundo Várzea, se justificavam a partir das considerações da Rio92, da Conferência da Terra, que viam o museu como “um agente do desenvolvimento sustentável” visando à “melhoria da qualidade de vida urbana e da relação do cidadão com o meio ambiente” (VÁRZEA, 1993, p. 61). Esse projeto de implantação de um conjunto de ecomuseus na cidade do Rio de Janeiro foi apresentado pelo arquiteto na Conferência das Cidades Latino-Americanas – Rio93.

Outro aspecto que aproxima o *Ecomuseu de Santa Cruz* ao *Museu do Amanhã* são as noções de “descoleção” e de “território do espírito humano”, quando ambos procuram se afastar da monumentalidade material comum aos museus ditos tradicionais. A esse respeito, Odalice Priosti mostrava em 2001 uma percepção bem menos restrita do que as primeiras iniciativas do NOPH, no sentido de uma preservação do patrimônio mais aberta às possibilidades de transformação social:

A experiência ecomuseológica de Santa Cruz responde à questão, após demolir o conceito de coleção (com a descoleção de Canclini), de patrimônio material (colocando-o na vida) e de território (alcançando o plano espiritual). Resta à comunidade não apenas manter seu potencial transformador, gerando o desenvolvimento, mas também manter o desejo de preservar construindo – o que depende da mobilização dos atores –intervindo nessa construção, direcionando-a, segundo suas próprias escolhas, selecionando no patrimônio global um patrimônio sem a armadura de uma preservação estática (PRIOSTI, 2001b, p. 151).

Apesar da afirmação abrangente e teoricamente aberta de Priosti, o que se concretiza na prática pelas iniciativas do *Ecomuseu de Santa Cruz* ainda parece se manter bastante próximo das abordagens clássicas de percepção e reconhecimento do patrimônio “musealizado”. Apesar de ter sido divulgada a adoção de uma experiência pioneira no Rio de Janeiro em direção à elaboração de um *Inventário Participativo* aplicado ao museu (PRIOSTI, 2010), os resultados preliminares disponibilizados no sítio eletrônico da instituição ainda não caminham em direção a um “acervo de problemas” vitais à sociedade, ou ao reconhecimento de territórios que superem ou proponham suplantar a delimitação geográfica imposta pelas políticas de preservação e pelos planos de desenvolvimento humano regional. Desse modo, é perceptível a distância entre o que se apresenta “oficialmente” e o que se idealiza como “utopia” (o sonho que motiva o movimento) nas relações entre o órgão público mantenedor (o chão que estabelece os caminhos possíveis) e a abordagem motivada pelo debate e ação participativos e de mobilização comunitária (o céu que se deseja contemplar):

Percebe-se, no movimento que se processa em Santa Cruz, uma mudança de concepção do objeto museológico. [...] Não mais a história simplesmente contada através de seu patrimônio e estudada nas pesquisas, mas o próprio presente, a própria relação e mobilização comunitária [...] No museu clássico, ainda que este tenha buscado novas linguagens, novas interpretações, novas maneiras de se aproximar do seu público potencial, ainda não se quebrou a forma que os moldou: as decisões continuam a espelhar a hegemonia da cultura das elites (PRIOSTI, 2001, p. 151).

Entre o sonho e a “realidade” que se permite refletir “oficialmente”, observa-se pelas informações apresentadas em documentos disponibilizados pelo sítio eletrônico do *Ecomuseu de Santa Cruz*, datados de 2016, que ainda não havia sido possível dar andamento efetivo a um *Inventário Participativo*. Nos dois links disponibilizados (*Bens Tangíveis* e *Bens Intangíveis*),

consta um documento com treze bens materiais descritos e detalhados pela própria equipe do Ecomuseu, entre edificações e marcos materiais da antiga Fazenda de Santa Cruz e do Matadouro, o Hangar dos Dirigíveis, casarios destacados por critérios de excepcionalidade, uma fonte de origem inglesa em ferro fundido do século XIX, o Grêmio Recreativo Escola de Samba Acadêmicos de Santa Cruz, e o rio Guandu (CARVALHO, 2016). Há no sítio eletrônico a possibilidade de imprimir quatro diferentes percursos sugeridos entre os bens musealizados do *Ecomuseu de Santa Cruz*, todos eles associados ao *Inventário Preliminar* de Bens Tangíveis.

No que se costuma referir como um “território” ampliado de atuação do *Ecomuseu de Santa Cruz*, observa-se grande discrepância entre as análises e atividades disponibilizadas e elaboradas pelos membros do NOPH e as iniciativas assumidas pela Gerência do Ecomuseu vinculada à estrutura administrativa da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Somam-se a essas questões as divergências quanto à percepção de bens “comuns” de interesse à preservação ou às práticas de desenvolvimento comunitário. Enquanto a Lei n. 2.354, de 1º de setembro de 1995, que cria o Ecomuseu, define algumas “marcas a serem preservadas e difundidas”, o Decreto n. 12.524, de 9 de dezembro de 1993, que cria a APAC de Santa Cruz, contempla 405 bens imóveis a preservar na região (RIO DE JANEIRO, 2012), e o próprio Ecomuseu e os estudos realizados por membros do NOPH refletem outros olhares.

Do que se levantou pelos estudos realizados nesta pesquisa, conclui-se que o espetáculo do *Ecomuseu de Santa Cruz* é um cenário onde atuam vozes, atores e poderes divergentes, ainda distante do que pode se considerar como algo livre de “espelhar a hegemonia da cultura das elites”, tal como percebia uma de suas maiores articuladoras, o museóloga Odalice Priosti. Isso não significa que quaisquer iniciativas, sejam do NOPH, da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, ou de quaisquer outras representações da sociedade, sejam “impertinentes” ou “inválidas”. Pelo contrário, os distintos espetáculos que se apresentam e se propõem em nome do *Ecomuseu de Santa Cruz* caminham rumo à percepção do fenômeno museal como ato criativo, participativo, democrático, emancipador, em processo dinâmico e constante disputa.

**Do Guggenheim Rio ao Museu do Amanhã:
A promessa de um museu “sustentável” no “Porto Maravilha”**

Não seria exagero enfatizar que a tomada de consciência ecológica futura não deverá se contentar com a preocupação com fatores ambientais, mas deverá também ter como objeto devastações ecológicas no campo social e no domínio mental. Sem transformação das mentalidades e dos hábitos coletivos haverá apenas medidas ilusórias relativas ao meio material.

Félix Guattari (GUATTARI, 2019 [1992], p. 153).

“Somente quem for contra o Rio de Janeiro ou o Brasil vai ser contra o museu”. Assim teria reagido o *starquiteto* francês Jean Nouvel às críticas a seu projeto para a filial do *Guggenheim*, contratado pela Prefeitura do Rio nos primeiros anos de 2000, para ser edificado no Píer Mauá. A frase, tanto objetiva quanto determinante, teria sido emitida por Nouvel em entrevista coletiva a jornalistas brasileiros, em fevereiro de 2003, quando se anunciava publicamente que o município do Rio havia investido cerca de dois milhões de dólares “no projeto arquitetônico de viabilidade da área” (ARQUITETO..., 3 fev. 2003).

A frase de Nouvel é emblemática porque permite carregar grande parte das reflexões apresentadas nesta tese. Na afirmação transparece a força de “verdade absoluta” que se atribui ao Museu-Espetáculo, apresentado à sociedade como movimento “inequívoco” em direção ao desenvolvimento humano. Acompanhada dessa certeza, vinha a expectativa de reação positiva dos espectadores à iniciativa dos idealizadores e às concepções arquitetônicas e museográficas. Entretanto, mais do que mera opinião, a afirmação do arquiteto aprisionava qualquer reflexão crítica que extrapolasse o par mutuamente exclusivo, entre o “contra” e o “a favor”. Por essa razão, qualquer questionamento contrário seria combatido por alguns como ato antipatriótico. Afinal, quem poderia ser contra o “desenvolvimento” do País?

Não se pode “culpar” o arquiteto do *Guggenheim Rio* por protagonizar a certeza do absolutismo museal espetacular. Quase sempre que se pretende instalar no país uma “grife” cultural internacional, as perspectivas de imagem governamental são iluminadas pelo discurso desenvolvimentista que não permite questionamentos. Nem o argumento de existência prévia de “equipamentos” culturais relevantes, carentes de atenção e de investimentos públicos e privados, é capaz de demover as certezas governamentais e empresariais sobre a relevância do “novo” que vem de fora. Isso parece ter uma razão de ser: a sociedade brasileira costuma reagir de forma positiva às “novidades”. Desse modo, é comum que o olhar desenvolvimentista local se projete sobre o sucesso do “outro”, e assim se restrinja à percepção subestimada de si.

No caso do Recife, analisado no *Quinto Porto* desta tese, viu-se a afirmação dos governantes locais de que a cidade não possui museus de ciência “relevantes”. No caso do Rio a questão foi outra. Os modelos de desenvolvimento urbanos centrados no edifício-marca do *Museu do Amanhã* foram associados aos exemplos de grandes transformações motivadas pela realização dos Jogos Olímpicos em diversas cidades do mundo, tal como no passado teria se dado com a realização das Exposições Internacionais. Repetir modelos, em todos os casos, é o caminho mais fácil para desviar do debate local. Contra o argumento do que “deu certo” lá fora, raramente sobrevivem as críticas que ocorrem à percepção das realidades locais.

As analogias entre o caso *Guggenheim* e os episódios narrados nesta tese são férteis. Considere-se, por exemplo, as reações à chegada do hidroavião *Jahú* ao Brasil, primeira travessia

do Oceano Atlântico realizada por brasileiros entre 1926 e 1927, relatada e analisada no *Primeiro Porto*. Nos jornais, conclamava-se a população para igualmente se posicionar entre o passado “arcaico” e o futuro “civilizatório”. Prestigiar o acontecimento era considerado pelas autoridades do Rio e do Recife como demonstração de posicionamento individual entre a atitude patriótica ou a ação deliberada contrária ao desenvolvimento do País. De um lado, estavam os “sadios morais” da pátria brasileira, como ancestrais do qualificativo vago de “cidadãos de bem”. De outro, os jornais repetiam a afirmação governamental de que diante da relevância do evento só poderiam ficar em casa “os enfermos e seus enfermeiros”.

De forma semelhante se convocou a população brasileira, em espaços-tempos distintos, a se posicionar positivamente ante outras certezas governamentais: a chegada dos dirigíveis, a construção de aeroportos, a ampliação dos portos, a abertura de grandes avenidas, o arrasamento de morros e a extensão de aterros, o metrô do Recife comparado à chegada da inovação *Graf Zeppelin*, a construção de Brasília no fim da década de 1950, e igualmente, a implantação de grandes museus. Todos fizeram uso das expectativas de desenvolvimento para se apresentar espetacularmente como ações “inquestionáveis”.

Para a reurbanização da Praça Mauá na década de 2010, o *Museu de Arte do Rio* (MAR) e o *Museu do Amanhã* surgiram como alternativa possível, procurando não repetir os equívocos gerados na condução dos projetos do *Guggenheim Rio* pela Prefeitura. A Fundação Roberto Marinho, idealizadora dos museus, pretendia ancorá-los a um processo de “resgate da região portuária” por meio da arte e da ciência (OLIVEIRA, 2015, p. 5). Apesar desses cuidados e das especificidades “temáticas” dos novos museus, há diferenças conceituais entre os dois projetos, especialmente no que diz respeito à interação com o lugar onde se inserem. O MAR assumiu o papel de articulação com a região portuária – sempre presente em suas exposições e ações – enquanto o *Museu do Amanhã* assumiu o papel do transatlântico, universal e inespecífico, capaz de atracar em qualquer porto do mundo sem fazer diferença.

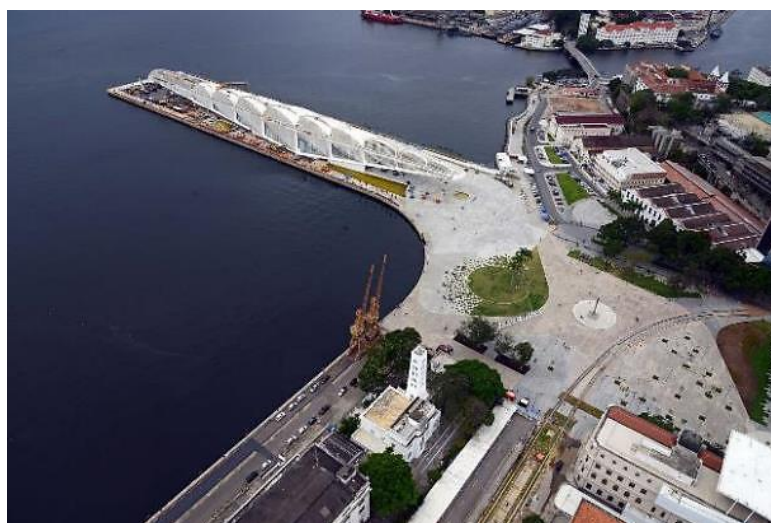
É como se o MAR fosse o velho conhecido que reaparece depois de virar *star*, para contar a mesma história, só que agora de outro jeito. Talvez ele convide você ou alguém que você conhece para contar a história junto. O *Museu do Amanhã*, como boa nave alienígena, pousa no seu espaço para avisar que o mundo vai acabar, e se você não cuidar, ele desaparece em uma dobra do espaço-tempo. Atuar como nave, por sinal, é opção curatorial:

Como um navio que atraca no Píer Mauá, o Museu do Amanhã prossegue nessa condição de quem desembarca no cais: pensa, teme, sonha, projeta, vislumbra as diversas possibilidades de futuro. E o faz sob o ponto de vista da ciência. É um museu de ciência aplicada que parte da urgência do presente e incentiva a reflexão sobre as diversas possibilidades do amanhã. E, como consequência, provoca ações para se chegar ao amanhã que queremos. Hoje vivemos na Era do Antropoceno: a ação humana, seja individual ou coletiva,

gera impactos de dimensões geológicas sobre o planeta. Sob esse conceito é construído o Museu do Amanhã. [...] Erguido numa área de vocação histórica em meio a um ambicioso processo de renovação urbanística promovido pela Prefeitura do Rio de Janeiro, o Museu do Amanhã se insere numa zona portuária transformada em uma espécie de ponto nodal, não apenas da rede de transportes, mas também de uma guinada para a cidade: de como ela foi até agora em direção ao que pretende ser. Nesse sentido, é um verdadeiro ponto de articulação entre passado e futuro (OLIVEIRA, 2015, p. 5).

Cabe refletir que a percepção da Praça Mauá como “ponto nodal” no espaço e no tempo apresenta semelhanças ao entendimento do que aqui se propôs como “dobra do Rio” (Figura 89). Em comum, há nas duas noções a percepção de um território simbólico e sensível. O “ponto nodal” considera articulações entre o tempo e o espaço. A “dobra do Rio” procura suplantar essas dimensões em direção a uma terceira, a social. Isso não quer dizer que um “ponto nodal” desconsidere a sociedade, mas que a “dobra” considera o tempo sob memórias distintas, à medida em que se mudam as direções em um mesmo território. Esse diferencial entre o que segue para um lado ou outro, para a Avenida Rio Branco ou para o Porto, foi capaz de afetar o que se percebe do hoje, e o que se apresenta sob a forma de perspectivas inalcançáveis ou pouco justas de um amanhã que se dobra e desdobra sob diferentes “níveis de realidade” social, cultural, política e econômica. Nos diferentes lados dessa dobra, as histórias de uns e outros tomaram rumos diferentes. O “ponto nodal” não parece ser apenas o articulador entre o que foi e o que será, mas a fratura exposta de uma zona de conflito, entre o que se edifica como memória e conhecimento oficial, e o que somente vez por outra se permite emergir dos territórios da invisibilidade. Assim, mais do que um “ponto nodal”, os lados da “dobra do Rio” vivem juntos na região portuária, em camadas que se sobrepõem.

Figura 89 – A região portuária do Rio em obras, setembro de 2015. Nos trilhos do VLT, a “dobra do Rio” e o “ponto nodal”.



Fonte: Porto Maravilha, Fotos e Vídeos ([link](#)). Foto: Divulgação, 29 set. 2015.

Aí está um dos problemas éticos enfrentados pelo *Museu do Amanhã* em sua opção pelo presente para refletir sobre a idealização do amanhã que queremos. Se considerasse o passado sensível local entre seus problemas geradores de reflexão, talvez permitisse a partilha de um amanhã menos segregador à região que majestosamente ocupa. Por enquanto, aos habitantes locais parecem caber as relações de “boa vizinhança” com o *Museu do Amanhã*, ainda restrita à possibilidade de visitas gratuitas, ou de participação em cursos e debates que levem à apreensão da nave espetacular como algo também “seu”. Obviamente, isso é muito pouco para quem ocupa um território sensível.

Analisando-se os primeiros anos de atuação dos dois museus da “dobra do Rio”, percebem-se diferenças acentuadas no tratamento dado às exposições. O *Museu do Amanhã* ainda se restringe à visão dos “consultores” – aos quais se refere como uma “seleção da ciência” – oferecendo ao público a possibilidade de “escolhas possíveis” a perguntas delimitadas. O MAR caminha rumo à busca das colaborações efetivas – ainda como exercício – no desenvolvimento de seus discursos enunciados. Enquanto o *Museu do Amanhã* justifica seu dinamismo pela “atualização constante de conteúdos”, autocentrados aos limites de uma comunidade epistêmica formada por especialistas convidados, o MAR tem procurado estabelecer pontes e canais de diálogo com outras personalidades não acadêmicas e museus da cidade, que frequentemente têm sido representados em suas exposições, por meio de objetos de acervos, depoimentos e olhares diversos, inclusive de museus de ciências.

Percebe-se que no meio do caminho entre os dois museus, criados sob circunstâncias muito próximas, há uma Praça Mauá de diferenças, que não serão analisadas aqui, mas que permitem instigantes estudos. A diferença conceitual com relação à articulação dos museus com os territórios e comunidades aos quais se inserem fica explícita também na apresentação em seus sítios eletrônicos. O *Museu do Amanhã* se apresenta como [...] um museu de ciências aplicadas que explora as oportunidades e os desafios que a humanidade terá de enfrentar nas próximas décadas a partir das perspectivas da sustentabilidade e da convivência” (MUSEU DO AMANHÃ, 2019). Já o MAR destaca que pretende se colocar como promotor de “[...] uma leitura transversal da história da cidade, seu tecido social, sua vida simbólica, conflitos, contradições, desafios e expectativas sociais” (MUSEU DE ARTE DO RIO, 2020). Pode-se argumentar que a opção do MAR por trabalhar com acervos materiais (e não somente com estes) facilita o “diálogo” com a cidade e o que se produz nela. Porém, o argumento é frágil e não serve para justificar a distância conceitual dos conteúdos do *Museu do Amanhã* às comunidades locais, já que qualquer conteúdo digital pode ser capaz de estabelecer “diálogos” locais de representação social, com maior destaque, protagonismo e atenção.

Inaugurado em 17 de dezembro de 2015 pela Prefeitura do Rio de Janeiro, o *Museu do Amanhã* é um equipamento da Secretaria Municipal de Cultura, e opera sob gestão do Instituto de Desenvolvimento e Gestão (IDG), uma Organização Social (OS) sem fins lucrativos. O *site* do museu descreve o modelo de gestão como um exemplo “bem-sucedido de parceria entre o poder público e a iniciativa privada” (MUSEU DO AMANHÃ, 2019). Sua concepção contou com a parceria da Fundação Roberto Marinho, patrocínio do banco espanhol Santander e da BG Brasil (Shell), e apoio da Secretaria Estadual do Ambiente e da Financiadora de Estudos e Projetos (Finep) (LIMA, 17 dez. 2015, p. 2). Construído sobre o *Pier Oscar Weinschenck*, espaço que seria destinado ao *Guggenheim Rio*, suas obras foram iniciadas em 2012. A intenção de se construir um museu de ciências naquela região foi anunciada em 2009, quando se imaginava implantá-lo nos armazéns do porto do Rio (OLIVEIRA, 2015). A ideia inicial era implantar um museu que refletisse sobre questões ambientais, quando se optou pelo tema da “sustentabilidade” (OLIVEIRA, 2015), na expectativa de que a instituição ficasse pronta até a realização da Rio+20, em 2012. Diante das impossibilidades e do desfecho desfavorável ao *Guggenheim*, a proposta do *Museu do Amanhã* foi integrada às intervenções do consórcio “Porto Maravilha”, nos preparativos dos Jogos Olímpicos de 2016.

As obras mobilizaram cerca de 1,2 mil trabalhadores, que no auge de sua execução atuaram em escalas de trabalho de 24 horas por dia, por um consórcio de empresas sob o comando da Companhia de Desenvolvimento Urbano da Região do Porto do Rio de Janeiro (CDURP). Para a construção, foram investidos cerca de R\$ 215 milhões advindos da venda de Certificados de Potencial Adicional de Construção (Cepacs) (CANDIDA, 17 dez. 2015, p. 3). No dia da inauguração do *Museu do Amanhã*, o jornal *O Globo* publicou um caderno especial dedicado ao novo equipamento. Na chamada de primeira página, a manchete parecia repetir as assertivas dos jornais da década de 1930, quando o *Graf Zeppelin* veio pela primeira vez ao Brasil: “O Amanhã começa hoje”. Nos discursos adotados pelos jornais, presente e passado parecem ter sido fundidos naqueles dias. No interior do caderno especial, os textos internos enaltecem o *Museu do Amanhã* como um divisor de águas para os museus, para a cidade e para o Brasil: “Uma viagem fantástica ao futuro” (LIMA, 17 dez. 2015, p. 2). “Obra erguida sobre toneladas de sonho” (CANDIDA, 17 dez. 2015, p. 3). “O futuro já chegou. Em suas asas, traz conhecimento para encher corações e mentes” (MUSEU..., 17. dez. 2015, p. 1).

Quanto ao projeto arquitetônico do *starquiteto* espanhol Santiago Calatrava, observa-se que embora também tenha gerado apreensão local, parece ter sido melhor assimilado. As críticas ao *Guggenheim*, por outro lado, não se restringiram à procedência do arquiteto, mas principalmente ao modelo de gestão proposto, dependente do pagamento de taxas anuais para uso da marca. A forma adotada para o museu teria sido inspirada na bromélia *Tillandsia cyanea*,

que Calatrava conheceu no Jardim Botânico do Rio, mas também, segundo o arquiteto, pelo balanço das Escolas de Samba. Os contornos orgânicos da edificação e seus volumes abertos e fluidos teriam a intenção de favorecer sua integração com o entorno. A limitação de altura foi considerada no sentido de proteger a vista do Mosteiro de São Bento, reconhecido pela Unesco como Patrimônio Mundial, em 2014 (CANDIDA, 17 dez, 2015, p, 3).

Embora tivesse ciência de que produziria uma nova “marca” para o Rio de Janeiro, Calatrava preferiu justificá-la como um complemento à paisagem. Tal como Hugo Eckener em sua estratégia para a construção do Aeroporto de Santa Cruz, o arquiteto do *Museu do Amanhã* dizia-se encantado com o Rio e com a ambiência na região portuária, reconhecendo-a como um território sensível. Durante seus estudos para concepção do edifício, produziu cerca de 500 aquarelas do Rio, que posteriormente foram doadas pela Fundação Roberto Marinho ao MAR. Por meio desses cuidados, Calatrava neutralizou parte das antipatias que poderiam associá-lo à repetição do fenômeno do olhar estereotipado dos antigos viajantes.

Diante da postura do arquiteto, pode-se considerar que o *Museu do Amanhã* foi conduzido de forma mais equilibrada do que havia ocorrido no caso *Guggenheim*, porém não livre de críticas. Após inaugurada, a obra despertou a atenção internacional que se desejava. Jornais do Brasil e do exterior destacaram a arquitetura do museu e sua integração à paisagem carioca, dando pistas de que, assim como ocorrera com outros museus espetaculares, a edificação se transformaria no maior atrativo do *Museu do Amanhã*. Sair da armadilha da arquitetura espetacular, no entanto, depende da capacidade do museu em manter o interesse sobre sua narrativa, de modo a ultrapassar seu sucesso às restrições impostas pelos fenômenos de “instagramização” e de “selfielização”, quase sempre restritos ao imediatismo do registro de presença, um dos grandes desafios a todos os museus neste século.

Quanto aos aspectos físicos, a edificação do *Museu do Amanhã* conta com área de 15 mil m², em dois níveis. Na parte inferior se localizam o átrio e o hall de entrada, bilheteria, cafeteria, loja, restaurante auditório e sala de exposições temporárias. No piso superior, a área destinada à “exposição principal” ocupa todo o espaço longitudinal, com pé direito de 10 metros. A opção pela “sustentabilidade” do projeto se reflete sobre aspectos de economia de energia e reutilização de água para o sistema de refrigeração. A água é captada junto ao mar, filtrada, e novamente limpa antes de ser devolvida à Baía da Guanabara (OLIVEIRA, 2015).

A estrutura externa de aço do museu possui grandes painéis móveis de captação de energia solar que podem acompanhar o movimento do sol e alterar a forma superior do museu. Esse dispositivo em movimento, esteticamente interessante por remeter a um conjunto de asas, poucas vezes é utilizado pelo museu. Todos esses recursos arquitetônicos e estruturais, apoiados na noção de “sustentabilidade” ambiental, não almejam qualquer associação a um

objeto em direção ao futuro, mas a um canal de percepção e reflexão de que o amanhã depende do hoje. Por essa razão, todos os documentos de concepção do *Museu do Amanhã* partem da premissa de que não se trata de um museu de ciências sobre o futuro, tão pouco de um museu futurista. De acordo com os “critérios de marca” apresentados no *Plano Museológico* elaborado pela Expomus, o discurso adotado se estabelece em processo:

O fundamento filosófico do Museu do Amanhã está centrado no conceito de que o Amanhã não é uma data no calendário e não está em um futuro indeterminado. Está sempre amanhecendo – o Amanhã é sempre hoje. Por isso, este não é um museu “do futuro”. O futuro está longe, enquanto em algum lugar do planeta já é Amanhã. O conjunto das atividades do Museu, ou seja, tudo o que ele realiza, exhibe, apoia ou promove deve ser coerente com esse conceito, sintetizado no posicionamento: O Amanhã é hoje – e o hoje é o lugar da ação (PLANO MUSEOLÓGICO, 2015, p. 15).

Além do *Plano Museológico*, o *Museu do Amanhã* trabalhou com documentos balizadores que dão maiores detalhes do processo de criação que estabeleceu os princípios geradores e as principais características das exposições, e especialmente da “exposição principal”. Um documento analisado neste estudo foi o *Projeto Curatorial* elaborado sob coordenação da Fundação Roberto Marinho, em setembro de 2015, pouco mais de um ano antes da inauguração do museu. O primeiro aspecto destacado no documento é a intenção de que se configure um “museu de possibilidades” por meio de um ambiente de experiências, voltadas ao estímulo à reflexão. O segundo aspecto é que o museu deve ser acessível a todos os públicos e meios, não apenas no seu ambiente, mas também em meio eletrônico. Uma terceira premissa propõe considerar que a existência humana existe no Cosmos, mas que a percepção do Cosmos existe no pensamento humano. Ao estabelecer-se essa consciência, o *Museu do Amanhã* propõe adotar como uma de suas premissas principais a era do Antropoceno, ao considerar que a atividade humana, com sua capacidade de transformação da natureza, teria se tornado uma força geológica. A perspectiva da sustentabilidade orbita essa percepção. O quarto aspecto fundamental às premissas curatoriais é a abertura à complexidade, que leva à necessidade de abordagens interdisciplinares e à consideração de que tudo existe como processo (PROJETO CURATORIAL, 2015).

Analisando-se os documentos que deram origem à concepção museográfica e curatorial do *Museu do Amanhã*, observa-se uma diferença quando se compara ao conjunto de projetos elaborados para o *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá*, no Recife. Não se trata de diferenças em qualidade e conceitos, mas de articulação entre projetos elaborados por diferentes equipes de concepção. Apesar de também ter trabalhado com um “time” considerável de consultores, os projetos do *Museu do Amanhã* seguem uma mesma linha de pensamento, desde as primeiras concepções liberadas para o estudo, do projeto curatorial e do

plano museológico até as contribuições individuais dos consultores de diferentes áreas das ciências. Esse diferencial se dá, provavelmente, pela existência de uma equipe de coordenação junto à Fundação Roberto Marinho, que conduziu os processos de elaboração dos projetos, de modo que todos parecem ter seguido uma “linha” previamente concebida. Não há muitos detalhes disponíveis nos documentos fornecidos à pesquisa, sobre a adoção de partidos museológicos e museográficos iniciais, apenas algumas pistas. O empresário José Roberto Marinho, presidente da Fundação Roberto Marinho, parece ter indicado os caminhos adotados nos processos de concepção do museu, especialmente quanto a suas expectativas:

Em relação ao Museu do Amanhã, um dos pressupostos era desenvolver no Rio de Janeiro um museu de ciência novo, original. “Podemos dizer que existem duas gerações de museus de ciência”, explica José Roberto Marinho, lembrando que a primeira é a dos museus de história natural, voltada para os vestígios do passado. Uma segunda geração, que tem como exemplos mais emblemáticos o museu de La Villette, em Paris, e o CosmoCaixa, de Barcelona, reproduz em escala de laboratório os fenômenos da natureza. “Um museu de terceira geração seria construído a partir de uma coleção de possibilidades. Então, pensamos: por que não trabalharmos sua abordagem na perspectiva do futuro que desejamos para a civilização, para as relações entre os seres humanos e entre estes e a natureza? Nosso objetivo foi oferecer ao visitante uma reflexão ética sobre o amanhã que queremos construir”, completa (OLIVEIRA, 2015, p. 6).

Ressalte-se nas afirmações de Marinho que as premissas ou expectativas apresentadas como “diferenciais” do *Museu do Amanhã* são praticamente idênticas às que também foram defendidas pela Prefeitura do Recife para os projetos do *Museu de Ciência e Tecnologia do Jiquiá*. Embora os recursos propostos para a museografia sejam diferentes, a base conceitual acessada é a mesma. Considerando que são projetos contemporâneos entre si, e que foram elaborados por equipes distintas, pode-se inferir que essas premissas se apresentam como “tendência” entre os novos museus de ciências brasileiros, ou seja, não representam conceitos “originais”. Apresentadas de forma associada e interdependente, essas premissas podem ser identificadas e propostas como elementos comuns de uma “tríade conceitual espetacular” aplicada aos novos museus de ciências no Brasil, como “fórmula” na busca por atratividade, autoavaliação e hierarquização superior: 1) a “mitificação do novo e original”; 2) a “síndrome geracional avançada”; e 3) o “espelho internacional difuso”. Se apresentarão a seguir algumas reflexões sobre cada elemento dessa “tríade”.

O primeiro elemento seria a “mitificação do novo e original”. Trata-se de um paradoxo, já que a percepção do “novo” exige “inovação” e “renovação” constantes, algo bastante difícil de se obter quando se trata de criatividade e dependência a tecnologias avançadas, pouco acessíveis quando surgem. Como se trata de uma premissa complexa, é comum que se atribua a qualidade de “novo” ou “original” a algo que também é assim considerado por outros museus,

ou seja, pode ser somente uma “tendência”. Um exemplo: o uso recorrente das projeções audiovisuais em 360 graus como elemento introdutório a um percurso narrativo, e a criação de um fluxo obrigatório, um único sentido de “visitação”. Há também o aspecto da subjetividade: quando se considera algo “novo”, “original” ou “inovador” na museografia, deve-se questionar “para quem” e “onde”, afinal, o que é assim considerado para uns, pode ser corriqueiro para outros. Um exemplo dessa subjetividade aplicada aos entendimentos de “inovação” e “originalidade” nos museus é a opção pelo uso exclusivo de conteúdo digital, na repetição do clássico fenômeno do “museu imaginário” sugerida por André Malraux, alterado em seu suporte ou meio de “transmissão”. Para a criança que nasceu sob a realidade da tela sensível ao toque, o que pode ser “inovador” e “original” no museu “digital” e “interativo”?

O segundo elemento da “tríade espetacular” dos museus de ciência seria a “síndrome geracional avançada”. Nada parece mais arcaico, redutor e ortodoxo para os museus que se pretendem “inovadores”, do que a tentativa de diferenciação por categorias geracionais, como se houvesse um critério evolutivo crescente. A questão que se questiona não é a tentativa de percepção de diferentes momentos de concepção dos museus, como se estabelecem quando se propõem “epistemes”, mas o uso de sistemas “geracionais” propostos por diversos autores para refletir sobre aspectos específicos, como ferramentas de uma suposta “eugenia museal”, preocupada em posicionar um museu em lugar de destaque entre os demais. Assim, autointitulam-se como museus de “última geração” ou sugerem que são capazes de inaugurar uma “nova geração” de museus a partir de suas próprias “inovações”. Em geral, trata-se de percepção equivocada, que desconsidera ou desconhece experiências outras que não as suas.

O terceiro elemento comum é a utilização do “espelho internacional difuso”, representado pelos exemplos considerados “emblemáticos” do que se deseja ser, ou do que que possa servir de referência na tentativa de superá-los. Há nesse comportamento pelo menos dois aspectos que merecem ser analisados pela psicologia: primeiro, a mitificação do referencial externo; segundo, o desejo de superação do outro, pela necessidade de ocupar um lugar de destaque e de reconhecimento internacional, às vezes alimentado por prêmios e “oscars”, alguns questionáveis e solenemente ignorados nos países de origem. Tanto o *Museu de Ciência do Jiquiá* quanto o *Museu do Amanhã* parecem adotar como referência o *Museu CosmoCaixa* de Barcelona, em sua versão idealizada pelo físico Jorge Wagensberg (1948-2018). Independentemente do sucesso obtido por aquele museu, dificilmente haverá maior “lugar-comum” entre as referências “adotadas” pelos museus de ciência brasileiros neste início de século. Pouco parece importar as condições de manutenção e contextualização daquele museu no cenário de Barcelona. Esse lugar de destaque que se deseja pode ser chamado de Museu-Espetáculo, algo não necessariamente “ruim”, tão pouco “bom” em quaisquer circunstâncias.

Como se argumentou no *Quinto Porto*, o pensamento de Wagensberg (2001, 2005) parece ser acessado parcialmente no Brasil, somente nos aspectos que convêm. Wagensberg criticava os *Science Centers* que abdicaram integralmente da possibilidade de uso de objetos histórico-científicos materiais na construção de seus discursos narrativos, bem como os que não apresentam processos ou erros cometidos pelas ciências e seus cientistas. Seu entendimento de uma “terceira geração” superava a “mítica” do museu de ciências “autossuficiente” por seus aparatos “inovadores”, “originais” pelo uso exclusivo de novas tecnologias e recursos cenográficos. Embora nenhum recurso fosse descartado por Wagensberg, o físico defendia o meio-termo. Apesar disso, o que realmente parece ter sido assimilado das “lições” de Wagensberg no Brasil, é a divisão da exposição por segmentos temáticos, e o uso de um objeto central, histórico ou não, material ou não, como catalisador de questionamentos, associações, emoções e reflexões.

Sabe-se que o mundo dos museus e seus debates não se resume a essas questões. O que se problematiza aqui, porém, são as motivações e comportamentos humanos que parecem estimular determinadas afirmações que propõem estabelecer critérios questionáveis de valorização. Todos esses temas “clássicos” – quando associados a entendimentos redutores e equivocados – apresentam em comum as perspectivas de uso de “novas tecnologias”, direta ou indiretamente. Não por acaso, é comum o patrocínio dos debates sobre esses temas por empresas de comunicação. O objetivo das empresas é óbvio: divulgar as novas tecnologias e gerar a necessidade de consumo dos produtos que elas disponibilizam à venda.

A tecnologia disponível a grande parte dos cidadãos, e principalmente as tecnologias digitais, fizeram diferença nas últimas décadas, ampliando exponencialmente a acessibilidade aos museus. Não necessariamente ampliaram a reflexão crítica. Apesar disso, devem ser consideradas e estimuladas nos museus, em todas as suas atividades. O uso das novas tecnologias, porém, se transforma em espetáculo de consumo nos museus quando não “dosado” quanto à efetividade do que se pretende socializar. A questão exige reflexões éticas quando se restringe a noção de “inovação” às “novas tecnologias” aplicadas nos museus, sem que se dê tempo para refletir sobre “o que” e “como” se “transmite” por esses meios. O resultado comum é que se mudam os meios e se mantém a perspectiva de “encantamento” restrita à novidade do meio, ou seja, cada vez mais dependente dele.

A noção de “encantamento” como sinônimo de epifania ou *insight* (MCDONALD, 2008), é hoje substituída (e frequentemente reduzida) sob versões remasterizadas que se transformaram em modismos espetaculares nos museus, como as noções de *Wow Factor* ou *Eureka Effect* (DISNEY INSTITUTE, 2011 [2001]), *A-HA Moment* ou *A-HA Experience* (AUBLE *et al.*, 1979; DANEK *et al.*, 2013) e várias outras denominações atraentes à museografia “inovadora”.

Como variáveis da epifania, todas essas consideram percepções humanas súbitas e surpreendentes (como se fosse algo “novo”), capazes de gerar transformações pessoais na percepção duradoura das “realidades”, equivocadas quando restritas a “novas tecnologias”.

O problema não está na “mitificação do novo”, na “síndrome geracional” ou no “espelho internacional”, mas nos processos de percepção restrita à tecnologia digital ou eletrônica. Com isso, restringe-se a noção de “inovação” ao uso de novas tecnologias. Mudam-se os meios para “transmitir” conteúdos sob a mesma lógica ortodoxa e pouco democrática. O velho novo museu se restringe então ao empoeiramento eletrônico. Suas novas vitrines, sensíveis ao toque, reproduzem o caráter sepulcral do objeto inacessível: o conhecimento dos iniciados. Guardando as devidas diferenças, pode-se considerar que a chegada do *Graf Zeppelin* no Brasil é a análoga ao *Fator Wow* e ao *A-HA Moment* na percepção da tecnologia como fundamental à vida. O efeito de epifania é o mesmo, assim como a associação da “inovação” como atributo de “originalidade”, “civilização” e “modernidade”. Vale a reflexão ao *Museu do Amanhã*, que não pode deixar de conjecturar sobre seus próprios equívocos, na escolha de seu amanhã pelos caminhos da tecnologia aplicada às ciências e derivada delas.

No *Museu do Amanhã*, a tecnologia na “exposição principal” tem grande relevância como recurso, não apenas porque a mostra ocupa a maior área da edificação, localizada no segundo piso, mas porque por meio dela se percorre toda a narrativa conceitual proposta, subdividida em cinco grandes áreas: *Cosmos*, *Terra*, *Antropoceno*, *Amanhãs* e *Nós*. A cada grande área corresponde uma pergunta central: *De onde viemos?* (*Cosmos*), *Quem somos?* (*Terra*), *Onde estamos?* (*Antropoceno*), *Para onde vamos?* (*Amanhãs*), e *Como queremos ir?* (*Nós*) (Figura 90). Essas grandes áreas contam com diversos elementos expositivos de projeção de conteúdo ou jogos interativos, denominados como “experiências” e “subexperiências”.

Figura 90 – Percurso narrativo da “exposição principal” do *Museu do Amanhã*.



Fonte: O Amanhã é hoje. O hoje é o lugar da ação (MUSEU DO AMANHÃ, 2015).

No total, são 27 experiências e 35 subexperiências. A curadoria geral da mostra é do físico Luiz Alberto Oliveira, que contou com a colaboração de 31 consultores de conteúdo. A museografia é do designer Ralph Appelbaum, e a direção de criação é de Andres Cleric (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). De acordo com o curador geral, as abordagens conceituais refletidas pelo Museu partem de dois grandes caminhos das ciências:

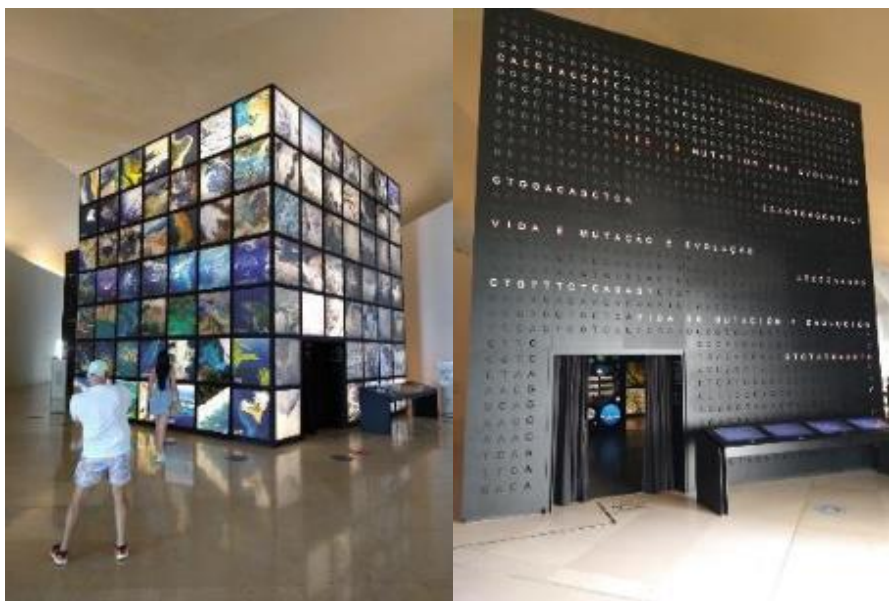
Na busca de esclarecer esta gama de processos, o *Museu do Amanhã* se apoia sobre dois domínios conceituais – as Ciências Cósmicas e as Ciências do Sistema Complexo Terra, ou Ciências Terranas. Os saberes cósmicos descrevem fenômenos que sucedem em macro e microescalas, e que são portanto demasiado grandes ou diminutos, rápidos ou lentos, breves ou demorados, intensos ou esparsos, para poderem ser distinguidos à olho nu, com a vista desarmada. [...] Já as Ciências Terranas estudam os processos complexos que se desdobram, sucessivamente, ao longo das três instâncias de nossa existência – Matéria, Vida, Pensamento. Interligados, estes dois domínios fundamentam a linha de reflexão que o Museu visa provocar: sabemos hoje que pertencemos a uma Totalidade histórica, evolutiva, inacabada [...] Habitamos o Cosmos, e o Cosmos habita em nós. Esta reflexão invoca valores. As diretrizes éticas que, desde sua concepção, o Museu almeja incorporar dizem respeito a duas questões essenciais: como queremos viver com o mundo? Como queremos viver uns com os outros? Assim, Sustentabilidade e Convivência são os dois campos éticos inseparáveis com que o Museu se engaja (OLIVEIRA, 2016, p. 12-13).

Inicia-se a visita pela área *Cosmos*, uma sala de projeção com domo de 360°, que externamente se parece com um “grande ovo negro”. O público acompanha a projeção do vídeo que propõe “uma viagem sensorial pelo universo, desde as galáxias mais distantes até as partículas microscópicas”. A ideia da curadoria seria proporcionar no início da exposição uma “experiência cósmica” de um “duplo dentro: habitamos o Cosmos e ele está dentro de nós” (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). O filme de oito minutos tem direção de Ricardo Lagnaro e produção de Fernando Meirelles (LIMA, 17 dez. 2015, p. 2). Na sequência, a área *Terra* se prepara para a pergunta *Quem somos?* Nesse segmento, apresentam-se três grandes cubos em forma de salas com conteúdo interno e externo, cada um com 7mx7m. Esses cubos propõem representar “as três dimensões da existência: *Matéria, Vida e Pensamento*” (Figura 91) e apresentam imagens do planeta, seus movimentos, o código do DNA, a biodiversidade, o cérebro e o potencial do pensamento humano (OLIVEIRA, 2015, p. 14).

A área central da exposição é demarcada pelo segmento *Antropoceno: Onde estamos?* Nesse conjunto, se apresentam projeções de vídeo sobre a era em que vivemos e os impactos que geramos, em seis grandes totens com 10 m de altura e 3 m de largura cada um, dispostos em círculo em alusão ao monumento *Stonehenge*, da Inglaterra (Figura 92). Nesse setor, há também quatro nichos “cavernas” com vídeos que mostram as causas e consequências do Antropoceno (MUSEU DO AMANHÃ, 2015). *Stonehenge* é tema recorrente em museus de

ciências, um tanto desgastado dentre tantas outras possibilidades de estruturas “enigmáticas” que não costumam ser consideradas, inclusive no Brasil ou na América Latina. Um monumento *Stonehenge* também havia sido proposto inicialmente na museografia do *Museu de Ciência e Tecnologia* do Recife, conforme se relata e analisa no *Quinto Porto* desta tese.

Figura 91 – Área *Terra* da exposição principal do *Museu do Amanhã*.
Cubos *Matéria e Vida*.



Fonte: Fotos do autor, 2021.

Na área dos *Amanhãs*, associada à pergunta *Para onde vamos?*, apresentam-se simulações, estimativas e projeções como se estivessem dispostas num origami. Se propõe refletir sobre seis tendências que poderão alterar o futuro nas próximas décadas: as mudanças no clima; o aumento da população mundial; a integração e diferenciação dos povos, regiões e pessoas; a alteração dos biomas; o aumento do número, da capacidade e da variedade dos artefatos por nós produzidos; e a tendência à expansão do conhecimento. De todas as áreas, sob o ponto de vista da caracterização do Museu-Espetáculo, essa parece apresentar as maiores contradições na exposição. Dentre várias simulações e experiências, podem ser acessados depoimentos dos consultores do museu sobre as “tendências” aos “amanhãs”.

Em uma das partes do segmento *Amanhãs* está a experiência interativa denominada *Jogo Humano do Amanhã*. Baseada na *Teoria Humoral* elaborada na antiga Grécia, o jogo propõe “classificar” os visitantes em diferentes personalidades, chegando-se ao resultado após se responder a sete questões consideradas relevantes sobre perspectivas de futuro, limitando-se as respostas a “sim”, “não” e “talvez”. Responde-se a perguntas como: *Após sair desse museu, a sua principal reação será filosofar sobre os avanços da ciência?* Tanto o processo quanto o

resultado do “jogo” são controversos, ao adaptar e espetacularizar uma teoria “humorada” em um ambiente em que, por contraste, os depoimentos dos cientistas são destacados nas paredes como “coisa séria”. Desse modo, a composição do ambiente atualiza a linguagem dramática espetacular a um “barroco-eletrônico”, ao apresentar os protagonistas dos “amanhãs” que definem o acervo de conteúdo do museu, expostos como deuses, anjos ou santos das antigas “catedrais”. O museu-templo e suas ambiguidades é, assim, reencarnado dentre as possibilidades mais rasas dos “amanhãs que queremos”.

Figura 92 – Totens do *Antropoceno* na “exposição principal” do *Museu do Amanhã*.



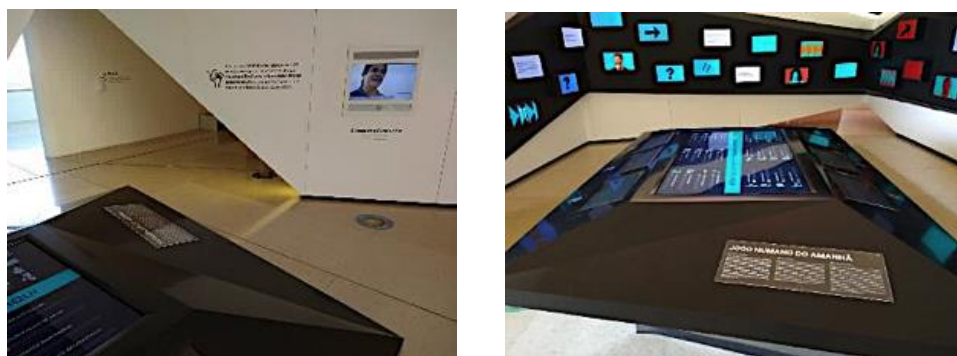
Fonte: Foto do autor, 2021.

No meio da nave “barroca-eletrônica”, convida-se o “visitante” ao protagonismo efêmero na “brincadeira” em que ele é informado, a partir de suas escolhas “racionais”, de que seu perfil “combina” com uma determinada atividade, associada a uma característica de personalidade e um desenho “divertido” (Figura 93). Nada mais redutor do que terminar uma “experiência” reflexiva e que se propõe “complexa” com um rótulo individual simplificador e coercitivo. Ou seja, as escolhas que você faz, definem o que você é hoje, de acordo com os resultados determinados nesse jogo: “natureba sossegado”, “filósofo fogo de palha”, “militante rabugento”, “comandante desconfiado”, “marciano melancólico”, “hippie desplugado”, “ciborgue ambicioso”, “turista no planeta”, “cientista confuso”, “plugado topa-tudo”, “terráqueo pé-atrás” ou “androide visionário”. Independentemente de ter percebido na projeção do filme do “ovo negro” de que você é pequeno e que alteridade seria fundamental

em uma era geológica em que o *self* do Antropoceno ainda fala mais alto, por uma interpretação simplista desse segmento da mostra, a consequência de suas escolhas afetaria... seu ego.

Além de desnecessário e não contextualizado aos objetivos da exposição e do próprio museu, o jogo de classificação de seres humanos estimula a reafirmação de estereótipos associados à percepção das ciências e das “realidades”. Se não ficar satisfeito com um dos rótulos do jogo, volte sua atenção à parede, onde a imagem de um consultor pode oferecer algum conforto “divino”. Parafrazeando Wagensberg, essa é a área da exposição que passa ao visitante a mensagem de que “[...] pessoas mais inteligentes e instruídas do que você, pensam por você” (WAGENSBERG, 2005, p. 302). Wagensberg, que constava dentre os consultores do *Museu do Amanhã*, parece ter sido reinterpretado na era do Antropoceno-Espetáculo.

Figura 93 – Contrastes “barrocos” na área *Amanhãs* da exposição principal do *Museu do Amanhã*.



Fonte: Fotos do autor, 2021 (desfocadas por opção).

Como conforto para o visitante, após ser convidado a sair com seu futuro rotulado em sua testa digital, finalmente a última grande área da exposição lembrará que também existe *Nós*, mesmo que seja na Austrália, por meio do *churinga*, um dos poucos e relevantes objetos históricos materiais da exposição (Figura 94). Seria “egoísmo” ou “nacionalismo” imaginar que no meio da “oca” poderia estar um único vestígio dentre os mais de 1,8 milhões encontrados durante a pesquisa arqueológica no antigo *Cais do Valongo*, ou algo que lembrasse que no Largo da Prainha houve uma força que matou preto “por engano”, nesse mesmo território que Heitor dos Prazeres batizou poeticamente como Pequena África? Ao que parece, no *Museu do Amanhã* a Pequena África ainda é “visitante”. Que se reflita sobre isso como um “amanhã possível” à mudança.

De modo geral, pode-se considerar que o *Museu do Amanhã* consegue evitar alguns dos meios de expressão espetacular do conhecimento em sua exposição principal, especialmente ao optar por aproximar arte e ciência, evitar a exclusividade de abordagens disciplinares, afastar-

se de alguns estereótipos e visões deturpadas das ciências, e buscar (pelo menos em teoria) a apreensão das “realidades” por reflexões críticas e complexas. Entretanto, não há como desconsiderar sua origem como Museu-Espetáculo sob outros aspectos, associados às expectativas de grandes eventos, de aproximação e uso do *branding*, e de elementos espetaculares em seus modos de expressão e afirmação de conceitos em disputa.

Figura 94 – Área *Nós* da exposição principal do *Museu do Amanhã*. O *churinga* aborígine ao centro.



Fonte: Foto do autor, 2021.

Resolver suas próprias contradições, por enquanto, não parece ser algo considerado com frequência pelo *Museu do Amanhã*, que ainda opta por provocar as contradições geradas pelas escolhas do “outro”. Desde que se inicia o percurso discursivo, percebe-se que a exposição não oferece respostas para perguntas não elaboradas, porém, oferece perguntas que nem sempre seriam propostas. Se a pergunta pronta parece estimular a reflexão, apresenta como efeito colateral a delimitação às percepções direcionadas aos temas que a curadoria propõe refletir. Ocorre que em diversos pontos da exposição há delimitação às respostas prontas, especialmente quando se propõem “escolhas” fundamentais. Nesses casos, o estímulo à reflexão se restringe à abrangência limitada, semelhante a que se apresenta em um teste de múltipla escolha, quando o potencial de reflexão do museu é prejudicado e minimizado pela sobreposição do espetáculo acrítico.

Em sua maioria, os elementos materiais da exposição não funcionam “apenas” como suportes para projeções audiovisuais, mas se integram cuidadosamente a outros elementos

cênicos. Um cartão individual permite que todas as experiências sejam posteriormente encaminhadas aos visitantes por e-mail, expandindo a visita para o lugar de reflexão individual do “visitante”. Há nesses suportes de projeção criações estéticas, de modo que soa equivocada a afirmação de que “com exceção de alguns poucos objetos físicos, tudo o mais no museu é virtual” (OLIVEIRA, 2015, p. 12). Imagina-se que o curador está se referindo aos conteúdos elaborados e projetados nesses suportes, mas se a exposição não se materializasse poeticamente no espaço, não permitiria as mesmas leituras e não provocaria as mesmas reações, as desejadas epifanias. O *Museu do Amanhã*, assim, é espetacularmente material.

Como se viu, os suportes às experiências e projeções não são formas aleatórias, já que se apresentam como partes de uma criação estética, um percurso narrativo conceitualmente elaborado, com seus ritmos e direção. Desse modo, os “aparatos” de projeção da exposição do *Museu do Amanhã* representam um diferencial (embora não “original”) aos que geralmente se apresentam nos centros de ciências, justamente por não se restringir ao caráter experimental, tratando a estética sem cair na armadilha da reprodução funcional. Embora a curadoria considere a possibilidade de “dar um passo adiante” para além da contemplação e da interatividade em direção a uma “terceira geração”, esses dois recursos são plenamente considerados na museografia. Entretanto, esse “novo passo” já foi dado antes, o que não minimiza o resultado da mostra.

Considerando o que se abordou nesta tese como teoria associada à espetacularização do conhecimento, percebe-se que as abordagens conceituais do projeto curatorial do *Museu do Amanhã* são abrangentes e atuais sob vários aspectos, inclusive quando à necessidade de consideração aos desvios, aos acasos, e ao caráter refutável das ciências. Destaque-se que raros museus que atuam na divulgação das ciências optam por esses caminhos, já que tratar de abordagens complexas nem sempre permite a reprodução de experiências comuns às abordagens didáticas ou pedagógicas que se repetem como clássicos dos *Science Centers*. De forma diferente de alguns centros de ciência, que oferecem um conjunto livre de experiências interativas e lúdicas, geralmente utilizadas como mecanismos padrão de apreensão de fenômenos das ciências restritos a seu próprio entendimento racional e objetivo, o *Museu do Amanhã* propõe partir da percepção de problemas complexos associados à existência do ser humano e suas subjetividades, à existência do Cosmos, sob entendimento subatômico, microscópico, macroscópico ou como “construção” mental. Isso não quer dizer que a reflexão pretende ser determinante. Mas é justamente pelo desafio de se manter “atrativo” que o *Museu do Amanhã* faz uso do espetáculo, por seus meios e ferramentas.

Quanto à postura reflexiva que pretende propor, pode-se considerar que os marcos teóricos assumidos pelo *Museu do Amanhã* se constituem como um ponto positivo. Apesar

disso, percebe-se que o discurso conceitual é mais forte do que sua expressão apresentada em sua museografia. É um museu que aposta na sensibilidade estética como ferramenta de acesso à percepção dos problemas e questões que pretende refletir, mas que se torna hermético tanto às abordagens que pretende “transmitir” ou que deseja “sugerir”. Ou seja, é um museu que aposta nos “signos da arte” de Gilles Deleuze (2003 [1964]), como a melhor maneira de favorecer a percepção das “realidades”, mas que ainda não mantém nem reconhece a força autônoma do “signo da arte”, e passa a depender da condução mediada para ser apreendido. O *Jogo Humano do Amanhã*, aqui analisado, é apenas um exemplo da tensão gerada entre a expectativa de “educar” e “entreter” que é flagrante no *Museu do Amanhã*.

Pierre Balloffet, François Courvoisier e Jöelle Lagier (2014) analisam e revisam entendimentos de outros autores sobre as oportunidades e riscos de se associar educação e entretenimento nos museus (*edutainment*). São vários os autores que apontam a eficácia do uso de tecnologias de comunicação para aumentar a capacidade de atração e a memorização de conteúdos educativos nos museus, especialmente em ambientes “imersivos” e “participativos”. Por outro lado, essa opção torna as exposições mais custosas, dependentes de maiores recursos, porém, mais interessantes a eventuais patrocinadores. É preciso lembrar que a proximidade entre museus e parques de diversões vem sendo estudada por vários autores há muitas décadas, geralmente apontando riscos maiores do que seus ganhos (CHAUMIER, 2005, 2011). Na prática, os movimentos que promoveram a incorporação das narrativas e da encenação dramática em exposições sinalizaram a mudança do didático para o espetacular (DROUGUET, 2005; GABUS, 1965; HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 2007; MAIRESSE, 2002).

A questão principal, em todos os casos, continua a ser a necessidade de mediar caso a caso, corrigindo eventuais falhas nas exposições que optam conscientemente pelo uso do espetáculo. Uma das maneiras possíveis de se propor o uso equilibrado, crítico e consciente do espetáculo é o questionamento aos conteúdos socializados, algo que vem sendo proposto por diversos autores, pelo menos desde a primeira década do século XX³⁵⁴. Henrique Lins e Barros, um dos consultores do Museu do Amanhã, e que dentre outras experiências foi diretor do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), no Rio de Janeiro, em entrevista concedida em 2004 a Carla Almeida, propôs algumas reflexões que parecem permanecer atuais:

[...] a divulgação científica é necessariamente regional, porque depende de uma linguagem e a linguagem é regional. Além de regional, a divulgação científica é cultural. É preciso tirar a máscara de que divulgação de ciência é diferente de divulgação de cultura. [...] Para divulgar ciência também é

³⁵⁴ Ver os casos de Franz Boas na década de 1900, ou de Jean Gabus na década de 1950, relatados e analisados no *Primeiro Porto* desta tese. Sugere-se também a leitura do *Quarto Porto*, onde se propõe uma aproximação e correlação entre a *Teoria do Conhecimento*, as interações disciplinares e os modos de expressão épica ou dramática do espetáculo, a partir das considerações de Bertolt Brecht.

preciso saber o que interessa à determinada comunidade. No Brasil, por exemplo, não adianta falar de aurora boreal. É interessante, curioso, bonito, fantasmagórico, mas moramos em um país em que é impossível ver uma aurora boreal, o Brasil não fica em uma região boreal [...]. Uma interação mais completa se busca nos elementos de cultura. Defendo o conceito de envolvimento. [...] Essa é a minha maneira de divulgar ciência, incorporando as expressões culturais da sociedade. É preciso saber lidar com as ciências sociais, saber incorporar a antropologia, a sociologia, a filosofia, a economia nesse discurso. Aí, sim, se consegue um laço forte. Aí, sim, se consegue interagir com o interlocutor (BARROS, 2004).

Jean Davallon, por outro lado, ao refletir sobre as formas e consequências da concepção da exposição no Museu como um “dispositivo espacial de mediação”, considerava que, assim como no teatro, a exposição constrói um universo simbólico na convergência da ação entre produtores, público e atores. Tal dispositivo

[...] é essencialmente técnico, semiótico e social, uma vez que envolve elementos tão diversos e complexos como a arquitetura do prédio, a formação dos atores, construção dos cenários, a direção dos atores, o figurino e a iluminação, os textos, a ação, as expressões, a organização do teatro, a gestão, a relação com o mundo da arte, as preferências comuns dos espectadores, o prazer compartilhado entre os membros do público e muitas outras coisas ainda (DAVALLON, 2010, p. 20, tradução nossa).

Porém, segundo Davallon (2010), diferentemente do teatro, a exposição de Museu “não é uma performance baseada na interpretação de atores, mas numa disposição de ‘coisas’ colocadas num espaço com a intenção de torná-las acessíveis a um público”. Nesse sentido, o autor considera que se estabelece nesse “dispositivo espacial de mediação” uma tensão “sempre presente entre disposição formal e estratégia de comunicação”, que influenciam diretamente uma “produção com significação”:

A exposição possui assim as vantagens e os limites desta tensão entre uma *tecnologia da presença* e uma *tecnologia da concepção*. Mas não estaríamos certos se, como se faz às vezes um pouco precipitadamente, reduzíssemos esta tecnologia da concepção a uma simples junção dos textos escritos aos objetos. Este conceito é muito restritivo, pois nega a importância do espaço como componente de base da exposição. As operações espaciais participam da produção da significação, tanto quanto os objetos ou os visitantes. É, ao contrário, o conjunto desses elementos que temos que considerar para compreender o que é a concepção da exposição (DAVALLON, 2010, p. 21).

De certo modo, ao optar pelo discurso da ciência institucionalizada e mediada necessariamente pelas “novas tecnologias”, sem oferecer espaço no Museu a outras percepções possíveis sobre os fenômenos naturais, impõe-se à sociedade um entendimento hegemônico das ciências e da própria tecnologia. Portanto, se é possível considerar o conhecimento como parte de uma “cultura científica”, pode-se então refletir que esse desejo declarado de “transmitir” entendimentos vigentes no Museu poderia caracterizar uma tentativa de enculturação científica no imaginário “popular” (supostamente “carente” de uma “visão de

mundo”), aí incorrendo nas fragilidades comuns a outros dispositivos de mediação de representação social. O filósofo e semiólogo Jesús Martín-Barbero, ao tratar das matrizes históricas da mediação de massa, reflete como a indústria cultural foi e é utilizada nesse processo, para a obtenção de uma cumplicidade popular:

Pensar a indústria cultural, a cultura de massa, a partir da hegemonia, implica uma dupla ruptura: com o positivismo tecnologicista, que reduz a comunicação a um problema de meios, e com o etnocentrismo culturalista, que assimila a cultura de massa ao problema da degradação da cultura. Essa dupla ruptura ressitua os problemas no espaço das relações entre práticas culturais e movimentos sociais, isto é, no espaço histórico dos deslocamentos da legitimidade social que conduzem da imposição da submissão à busca do consenso. E assim já não resulta tão desconcertante descobrir que a constituição histórica do massivo, mais que à degradação da cultura pelos meios, acha-se ligada ao longo e lento processo de gestação do mercado, do Estado e da cultura nacionais, e aos dispositivos que nesse processo fizeram a memória popular entrar em cumplicidade com o imaginário de massa (MARTÍN-BARBERO, 1997 [1987], p. 124-125).

Ao que parece, não somente o meio (a tecnologia disponível) será ofertado como “pacote” de consumo à cultura de massa, mas a própria concepção de ciência, que se apresenta como panaceia à civilização, acobertada dos problemas sociais que a cercam, e que cercam o próprio território onde se pretende divulgar e popularizar saberes específicos. Nesse sentido, sobre o entendimento e as consequências dos processos de massificação cultural, considera Martín-Barbero:

O vazio aberto pela desintegração do público será ocupado pela integração que produz o massivo, a cultura de massa. Uma cultura que, em vez de ser o lugar onde as diferenças sociais são definidas, passa a ser o lugar onde tais diferenças são encobertas e negadas. E isto não ocorre por um estratagema dos dominadores, e sim como elemento constitutivo do novo modo de funcionamento da hegemonia burguesa, "como parte integrante da ideologia dominante e da consciência popular" (MARTÍN-BARBERO, 1997 [1987], p. 168).

Amarras soltas

Amarras soltas

Quando um visitante entra no museu, deixa de ser mero espectador para se converter em verdadeiro ator e artífice de sua própria visita. Daí que o museu tenha que se transformar em um local lúdico e interativo, onde seja possível entrar com facilidade e se permita desfrutar livremente da contemplação das obras, reinterpretando-as segundo sua própria visão e conhecimento das mesmas. Mas isso significa que o museu deixa de ser um lugar sagrado para se converter em um fórum, onde é possível expor as diferentes visões e opiniões sobre as cenografias com que nos apresentam as exposições, como se trata de uma autêntica teatralização, e na qual é possível expressar os sentimentos e as emoções que os visitantes experimentam ao longo de sua jornada.

Francisca Hernández Hernández (2007, p. 10, tradução nossa).

Bendito-maldito espetáculo: Que seja emancipador enquanto dure!

Quando se propôs uma “viagem” sobre o mundo encantador do Museu-Espetáculo, tinha-se uma breve ideia de que a jornada poderia ser longa. Sabia-se que antes mesmo de que o francês Guy Debord e seus colegas situacionistas propusessem uma teoria crítica sobre a *sociedade do espetáculo*, havia questões que não seriam facilmente compreendidas sob qualquer análise que tivesse a pretensão de objetivar, racionalizar e simplificar o que se entende por “espetáculo” e “espetacularização”. No lugar comum, qualquer possibilidade de “espetáculo” aplicado aos museus remeteria a um atributo indesejável, associado à mercantilização cultural, à turistificação das memórias, dos saberes, do patrimônio cultural, da natureza, das artes e dos devires. A consequência mais conhecida do espetáculo seria a alienação gerada pela massificação cultural.

Eis que em 2015 foi necessário analisar, por força de atribuições profissionais, e antes de qualquer proposta de estudo acadêmico individual, os projetos e planos de musealização do *Parque Científico e Cultural do Jiquiá*, no Recife (PE). Após ter tido a oportunidade de conhecer aquele lugar, todas as inquietações pessoais sobre a origem e as motivações humanas para a expressão espetacular, e especialmente quando se associam a iniciativas do poder público, se tornaram ainda mais desafiadoras. Parecia haver grandes paradoxos nos projetos que propunham a implantação de um parque com museus naquela região da zona sudoeste da capital pernambucana. O que se pôde constatar *in loco*, somado às informações que logo se buscou, foi que se tratava de uma região que há décadas clamava por maior atenção e investimento público, especialmente em obras de infraestrutura. No próprio “parque”, uma

Área de Proteção Ambiental (APA) que também possui bens tombados como patrimônio do Estado de Pernambuco, constatou-se a presença de uma comunidade com mais de mil famílias, instaladas de forma precária, nas áreas em que a legislação havia reservado para programas de habitação. O nome da “ocupação” irregular: *Comunidade Zeppelin*.

Estava-se diante do território em que, na década de 1930, fora instalado um aeródromo para receber o LZ 127 *Graf Zeppelin*. Recife foi a primeira cidade da América do Sul a receber a gigante aeronave: o *charuto prateado*, a *baleia voadora* do seu *Zé Pelim*. Da curtíssima *Era de Ouro dos Dirigíveis no Brasil (1930-1937)*, no Jiquiá sobrevive a última *Torre de Atracação* em todo o mundo, que havia amarrado tanto o *Zeppelin* quanto o *Hindenburg*, o que explodiu em Lakehurst (Estados Unidos), em maio de 1937, jogando uma pá de areia sobre os sonhos civilizatórios prometidos para tantos recifenses, cariocas e brasileiros.

Não apenas a Prefeitura da Cidade do Recife tinha interesse em preservar aquela área e aqueles bens materiais. Quase nove décadas depois, o *Zeppelin* ainda se fazia “presente” sob a forma de pinturas, literatura de cordel, gravuras, poesia, forró, frevo-rock, nome de bar e comunidade. Que força ainda teria aquele evento espetacular, que teoricamente só teria deixado encanto e saudade? Se não havia restado nada de concreto para o desenvolvimento humano local desde 1930, por que era celebrado espontaneamente e com tamanha intensidade? Havia algo de “mágico”, aparentemente inexplicável naquela história. E mais, em se tratando de um projeto apoiado financeiramente pelo Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação, nada parecia ser mais curioso do que perceber como as noções de “tecnologia” e “inovação” foram assimiladas e associadas à chegada daqueles balões. “Inovação” seria porta de entrada para o futuro, ingresso à modernidade. Seria mesmo? Ficou alguma lição daquela experiência que hoje pudesse ser aplicada às políticas de ciência e tecnologia no Brasil? Haveria algo que, por analogia, pudesse contribuir à reflexão teórica da Museologia e das teorias aplicadas ao Patrimônio Cultural, à Proteção Ambiental?

Quase ao mesmo tempo, em 2015, no Rio de Janeiro ultimavam-se as obras para a inauguração do *Museu do Amanhã*. Em Brasília, muitos diziam, depois de poucos anos após a polêmica que envolveu a proposta de implantação de uma filial do *Guggenheim*, que era mais um Museu-Espetáculo, mais um museu espetacular de ciências. Ao ter acesso pela primeira vez ao projeto, a imagem do *Zeppelin* foi inevitável. Tanto no Rio de Janeiro, quanto no Recife, a implantação de um museu de ciências era considerada como âncora para um projeto maior, associados a perspectivas de reurbanização e desenvolvimento social. Nos dois casos havia um sentimento dúbio, entre a empolgação e a desconfiança. Seriam mesmo capazes aqueles museus de gerar impactos positivos à sociedade, e especialmente às comunidades que habitam aqueles territórios? Inevitável pensar que tanto o Jiquiá quanto o Píer da Praça Mauá também

havia sido considerados no passado como obras inequívocas para o desenvolvimento local. Geraram expectativas e frustrações.

Pensando especificamente nos museus, observava-se que a noção de “espetacularização” costumava ser atribuída principalmente a grandes museus. Raros consideravam a possibilidade de que o “espetáculo” pudesse ser considerado em pequenos museus, não apenas os museus tradicionais, mas também os ecomuseus e museus comunitários. Na Europa, alguns autores já haviam tratado mais especificamente dessa questão. Como poderia ser analisada no Brasil? O percurso das viagens dos dirigíveis no Brasil ofereceu a possibilidade que se desejava para outro estudo específico: a construção de um aeroporto de dirigíveis em Santa Cruz, no Rio de Janeiro, bairro em que, muitas décadas mais tarde, se implantou o primeiro ecomuseu carioca, em uma combinação entre desejo comunitário e perspectiva de imagem da parte dos governantes, na carona da Rio92. Aí nascia o “percurso” de fundo que motivou as narrativas deste estudo. Um projeto de museu para o antigo aeródromo de dirigíveis no Recife, um ecomuseu no bairro que ainda mantém o hangar dos dirigíveis, e um novo museu que promete pensar os amanhãs possíveis, atracado sobre um antigo píer. Espaços e tempos espetaculares, eventos internacionais e perspectivas de imagem. Viu-se que viajar era preciso. Uma viagem entre portos e aeroportos, entre acontecimentos e contradições, patrimônios e museus.

Das hipóteses propostas no início dos estudos que geraram esta tese de doutoramento, pode-se inferir que todas se confirmaram. No entanto, se reconhece que o assunto é abrangente e, por considerá-lo em sua subjetividade, toda confirmação pode e deve ser refutável no futuro, quando se perceberem outras possibilidades. As amarras estão soltas por isso. A primeira hipótese proposta, de que a “espetacularização” permanece atual às estratégias dos museus no século XXI e se reflete nas motivações, concepções e práticas museais, foi demonstrada como factível por diversas situações, eventos e exemplos. Discorreu-se sobre as razões e situações que levam ao entendimento do Museu-Espectáculo a se manifestar como fenômeno social, cultural, político e ambiental. Dessa percepção, apresentaram-se reflexões diacrônicas e sincrônicas, associadas aos entendimentos da Teoria do Conhecimento e à Epistemologia da Museologia. Esses estudos, especialmente sobre a origem cultural e humana do fenômeno Museu, levaram a reiterar que o Museu e o Espectáculo são associados em sua ontogênese, isto é, descendem do mesmo ancestral de expressão comum. A partir dessa reafirmação, buscaram-se aproximações e reflexões que se associam a linguagem teatral, e notadamente às propostas do Teatro Épico de Brecht, como um contraponto ao espetáculo acrílico.

A segunda hipótese que se considera confirmada por este estudo é de que o espetáculo, como expressão inerente à linguagem museal, é ambíguo e se manifesta em todos os museus. A percepção do espetáculo como atributo comum, porém, pressupõe a necessidade de reflexão e a reconsideração aos pares mutuamente exclusivos, binários e por vezes maniqueístas na análise de funções e abrangências dos museus. Por essa razão, os estudos aqui apresentados enfatizaram a necessidade de perceber expressões museais geralmente consideradas antagônicas por suas complementaridades, sem que para isso se desconsiderem diferenças. A abordagem dialógica de explicação/compreensão, adotada como critério aos estudos aqui apresentados, partiu da análise dos fenômenos considerados sob as noções de “complexidade”, “transdisciplinaridade”, “ecosofia” e “museologia crítica”.

A percepção do Museu-Espetáculo como atributo comum a todos os museus não significa, vale ressaltar, que o espetáculo se manifesta em todos os museus da mesma maneira, gerando as mesmas consequências. Por essa razão, foram consideradas fundamentais as aproximações às noções de discurso e enunciação de Mikhail Bakhtin, bem como as considerações à linguagem teatral, como o já citado Teatro Épico, de Bertolt Brecht, os entendimentos de Anatol Rosenfeld sobre o fenômeno teatral e, finalmente, a citação às experiências do brasileiro Augusto Boal. Reiterou-se, assim, que o espetáculo museal, por sua ambiguidade, não é neutro, e pode ser concebido e enunciado sob distintos cenários, formas, conteúdos e abrangências. A partir dessa hipótese, discutiu-se o próprio objeto de estudo da Museologia para além de sua conhecida “relação específica” e na complementaridade das leituras teóricas dos museus por meio das abordagens como “fato” e “fenômeno”. Em adição a estes, considerou-se a expressão do “ato” museal para além das noções de atores e cenários, e como expressão comum a todos os museus, sob quaisquer circunstâncias, não apenas as consideradas ideais, mas também aquelas que se impõem hegemonicamente.

Como confirmação da terceira hipótese proposta no início desses estudos, procurou-se demonstrar que o fenômeno Museu-Espetáculo se revela por sua complexidade, não se restringindo a aspectos formais, estéticos e econômicos, podendo se estabelecer desde a concepção de todo museu. Sob tal perspectiva, se propôs-se inicialmente as noções de “rito espetacular”, “ritual espetacular” e “liturgia espetacular”, como modos de expressão e afirmação do espetáculo nos museus. Para embasar os entendimentos de que o espetáculo se associa às concepções iniciais dos museus, foram fundamentais os relatos e análises dos momentos de concepção do *Museu de Ciência e Tecnologia do Parque do Jiquiá* (ainda não implantado), do *Ecomuseu de Santa Cruz* (1992-1995) e do *Museu do Amanhã* (2009-2015). A partir desses estudos específicos, se confirmaram as perspectivas de implantação, da parte do poder público, como estratégia de construção de imagem espetacular e positiva para cidades,

estados ou países, especialmente quando associados à grandes eventos internacionais, como as três edições da Convenção das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente Humano (Estocolmo, Rio92 e Rio+20), a Copa do Mundo de Futebol (2014) e os Jogos Olímpicos do Rio de Janeiro (2016), respondendo assim uma das questões levantadas no início destes estudos.

A partir dessas percepções, foram também analisados casos específicos associados às Exposições Universais do século XIX, como origem moderna do fenômeno Museu-Espetáculo, considerando-se a utilização de técnicas de museografia e a adoção de um elemento de grande destaque, neste estudo denominado como “Elemento Giffard”, em alusão à instalação e operação do enorme balão cativo do balonista francês Henri Giffard, no pátio do *Museu do Louvre*, por ocasião da Exposição Universal de Paris, em 1878. O inesperado sucesso de público, não programado pela comissão organizadora, levou à proposição da Torre Eiffel para a Exposição Internacional de Paris de 1889, e à invenção da Roda-Gigante para a Exposição Internacional de Chicago, em 1893. Ainda associando-se o espetáculo às estratégias e perspectivas de imagem, aprofundou-se sobre uma questão ainda pouco estudada no Brasil: o uso dos dirigíveis para a propaganda nazista em território brasileiro entre os anos de 1933 e 1937, com o aval e estímulo do governo de Getúlio Vargas.

Na busca por oferecer respostas às perguntas propostas, considerou-se que a noção de Museu-Espetáculo não está associada apenas à teoria crítica da *sociedade do espetáculo*, já que há manifestações anteriores, especialmente em experiências realizadas no *Museu de Etnografia de Neuchâtel*, na Suíça, pelo etnólogo Jean Gabus, na década de 1950. Como contraponto à noção situacionista, estudaram-se os casos em que se deu a proposição das noções de “Ecomuseu” (para atender perspectivas de imagem governamental na França) e de “Museu Integral” (no Chile, como contraponto aos museus distantes das abordagens que consideram a interdependência não apenas com a sociedade, mas também com o ambiente).

A partir do “Museu Integral”, procurou-se analisar criticamente casos em que as políticas de preservação do patrimônio e proteção ambiental são agregadas a perspectivas do espetáculo mercantil, nas articulações entre espetáculo e paisagem, respondendo à segunda pergunta originalmente proposta no início destes estudos. Especificamente quanto a esse aspecto, um artigo foi publicado na Revista do Boletim Emílio Goeldi – Ciências Humanas, em coautoria com as professoras Teresa Scheiner e Deusana Machado. Para responder à terceira pergunta, se os entendimentos teóricos da Museologia e suas correntes de pensamento afetam a expressão do fenômeno Museu-Espetáculo em suas interações disciplinares, chegou-se à conclusão de que a própria adoção ideológica da interdisciplinaridade como atributo comum a todos os movimentos e correntes teóricas se constitui como um “paradigma interdisciplinar” da Museologia que, apesar de sua afirmação comum, é mais utilizada como imagem espetacular

do próprio campo do que expressão que se confirma em suas práticas. A partir dessa constatação, se defendeu a abordagem transdisciplinar às práticas da Museologia, alertando, porém, que não se trata de “nova” panaceia, e que a afirmação dessa concepção é ainda mais complexa do que a adoção da interação interdisciplinar.

Demonstrou-se que o método transdisciplinar, assim como ocorrera com a interdisciplinaridade na década de 1960, tem sido recomendado pela OCDE em situações de crise, como a que se vive na pandemia de COVID-19. Para reforçar esse entendimento, foram aprofundados os estudos sobre os conceitos e métodos adotados na prática transdisciplinar. Quanto à questão associada aos museus de ciências como prováveis deflagradores do fenômeno moderno do Museu-Espetáculo, citou-se especificamente a relação desses museus com as Exposições Universais, situação que deflagrou, especificamente, a permanência do *Palais de la Découverte*, criado como uma mostra na Exposição Universal de Paris, em 1937.

Quanto à *Era de Ouro dos Dirigíveis no Brasil*, com todos os seus encantos e contradições, se destaca aqui o potencial para o desenvolvimento de ações museais e patrimoniais integradas, de modo a melhor considerar os vestígios relevantes que existem no Brasil, desde que se deem em adição e consideração às demandas e expectativas das sociedades locais, principalmente do Campo do Jiquiá, no Recife (PE), no Campo dos Afonsos, no Rio de Janeiro (RJ), onde já existe o Museu Aeroespacial, e na Base Aérea de Santa Cruz, que mantém o hangar do antigo *Aeroporto Bartholomeu de Gusmão*. Esses três territórios preservados poderiam, por exemplo, estabelecer conjuntamente uma parceria com o *Zeppelin Museum* (Alemanha), com a antiga base aérea de Lakehurst (Estados Unidos) e, talvez, até com a *Luftschiffbau Zeppelin*, para viabilizar a operação comercial e turística (e espetacular) dos atuais dirigíveis NT, entre uma e outra base aérea, no Rio.

Quanto aos museus analisados, reitera-se a relevância da atuação de todos que, por caminhos, ferramentas e perspectivas diferentes, e por vezes semelhantes, carregam em comum o sonho digno de só existir em razão de se perceber como partes da sociedade, do ambiente e do conjunto de cidadãos com os quais se desenvolvem e se expressam. Assim, quaisquer críticas aqui apresentadas não desconsideram a percepção da importância e necessidade de continuidade dos três projetos. O Jiquiá, embora não implantado, tem grande potencial para que se torne realidade, mediante a garantia de pequenos cuidados locais e de planejamento urbano que considere as necessidades dos habitantes locais.

Todas as considerações e reflexões abordadas nesta tese reiteram o entendimento de que a *sociedade do espetáculo* continua a se manifestar como fenômeno social abrangente, sob a forma de espetáculo integrado, tal como Guy Debord havia proposto em sua única atualização, em 1989. Vem também dessa percepção o entendimento de que o Museu-Espetáculo é um

fenômeno abrangente e aplicável a todos os museus, sob todas as formas de expressão, “novas” ou “tradicionais”. Tal consideração não deve ser interpretada como manifestação niilista à expressão museal, mas como desafio para que se considere a possibilidade de uso crítico e consciente do espetáculo emancipador, no enfrentamento ao espetáculo acrítico ao qual os museus frequentemente se associam.

Vai passar
 Nessa avenida um samba popular
 Cada paralelepípedo da velha cidade
 Essa noite vai se arrepiar
 Ao lembrar que aqui passaram sambas imortais
 Que aqui sangraram pelos nossos pés
 Que aqui sambaram nossos ancestrais

Num tempo
 Página infeliz da nossa História
 Passagem desbotada na Memória
 Das nossas novas gerações
 Dormia a nossa pátria mãe tão distraída
 Sem perceber que era subtraída
 Em tenebrosas transações

Seus filhos
 Erravam cegos pelo continente
 Levavam pedras feito penitentes
 Erguendo estranhas catedrais
 E um dia, afinal
 Tinham direito a uma alegria fugaz
 Uma ofegante epidemia
 Que se chamava carnaval
 O carnaval, o carnaval

Vai passar
 Palmas pra ala dos barões famintos
 O bloco dos napoleões retintos
 E os pigmeus do bulevar
 Meu Deus, vem olhar
 Vem ver de perto uma cidade a cantar
 A evolução da liberdade até o dia clarear

Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral vai passar
 Ai, que vida boa, olerê
 Ai, que vida boa, olará
 O estandarte do sanatório geral
 Vai passar!

Vai passar (1980)
 Letra e música de **Chico Buarque de Holanda** - ([link](#))

Referências

REFERÊNCIAS

Livros, periódicos e sítios eletrônicos

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Lapa/Rocco, 1996.

ABREU, Regina. A metrópole contemporânea e a proliferação dos “museus-espetáculo”. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 44, 2012a, p. 53-71.

ABREU, Regina. Museu no contemporâneo: entre o espetáculo e o fórum. In: OLIVEIRA, Ana Paula de Paula Loures de; OLIVEIRA, Luciane Monteiro (org.). **Sendas da Museologia**, 1. ed. Ouro Preto: UFOP, 2012b, v. 1, p. 11-27.

ACHARD, Jean Paul. **415 affiches de mai-juin 68**, s/d. Disponível em: <http://jeanpaulachard.com/mai/index.html>. Acesso em: 22 jan. 2019.

ACSELRAD, Henri. Discursos da sustentabilidade urbana. **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**, n. 1, maio 1999, p. 79-90. Disponível em: <http://rbeur.anpur.org.br/rbeur/article/view/27>. Acesso em: 3 jun. 2018.

ADORNO, Theodor. Sobre sujeito e objeto. In: ADORNO, Theodor. **Palavras e sinais**: modelos críticos 2. Tradução de Maria Helena Rusch. Petrópolis: Vozes, 1995 [1969], p. 181-201.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985 [1947].

ADOTEVI, Stanislas. Le musée inversion de la vie (Le musée dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains). In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon et Savigny-Le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992 [1971], p. 119-138.

AGEORGES, Sylvain. **Sur les traces des expositions universelles - 1855-1937**: à la recherche des pavillons et des monuments oubliés. Paris: Parigramme, 2006.

AGRAZ, Enrique Páez. Marca ciência: el posicionamiento social del conocimiento científico. In: HERRERA LIMA, Susana; OROZCO MARTÍNEZ, Carlos Enrique; TERRREIRO, Eduardo Quijano (coord.). **Comunicar ciencia en México**: tendencias y narrativas. Guadalajara: ITESO, 2016.

AIRWAY – Tudo sobre aviação. **Hangar do Zeppelin no Rio de Janeiro completa 80 anos**. Rio de Janeiro, 26 dez. 2016. Disponível em: <https://airway.uol.com.br/hangar-do-zeppelin-no-rio-de-janeiro-completa-80-anos/>. Acesso em: 12 out. 2018.

ALBUQUERQUE, Lucílio de. **Despertar de Ícaro**, 1910. 1 pintura. Óleo sobre tela, 146,4 cm X 204 cm, Acervo Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Fotografia: domínio público. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Luc%C3%ADlio_de_Albuquerque_-_Despertar_de_%C3%8Dcaro.jpg. Acesso: 8 out. 2019.

ALENCAR, Marcello. Solenidade de abertura do Encontro. **Anais**: 1º Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro, 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992, p. 1-6.

ALMEIDA, Maria da Conceição. Da ciência como território à ciência como nomadismo. **Esferas**, v. 4, n. 6, jan.-jun. 2015.

ALMEIDA, Soraya. Ponte dos Jesuítas, Rio de Janeiro (RJ): uma análise de seus elementos com base na integração de registros textuais, iconográficos e petrográficos. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. São Paulo, v. 27, abr. 2019, p. 1-44. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142019000100701&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 fev. 2021.

ALTHUSSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado**. Tradução de Joaquim José de Moura Ramos. Lisboa: Presença, Martins Fontes, 1974 [1970].

AMERE victoire du surrealisme. **Internationale Situationniste**, n. 1, Paris, jun. 1958, p. 3-4.

AMIABLE, Louis. **Une loge maçonnique d'avant 1789**: La R.:L.: Les Neuf Sœurs. Paris: Félix Alcan, 1897.

ANDERMANN, Jens. Espetáculos da diferença: a Exposição Antropológica Brasileira de 1882. **Topoi**, v. 5, n. 9. Rio de Janeiro, jul.-dez. 2004.

ANDERSON, Norman. **Ferris wheels: An illustrated history**. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1992.

ANDRADE LIMA, Tania. Arqueologia como ação sociopolítica: o caso do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX. **Vestígios - Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, jan.-jun. 2013, p. 177-207.

ANDRADE LIMA, Tania; SENE, Glaucia Malerba; SOUZA, Marcos André Torres de. Em busca do Cais do Valongo, Rio de Janeiro, século XIX. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 24, n. 1, São Paulo, jan./abr. 2016, p. 299-391.

ANNIS, Sheldon. Le musée, scène de l'action symbolique. **Museum International** (Edition Française), v. 38. n 151, p. 168-171. Paris: UNESCO, 1986.

ANTÔNIO, João. **Ô, Copacabana!** São Paulo: Cosac & Naify, 2001 [1978].

ARENDT, Hannah. **As origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. 3. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1998 [1951].

ARQUIVO GERAL DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. **Portal Lucílio Albuquerque**, 2012. Disponível em: <http://wpro.rio.rj.gov.br/portallucilioalbuquerque/index.php/biografia>. Acesso em: 13 out. 2019.

ARQUIVO NACIONAL. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN). **Dossiê BR DFANBSB N8.0.PRO**, CSS.84. BRASIL, Ministério da Justiça e Segurança Pública. Rio de Janeiro (RJ), 2018. Disponível em: <http://sian.an.gov.br/>. Acesso em: 7 set. 2020.

ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL JORDÃO EMERENCIANO. **Correspondência encaminhada pela empresa Herm. Soltz & Cia., representante da Empresa Luftschiffbau Zeppelin G.m.b.H., ao Exmo. Sr. Dr. Interventor do Estado de Pernambuco**. Recife, 27 jan. 1933.

ARRUDA, Júlio Mourão. **Lembranças e esquecimentos**: a construção social da memória em Rollas. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). Orientadora: Profa. Dra. Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu. Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Rio de Janeiro, 2003.

ASTIER, Marie-Bénédicte. **Sarcophagus of the Muses**. Musée du Louvre, Paris (France), s.d. Disponível em: <https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/sarcophagus-muses>. Acesso em: 25 nov. 2020.

AUBLE, Pamela M.; FRANKS, Jeffery J.; SORACI JR., Salvatore A. Effort toward comprehension: Elaboration or "aha"? **Memory & Cognition**, v. 7, n. 6, 1979, p. 426-434.

AUSZÜGE der AJC-Liste der Firmen, die Zwangsarbeiter beschäftigt haben sollen (Dokumentation). **Der Tagesspiegel**, Berlin, 27 jan. 2000. Disponível em: <https://www.tagesspiegel.de/politik/auszuege-der-ajc-liste-der-firmen-die-zwangsarbeiter-beschaeftigt-haben-sollen-dokumentation/119288.html>. Acesso em: 8 ago. 2020.

- AVIAÇÃO BRASIL. **Sindicato Condor (Brasil)**, 26 jun. 2008. Disponível em: https://www.aviacao brasil.com.br/Sindicato_Condor_Brasil/. Acesso em: 10 set. 2018.
- AZEVEDO, Clara; ALFONSI, Daniela. A patrimonialização do futebol: Notas sobre o Museu do Futebol. **Revista de História**, São Paulo, n. 163, jul./dez. 2010, p. 275-292.
- AZEVEDO, Paulo Ormino de. Alexander S. Buddeüs. A passagem do cometa pela Bahia. **Arquitextos**, Vitruvius. São Paulo, ano 7, n. 081.01, fev. 2007. Disponível em: <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/268>. Acesso em: 3 out 2020.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1960].
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1. ed., 2. tir., 1998 [1989].
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1. ed., 5. reimpr. 2005 [1938].
- BACHELARD, Gaston. **A epistemologia**. Tradução de Fátima Lourenço Godinho e Mário Carmino Oliveira. Lisboa: Edições 70, 2006 [1971].
- BADERNA, Marietta (codinome). Apresentação. In: **SITUACIONISTA: Teoria e prática da revolução**. Tradução de Francis Guillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002 (Coleção Baderna).
- BADIOU, Alain. **O ser e o evento**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 1996 [1988].
- BÄHR, Johannes; BANKEN, Ralf; FLEMMING, Thomas. **MAN: The history of a german industrial enterprise**. Munich: C.H. Beck, 2009 [2008].
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Para uma filosofia do ato**. Tradução de Vadim Liapunov. Tradução para o português (exclusivamente para uso didático e acadêmico) de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. Austin: University of Texas Press, 1993 [1989].
- BAKHTIN, Mikhail Mjkhailovitch. **Estética da criação verbal**. Tradução a partir do francês de Maria Emsantina Galvão G. Pereira e Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997 [1979].
- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006 [1929].
- BALLESTER, Patrice. Les expositions universelles et internationales comme des méga-événements: une incarnation éphémère d'un fait social total selon Marcel Mauss. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 19, n. 40, jul./dez. 2013, p. 253-281.
- BALLOFFET, Pierre; COURVOISIER, François H., LAGIER, Joëlle. From Museum to Amusement Park: The opportunities and risks of edutainment. **International Journal of Arts Management**, dec. 2014, p. 4-18.
- BANCEL, Nicolas; BLANCHARD, Pascal; LEMAIRE, Sandrine. Ces zoos humains de la République coloniale: Des exhibitions racistes qui fascinaient les Européens. **Le Monde Diplomatique**, août 2000, p. 16-17.
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **O objeto de Museologia**: A via conceitual aberta por Zbyněk Zbyslav Stránský. 2008. 124 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG/PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI. Orientação: Teresa Cristina Scheiner. Rio de Janeiro, 2008.

BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Em busca do objeto filosófico da Museologia / Patrimoniologia**: alguma especulação. 2015. 353 p. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI. Orientação: Ivan Coelho de Sá. Rio de Janeiro, 2015.

BARBLAN, Marc-Antoine. 31 auteurs et un defi pour l'avenir: transdisciplinarité, interdépendance et partenariat, vocation civique d'une muséologie patrimoniale. *Museology and developing countries – Help or manipulation?* – Symposium. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 15. Hyderabad – Varanasi – New Delhi: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 249-256, 1988.

BARBLAN, Marc. D'Orient en Occident: histoire de la riziculture et muséologie. In: VIEREGG, Hildegard K.; GORGAS, Mónica Risnicoff de; SCHILLER, Regina; TRONCOSO, Martha (org.). *Museology - A field of knowledge - Museology and History*. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 35. Munich / Alta Gracia / Córdoba: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 2006, p. 114-131.

BARBOSA, Nathália Silva. **Ilusão**: do ritual ao espetáculo. As dinâmicas em torno de um grupo de Bate-bola. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Universidade Federal Fluminense (UFF), Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Niterói (RJ), 2014.

BARBOSA RODRIGUES, João. Lendas, crenças e superstições: A Yara. **Revista Brasileira**, v. 3, tomo X, 1881, p. 35-37. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 19 set. 2019.

BARBUY, Heloisa. O Brasil vai a Paris em 1889: um lugar na Exposição Universal. **Anais do Museu Paulista**, v. 4, n. 1, p.211-261, jan./dez. 1996. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/s0101-47141996000100017>. Acesso em: 19 out. 2019.

BARRAULT, Jean-Louis. The theatrical phenomenon. **Educational Theatre Journal**, v. 17, n. 2, may 1965, p. 89-100.

BARRAULT, Jean-Louis. The phenomenon of theatre. **Theater**, n. 1, v. 2, may 1968, p. 110–115.

BARRAULT, Jean-Louis. The phenomenon of theatre. **Theater**, n. 2, v. 2, may 1969, p. 110–115.

BARROS, Henrique Lins de. Entrevista concedida a Carla Almeida, maio 2004. **Brasiliana: A divulgação científica no Brasil**. Fundação Oswaldo Cruz (Fiocruz). Disponível em: <http://www.fiocruz.br/brasilliana/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=92&sid=31>. Acesso em: 13 ago. 2020.

BARROS, Henrique Lins de. **Desafio de voar**: Brasileiros e a conquista do ar - 1709-1914. São Paulo: Metalivros, 2006.

BARROS, Manoel de. **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016 [1993].

BAUDRILLARD, Jean. **L'effet Beaubourg** - Implosion et dissuasion. Paris: Éditions Galilée, 1977.

BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2017 [1970].

BAUSO, Matias. El día que una gigantesca nave cruzó el cielo de Buenos Aires. **Infobae**, Buenos Aires, 30 jun. 2019. Disponível em: <https://www.infobae.com/sociedad/2019/06/30/el-dia-que-una-gigantesca-nave-cruzo-el-cielo-de-buenos-aires/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

BAZIN, 1967. **The museum age**. Translated by Jane van Nuis Cabill. New York: Universe Books, 1967.

BELIANI, Elisama. **As contribuições da Museologia para a preservação e musealização do Parque Nacional da Tijuca**. 2012. 196 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI. Orientação: Teresa Cristina Moletta Scheiner. Rio de Janeiro, 2012.

- BELLAIGUE, Mathilde. Actores en el mundo real. **Museum**, Paris, v. 37, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, p. 194-197.
- BELLAIGUE, Mathilde. Mémoire pour l'avenir. Forecasting - A museological tool? *Museology and Futurology- Symposium*. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 16. Den Haag: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 1989, p. 97-101
- BELLAIGUE, Mathilde. Musée et sauvegarde du paysage. *Museology and the environment – Symposium*. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 17. Livingstone-Mfuwe: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 15-28, 1990.
- BELLAIGUE, Mathilde. Des musées pour quelles communautés? *Museum and community II*. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 25. Stavanger: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 1995, p. 29-35.
- BELLONI, Maria Luiza. A formação na sociedade do espetáculo: gênese e atualidade do conceito. **Revista Brasileira de Educação**, n. 22, jan./abr. 2003, p. 121-136.
- BENJAMIN, Roger. Colonial panaromania. In: MARTIN, Jay; RAMASWAMY, Sumathi (eds.). **Empires of vision: A reader**. Durham, London: Duke University Press, 2014, p. 111-140.
- BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX: Exposé de 1939. In: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Org. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009 [1982], 2a. reimpr., p. 53-68.
- BENNETT, Jim. Museos, objects y comprensión. **Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo**, n. 4, 2000, p. 29-34. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10550/45707>. Acesso em: 10 jan. 2020.
- BENNETT, Tony. The exhibitionary complex. **New formations**, n. 4, 1988.
- BENNETT, Tony. **The birth of the Museum: History, theory, politics**. London/New York: Routledge, 1995.
- BERNIER-RENAUD, Laurence. **Scènes situationnistes de Mai 68: Enquête sur une influence présumée**. 2012. 124 f. Monografia (Maîtrise à l'École d'Études Politiques). Direction: Jean-Pierre Couture. Université d'Ottawa, Ottawa, Canada, 2012.
- BERTRAND, André; SCHNEIDER, Andre. **Le scandale de Strasbourg - Mis a nu par ses célibataires, même**. Paris: L'Insomniaque, 2018.
- BIBLIOTHEK verbrannter bücher. **Autoren**. Berlin: Moses Mendelssohn Zentrums für Europäisch-Jüdische Studien. (site), s.d. Disponível em: <http://www.verbrannte-buecher.de/>. Acesso em: 16 jul. 2020.
- BIGUET, Adeline. **L'aérostat nantais... des années 1783 à nos jours**. Dossier "Aérostats", Archives Municipales de Nantes, 2010. Disponível em: http://www.archives.nantes.fr/PAGES/DOSSIERS_DOCS/aerostats_nantais/pages/accueil.html. Acesso em: 13 fev. 2020.
- BLANCHARD, Pascal; COUTTENIER, Maarten. Les Zoos humains. **Nouvelles Études Francophones**, v. 32, n. 1, 2017, p. 109-115.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, [1973].
- BOAS, Franz. Some principles of museum administration. **Science**, v. 25, n. 650, jun. 1907, p. 921-933.
- BOLZONI, Lina. Théâtres de mémoire à la Renaissance : poèmes et galeries de peintures. In: BERTHOZ, Alain; SCHEID, John (dir.). **Les arts de la mémoire et les images mentales**. Paris: Collège de France, 2018, p. 61-74. Disponível em: <http://books.openedition.org/cdf/5504>. Acesso em: 6 set. 2020.
- BORBA, Fernando de Barros. **Pernambuco: patrimônio cultural de todos**. 1. ed. Recife: CEPE, 1998.

BORGES, Luiz Carlos. Língua, museu e discurso: entremeios e descaminhos de uma exposição no Museu da Língua Portuguesa. **Letras**, Santa Maria, v. 23, n. 46, p. 257-284, jan./jun. 2013.

BOTTING, Douglas. **The giant airships**. Alexandria, Virginia (EUA): Time-Life Books, 1981 [1980] (The epic of flight, 6). Digitalização: Kahle Austin Foundation. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em: 20 fev. 2020.

BOURDIEU, Pierre. Espaço social e poder simbólico. In: BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. São Paulo: Brasiliense, p. 149-168, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão** - seguido de A influência do jornalismo e Os jogos olímpicos. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997 [1996].

BOURDIEU, Pierre. **Os usos sociais da ciência**: por uma sociologia clínica do campo científico. Tradução de Denice Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004 [1997].

BRAGA, Napoleão Barroso. A propósito do Zeppelin. **Diário de Pernambuco**, Cartas à Redação, Recife, 25 abr. 1981, p. A-10. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 dez. 2019.

BRAGA, Napoleão Barroso. A torre do Zeppelin. **Diário de Pernambuco**, Cartas à Redação, Recife, 1º ago. 1983, p. A-6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 dez. 2019.

BRAGA, Napoleão Barroso. Os ventos trouxeram o Graf Zeppelin. In: **Recife, paixão e tragédia**. Recife: Propeg Nordeste Propaganda Ltda., s/d. (Acervo do Museu da Cidade do Recife). p. 16-21.

BRASIL (1835). **Lei nº 4, de 10 de junho de 1835**. Determina as penas com que devem ser punidos os escravos, que matarem, ferirem ou cometerem outra qualquer offensa physica contra seus senhores, etc.; e estabelece regras para o processo. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim4.htm. Acesso em: 20 out. 2020.

BRASIL (1934a). **Constituição** (1934). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm. Acesso em: 2 jun. 2018.

BRASIL. (1934b). **Decreto no 23.793**, de 23 de janeiro de 1934. Approva o codigo florestal que com este baixa. Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1930-1949/D23793.htm. Acesso em: 2 jun. 2018.

BRASIL (1936). **Decreto n. 1.150**, de 16 de Outubro de 1936 - Dá a denominação de "Santos Dumont", "Bartholomeu de Gusmão" e "Augusto Severo" aos aeroportos situados, respectivamente, na Ponta do Calabouço, e em Santa Cruz, nesta capital, e em Recife, no Estado de Pernambuco. Rio de Janeiro, 1936. Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-1150-16-outubro-1936-450652-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 19 out. 2020.

BRASIL (1937a). **Constituição** (1937). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao37.htm. Acesso em: 2 jun. 2018.

BRASIL (1937b). **Decreto-Lei n. 25**, de 30 de novembro de 1937. Organiza a proteção do patrimônio histórico e artístico nacional. Presidência da República. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/del0025.htm. Acesso em: 2 jun. 2018.

BRASIL (1983). Ministério dos Transportes. Sabe como o Recife comemora o tombamento da Torre do Zeppelin? Anúncio, **Diário de Pernambuco**, Recife, 28 jul. 1983, p. A-17. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 dez. 2019.

BRASIL. **Constituição** (1988). Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicaocompilado.htm. Acesso em: 2 jun. 2018.

BRASIL (1995). Câmara dos Deputados. **Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e Desenvolvimento, 1992 - Agenda 21**. Brasília, DF, Centro de Documentação e Informação Coordenação de Publicações, 1995. Disponível em: <http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/7706>. Acesso em: 28 maio 2018.

BRASIL (2001). **Lei n. 10.257**, de 10 de julho de 2001 – Regulamenta os arts. 182 e 183 da Constituição Federal, estabelece diretrizes gerais da política urbana e dá outras providências. Brasília, 2001. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10257.htm#:~:text=Para%20todos%20os%20efeitos%2C%20esta,bem%20como%20do%20equil%C3%ADbrio%20ambiental. Acesso em: 15 out. 2020.

BRASIL (2009). **Portaria n. 127**, de 30 de abril de 2009. Estabelece a chancela da Paisagem Cultural Brasileira. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). In: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Paisagem cultural. Brasília: IPHAN, 2009. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Livreto_paisagem_cultural.pdf. Acesso em: 11 jun. 2018.

BRASIL (2018a). **Processo nº 01200.001826/2011-63**: Apoio ao processo de restauro da Torre de Atracção do Zeppelin. Sistema Eletrônico de Informações (SEI) - Acesso público. Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), 2011a. Disponível em: https://sei.mctic.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_pesquisar.php?acao_externa=protocolo_pesquisar&acao_origem_externa=protocolo_pesquisar&id_orgao_acesso_externo=0. Acesso em: 18 ago. 2018.

BRASIL (2018b). Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC). **Processo nº 01200.004728/2011-88**: Desenvolvimento do Plano Estratégico, do Projeto Museográfico e do Projeto Museológico do Parque do Jiquiá. Brasília: Sistema Eletrônico de Informações (SEI) - Acesso público, 2018. Disponível em: https://sei.mctic.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_pesquisar.php?acao_externa=protocolo_pesquisar&acao_origem_externa=protocolo_pesquisar&id_orgao_acesso_externo=0. Acesso em: 18 ago. 2018.

BRASIL (2018c). **Processo nº 01200.004486/2009-16**: Implantação do Parque Científico e Cultural do Jiquiá - Pátio de Exposições da Astronomia. Sistema Eletrônico de Informações (SEI) - Acesso público. Ministério da Ciência, Tecnologia, Inovações e Comunicações (MCTIC), 2011a. Disponível em: https://sei.mctic.gov.br/sei/modulos/pesquisa/md_pesq_processo_pesquisar.php?acao_externa=protocolo_pesquisar&acao_origem_externa=protocolo_pesquisar&id_orgao_acesso_externo=0. Acesso em: 10 nov. 2018.

BRASIL (2020). Câmara dos Deputados. **A História da Câmara dos Deputados: 1ª República (15.11.1889-16.07.1934)**. Brasília: Câmara dos Deputados, 2020. Disponível em: https://www2.camara.leg.br/a-camara/conheca/historia/Ex_presidentesCD_Republica/republica1.html. Acesso em: 14 nov. 2020.

BRECHT, Bertolt. **Brecht on theatre: The development of an aesthetic**. Tradução e edição em inglês de John Willett. New York: Hill and Wang, 1978 [1957].

BRUER, Carl. **Com o dirigível “Graf Zeppelin” para Pernambuco**: 17 a 28 de outubro de 1931. 1. ed. Tradução de Fernando Amado Aymoré. Recife: Cepe Editora / Poço Cultural, 2017 [1931].

BRULON SOARES, Bruno. Os objetos de museu, entre a classificação e o devir. **Informação e Sociedade: Estudos**, João Pessoa, v.25, n.1, p. 25-37, jan./abr. 2015a.

BRULON SOARES, Bruno. L'invention et la réinvention de la Nouvelle Museologie. Nouvelles tendances de la muséologie. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 43a. Paris: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 57-72, 2015b.

BRULON SOARES, Bruno. Museums as theme parks: from the informational paradigm to the reflexive experience. In: BRULON SOARES, Bruno, SMEDS, Kerstin (eds.). **ICOFOM Study Series** – ISS, n. 44. Paris: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 2016, p. 17-28.

- BRULON SOARES, Bruno. A museologia reflexiva: recompondo os fundamentos de uma ciência contemporânea. In: BRULON, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo (org.). **Stránský: uma ponte Brno – Brasil**. Paris: ICOFOM, 2017a.
- BRULON SOARES, Bruno. Provocando a Museologia: o pensamento geminal de Zbyněk Z. Stránský e a Escola de Brno. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, v.25, n.1, jan.-abr. 2017b, p. 403-425.
- BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. Apresentação. In: BRULON, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo (org.) **Stránský: uma ponte Brno - Brasil**. Paris: ICOFOM, 2017, p. 8-11.
- BRULON SOARES, Bruno; SMEDS, Kerstin. 2016. Museology exploring the concept of MLA (Museums-Libraries-Archives) and probing its interdisciplinarity. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 44. Tsukuba: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 29-36, 2016.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: Textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, Secretaria de Estado da Cultura, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus – ICOM, 2 v., 2010.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Waldisa: Um legado para sempre. In: CARVALHO, Luciana Menezes de, ESCUDERO, Sandra (eds.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Paris: ICOM / ICOFOM / ICOFOM LAM, 2020, p. 63-68. (Teoria museológica latino-americana. Textos fundamentais, n. 3).
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira *et al.* Resiliência do devir: notas sobre o lugar, o papel e a atuação da REMAAE na defesa das coleções arqueológicas e etnográficas brasileiras. **Revista de Arqueologia**, v. 33, n. 3, 28 dez. 2020, p. 19-42.
- BRUNTSCHWIG, Jacques; LLOYD, Geoffrey. **Diccionario Akal de el saber grego**. Madrid: Akal, 2000 [1996].
- BRY, Théodore de. **Dritte buch Americæ, darrin Brasilia durch Johan Staden von Homberg aus Hessen...** Tertia pars memorabile. Frankfurt am Mein, 1593. Acervo digital *John Carter Brown Library*, Providence, Rhode Island (EUA). Disponível em: archive.org. Acesso em: 13 maio 2020.
- BUARQUE DE HOLANDA, Chico. **Ópera do malandro**. São Paulo: Círculo do Livro - Ed. Integral, 1978.
- CAMARA Municipal. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 29 dez. 1887, p. 2. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 8 set. 2020.
- CAMARGO-MORO, Fernanda de. Solenidade de abertura do Encontro. **Anais: 1º Encontro Internacional de Ecomuseus**, Rio de Janeiro, 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992, p. 1-6.
- CAMERON, Duncan F. The Museum, a temple or the forum. **Curator: The Museum Journal**, v. 14, n. 1, mar. 1971, p. 11-24.
- CAMERON, Duncan. Le musée: un temple ou un forum. In: DESVALLÉES, André (org.). **Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie**. Mâcon: Éditions W; Savigny-le-Temple: Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale - M.N.E.S., v. 1, 1992 [1971], p. 77-98.
- CAMILLO, Giulio. **L'idea del teatro dell'eccellen**. Firenze, 1550. (Biblioteca Nacional Central de Roma, domínio público). Disponível em: https://archive.org/details/bub_gb_R59T2RFRhjkC/page/n3/mode/2up. Acesso em: 23 dez. 2019.
- CAMPOS. Humberto de. O Brasil e a conquista do ceo. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 7 jun. 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 25 nov. 2019.
- CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: Edusp, 2012.
- CANDIDA, Simone. Obra erguida sobre toneladas de sonho. **O Globo**, Caderno Especial, Rio de Janeiro, 17 dez. 2015, p. 3.

- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do pensamento museológico brasileiro. Lisboa: ULHT, **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 20, n. 20, 2003.
- CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. As ondas do pensamento museológico: balanço da produção brasileira. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (coords.) **Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento** - Propostas e Reflexões Museológicas. São Cristóvão: MAX/UFS, 2008, p. 53-72.
- CARDOSO, Vicente Licínio. Palavras do ar. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, 7 de junho de 1930. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=003581&PagFis=2691>. Acesso em: 27 set. 2018.
- CARRILLO, Rosario. Méthodologie muséologique et formation professionnelle. Museum-Territory-Society – New Tendencies / New Practices - Addenda 3. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 5. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 1-10, 1983.
- CARTIER. Santos de Cartier: Designed in 1904, it was the first watch meant to be worn on the wrist. **Cartier.com**, 2020. Disponível em: <https://www.cartier.com/en-gb/collections/watches/santos-de-cartier>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- CARVALHO, Felipe. Introdução. **Inventário Preliminar de Bens Musealizados 2016**: Patrimônio Tangível. Rio de Janeiro: Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, 2016. Disponível em: <http://www.ecomuseusantacruz.com.br>. Acesso em: 18 fev. 2020.
- CARVALHO, Felipe da Silva. **Ecomuseus - da teoria às práticas de musealização**: o Ecomuseu de Santa Cruz. 2017. 139 f. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS), Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI. Orientação: Teresa Cristina Moletta Scheiner. Rio de Janeiro, 2017.
- CARVALHO, José Jorge de. “Espetacularização” e “canibalização” das culturas populares na América Latina. **Revista Antropológicas**, n. 14, v. 21 (1), 2010, p. 39-76.
- CARVALHO, Luciana Menezes de. **Em direção à Museologia latino-americana**: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar. 2008. 108 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI. Orientação: Teresa Cristina Scheiner. Rio de Janeiro, 2008.
- CARVALHO, Luciana Menezes de. Waldisa Rússio e Tereza Scheiner - dois caminhos, um único objetivo: discutir museu e Museologia. **Museologia e Patrimônio** - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST, v. 4, n. 2, 2011, p. 147-158.
- CARVALHO, Luciana Menezes de. **Do museu a museologia**: constituição e consolidação de uma disciplina. 2017. 200 p. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI. Orientação: Teresa Cristina Moletta Scheiner. Rio de Janeiro, 2017.
- CARVALHO, Luciana Menezes de; ESCUDERO, Sandra (eds.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Paris: ICOM / ICOFOM / ICOFOM LAM, 2020. p. 63-68. (Teoria museológica latino-americana. Textos fundamentais, n. 3).
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Pedro Bernardo. Lisboa: Edições 70, 2014 [1989].
- CAVALCANTI, Carlos Bezerra. **Enciclopédia urbana do Recife**. Recife: Poço Cultural, 2018.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Os sentidos no espetáculo. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 45, n.1, São Paulo, 2002, p. 37-78.

CELSONO, Affonso. **Porque me ufano do meu paiz** - Right or wrong, my country. 4. ed. Rio de Janeiro: Garnier, s.d.

CENTRE POMPIDOU. Dossiers pédagogiques - Collections du Musée, Monographies - Grandes figures de l'art moderne. **L'œuvre de Marcel Duchamp**. Paris: Centre Pompidou, set. 2005. Disponível em: <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Duchamp/ENS-duchamp.htm>. Acesso em: 29 jan. 2019.

CERÁVOLO, Suely Moraes. **Da palavra ao termo**: um caminho para compreender Museologia. 2004. 231 p. Tese (Doutorado em Biblioteconomia e Documentação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo - USP. Orientador: Maria de Fátima Gonçalves Moreira Tálamo. São Paulo, 2004.

CHAGAS, Mário de Souza. Respostas de Hugues de Varine às perguntas de Mário Chagas. **Cadernos de Sociomuseologia** - Museus e acção social. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, v. 5, n. 5, p. 1-14, 1996.

CHAGAS, Mário de Souza. Memória e poder: contribuição para a teoria e a prática nos ecomuseus. **Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseus / IX Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe - ICOFOM LAM: Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável / Museologia e Desenvolvimento Sustentável**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001, p. 12-18.

CHAGAS, Mário de Souza. Museu, literatura e emoção de lidar. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 19, n. 19, 2002, p. 5-41. Disponível em: <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/366>. Acesso em: 3 fev. 2020.

CHAGAS, Mário de Souza. Museus e Patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, v. 35, 2017, p. 121-137.

CHAGAS, Mário; PRIMO, Judite; ASSUNÇÃO, Paula; STORINO, Claudia. A museologia e a construção de sua dimensão social: olhares e caminhos. **Cadernos de Sociomuseologia**, Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 11, v. 55, 2018, p. 73-102. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/6364>. Acesso em: 16 fev. 2019.

CHAMPOUX-PAILLÉ, Louise. Entrevue quatre - Pierre Mayrand: "révolutionnaire impénitent". **Muséologies**, v. 2, n. 1, out. 2007, p. 138-145. Disponível em: <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2007-v2-n1-museo02128/1033602ar/>. Acesso em: 26 fev. 2019.

CHANG, Wan-Chen. From real thing to real experience: rethinking museum experience. Le visiteur particulier: Chacun et n'importe lequel d'entre nous. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 42. Rio de Janeiro: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 196-204, 2013.

CHAUÍ, Marilena. Natureza, cultura, patrimônio ambiental. In: Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo (CPC). **Meio Ambiente**: Patrimônio Cultural da USP. São Paulo: EDUSP/Imprensa Oficial, p. 47-55, 2003.

CHAUÍ, Marilena. Breve apresentação à edição brasileira. In: MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius. **Maio de 68**: a brecha. Tradução e organização de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2018, p. 18-22.

CHAUMIER, Serge. **Des musées en quête d'identité. Ecomusée versus technomusée**. Paris: L'Harmattan, 2003.

CHAUMIER, Serge. Introduction. In: CHAUMIER, Serge (dir.). Du musée au parc d'attractions: ambivalence des formes de l'exposition, **Culture et Musées**, Arles, n. 5, p. 13-26, 2005.

CHAUMIER, Serge. **Expoland. Ce que le parc fait au musée**: ambivalence des formes de l'exposition. Paris: Complicités, 2011a.

CHAUMIER, Serge. La nouvelle muséologie mène t-elle au parc? **Expoland - Ce que le parc fait au musée**: ambivalence des formes de l'exposition. Complicités, p. 65-88, 2011b.

CHEESMAN, Tom. **The shoking ballad picture show**: German popular literature and cultural history. Oxford/Providence: Berg Publishers, 1994. Disponível em: <https://archive.org/details/shockingballadpi0000chee/mode/2up>. Acesso em: 13 set. 2020.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. Tradução de Luciano Vieira Machado. 4. ed. São Paulo: Estação Liberdade - UNESP, 2006 [1992].

CHOAY, Françoise. **O patrimônio em questão**: antologia para um combate. Tradução de João Gabriel Alves Domingos. Belo Horizonte: Fino Traço, 2011 [2009].

CIRET - CENTRE INTERNATIONAL DE RECHERCHES ET ÉTUDES TRANSDISCIPLINAIRES. **L'association du CIRET**. Sítio eletrônico. Disponível em: <http://ciret-transdisciplinarity.org/organization.php>. Acesso em: 14 abr. 2020.

CLAIR, Jean. La fin des musées. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1971], p. 77-86.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

COIMBRA, Estacio. **Mensagem apresentada ao Congresso Legislativo, na abertura da 3ª sessão da 13ª Legislatura, pelo Governador do Estado, Dr. Estacio de Albuquerque Coimbra**, Navegação Aérea - Dirigível Zeppelin. ARQUIVO PÚBLICO ESTADUAL JORDÃO EMERENCIANO. Recife, 1930, p. 149-150.

COLAGROSSI, P. Mariano. **L'Anfiteatro Flavio**: Nei suoi venti secoli di storia. Firenze: Libreria Editrice Fiorentina. Roma: Libreria Propaganda Quirico Castello, 1913. Disponível em: <https://archive.org/details/lanfiteatroflavi00colauoft>. Acesso em: 3 jun. 2020.

COLLIN, Gérard. L'Écomusée du Mont-Lozère. Museum-Territory-Society – New Tendencies / New Practices – Symposium. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 2. London: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 40-44, 1983.

COLLOQUE "Musée et environnement" organisé par l'ICOM, Bordeaux, Istres, Lourmarin, Paris, 25-30 septembre 1972 (Documents annexes). **Museum**, Paris, v. 35, n. 1/2, 1973, p. 119-120. (Musées et environnement).

COMISSÃO MUNDIAL SOBRE MEIO AMBIENTE E DESENVOLVIMENTO (CMMAD). Organização das Nações Unidas (ONU). **Nosso futuro comum**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1991.

CONGRESSO **Ciência e tradição**: Perspectivas transdisciplinares para o século XXI. Paris, UNESCO, 2 a 6 de dezembro de 1991. (Comunicado final), 1991. Disponível em: http://basarab-niculescu.fr/science_et_tradition.php#pt. Acesso em: 3 jul. 2020.

CORREIA, Ana Lúcia Merege. Relatos sobre o Brasil: o livro de Hans Staden (História do livro). **Biblioteca Nacional Digital**, 2 set. 2020. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/artigos/>. Acesso em: 13 nov. 2020.

COSTA, Francisco Augusto Pereira da. **Arredores do Recife**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2013 [1981].

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa**. 4. ed. rev. Rio de Janeiro: Lexicon, 2012 [1982].

CURY, Marília Xavier. Museu, Filho de Orfeu, e Musealização. In: DECAROLIS, Nelly; SCHEINER, Teresa (org.). **ENCUENTRO REGIONAL ICOFOM LAM**, 8., 1999, Coro (Venezuela). Documentos de Trabajo. Coro: Icofom LAM, 1999. p. 50-55.

D'AMARAL, Marcio Tavares (org.) **Contemporaneidade e novas tecnologias**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996.

D'AMBROSIO, Ubiratan. **Transdisciplinaridade**. São Paulo: Palas Athena, 1997.

D'AMBROSIO, Ubiratan. A transdisciplinaridade como uma resposta à sustentabilidade. **Terceiro Incluído**. NUPEAT–IESA–UFG, v.1, n.1, jan./jun, 2011, p. 1-13.

D'ÉVREUX, Yves. **Viagem ao norte do Brasil feita nos annos de 1613 a 1614**, pelo Padre Ivo D'Évreux religioso capuchinho publicada conforme o exemplar, unico, conservado na Bibliotheca Imperial de Pariz. Tradução de Cezar Augusto Marques. Maranhão: Typ. Do Frias, 1874 [1615]. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 20 nov. 2020.

DALL, William Healey; BOAS, Franz. Museums of ethnology and their classification. **Science**, v. 9, n. 228, jun. 1887, p. 587-589. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1762958>. Acesso em: 20 nov. 2018.

DANEK, Amory H.; FRAPS, Thomas; MÜLLER, Albrecht von; GROTHE, Benedikt; ÖLLINGER, Michael. Aha! experiences leave a mark: facilitated recall of insight solutions. **Psychological Research**, v. 77, n. 5, sep. 2013, p. 659-669.

DAVALLON, Jean. La médiation: la communication en procès? **Médiation et information**, n. 19. 2003, p. 37-59.

DAVALLON, Jean. A mediação: a comunicação em processo? **Prisma.com**. Portugal, n. 4, 2007, p. 4-37. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/61109>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DAVALLON, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a comunicação da exposição. In: MAGALHÃES, Aline Montenegro; BEZERRA, Rafael Zamorano; BENCHETRIT, Sarah Fassa (org.). **Museus e comunicação: Exposições como objeto de estudo**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010, p. 17-34.

DAVALLON, Jean; GRANDMONT, Gérald; SCHIELE, Bernard. **L'environnement entre au musée**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

DAVIS, Ann. Think globally, act locally. In: VIAREGG, Hildegard K. (ed.). **Museology and techniques. ICOFOM Study Series - ISS**, v. 36, Vienna/Austria, 2007, p. 108-112.

DAVIS, Peter. Places, "cultural touchstones" and the concept of the ecomuseum. **II Encontro Internacional de Ecomuseus - IX ICOFOM LAM: Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001. p. 33-36.

DEAN, David. **Museum exhibition: Theory and practice**. London/New York: Routledge, 1994.

DEBORD, Guy. Thèses sur la révolution culturelle. **Internationale Situationniste**, n. 1, Paris, jun. 1958, p. 20-21.

DEBORD, Guy. **Panegírico**. Tradução de Edison Cardoni. São Paulo: Conrad, 2002 [1989].

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** - seguido do prefácio à 4ª edição italiana. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Prólogo de Christian Ferrer. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017 [1967].

DEBORD, Guy. Prefácio à 4ª edição italiana de a sociedade do espetáculo. In: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** - seguido do prefácio à 4ª edição italiana. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Prólogo de Christian Ferrer. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017 [1979].

DEBORD, Guy. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. In: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Prólogo de Christian Ferrer. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017 [1988].

DEBRAY, Régis. **Introduction à la médiologie**. Paris: Presses universitaires de France, 2000.

DEBRET, Jean-Baptiste. Boutique de la Rue du Val-Longo. Lith. Thierry Frères. In: Debret, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Tome deuxième. 1 gravura: litografia, 17,5 x 25,5 cm. Paris: Firmin Didot Frères, 1835. Acervo sob custódia da Biblioteca Nacional (Brasil). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393053/icon393053_093.jpg. Acesso em: 5 set. 2020.

DEBRET, Jean-Baptiste. Vue du chateau impérial de Sta. Crux. Lith. Thierry Frères. In: Debret, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Tome troisième. 1 gravura: litografia. Paris: Firmin Didot Frères, 1839. Acervo sob custódia da Biblioteca Nacional (Brasil). Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon393054/icon393054_167.html. Acesso em: 5 set. 2020.

DECAROLIS, Nelly. Museología y desarrollo sustentable: El valor de un desafío. **II Encontro Internacional de Ecomuseus – IX ICOFOM LAM: Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001, p. 37-39.

DECLARAÇÃO DE QUEBEC (1984). **Princípios de base de uma Nova Museologia**. Adotado pelo I Atelier International Ecomuseus/Nova Museologia, Quebec, 12 out. 1984. Disponível em: http://www.minom-icom.net/_old/signud/DOC%20PDF/198404104.pdf. Acesso em: 25 fev. 2019.

DECLARAÇÃO DE VENEZA. **A ciência diante das fronteiras do conhecimento**. Veneza, 7 de março de 1986. (Comunicado final do colóquio), 1986.

DECLARATION ET RECOMMANDATIONS: QUELLE UNIVERSITÉ POUR DEMAIN? In: **Congrès International Quelle Université pour demain?** Vers une évolution transdisciplinaire de l'Université. CIRET-UNESCO, Monte Verità, Locarno, Suisse, 30 avril – 2 mai 1997. Disponível em: https://ciret-transdisciplinarity.org/congres_de_locarno.php#fr. Acesso em: 30 abr. 2020.

DECLARATION OF QUEBEC: BASIC PRINCIPLES FOR A NEW MUSEOLOGY. Quebec, 13. Oct. 1984 [Translated from French]. In: MAYRAND, Pierre. **The new museology proclaimed**. Museum – Images of the ecomuseum. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO, n. 148, v. 37, n. 4, p. 200-201, 1985. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347eo.pdf#nameddest=68373>. Acesso em: 23 dez. 2017.

DÉFINITIONS. **Internationale Situationniste**, n. 1, Paris, jun. 1958, p. 13-14.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. 2.ed. Trad. Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003 [1964].

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 5. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997 [1980].

DELGADO DE CARVALHO, Carlos. **História da cidade do Rio de Janeiro**. 2. ed. reimpr. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, 1990 [1926]. (Biblioteca Carioca, v. 6).

DELOCHE, Bernard. Les musées et la muséologie au regard de l'interdisciplinarité. **Museology and museums – Symposium. ICOFOM Study Series - ISS**, n. 12. Helsinki-Espoo: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 81-84, 1987.

DELOCHE, Bernard. **Museologica: contradictions et logique du musée**. 2. reimpr. Mâcon : Ed. W; Savigny-le-Temple: M.N.E.S., 1989 [1985].

DELOCHE, Bernard. **Quelle est ma conception de la muséologie?** Conférence prononcée le 1er septembre 1995 par Bernard Deloche devant l'École Internationale d'été de Muséologie (ISSOM) de l'UNESCO, à l'Université Masaryk de Brno (République Tchèque), 1995.

DELOCHE, Bernard. Définition du musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir.). **Vers un définition de musée?** Paris: L'Harmattan, p. 93-101, 2007.

DELOCHE, Bernard. Petit guide de lecture non linéaire In: McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. **Le musée non linéaire** (Exploration of the ways, means, and values of... MUSEUM COMMUNICATION), 1969. New York: Museum of the City of New York. Tradução (para o francês) de Bernard Deloche, François Mairesse et Suzanne Nash. Lyon: Aléas Éditeur, 2008, p. 191-199.

DELOCHE, Bernard; MAIRESSE, François. Vers une nouvelle génération de musées? In: McLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. **Le musée non linéaire** (Exploration of the ways, means, and values of... MUSEUM COMMUNICATION), 1969. New York: Museum of the City of New York. Tradução (para o francês) de Bernard Deloche, François Mairesse et Suzanne Nash. Lyon: Aléas Éditeur, 2008.

DES MEMBRES DE L'INTERNATIONALE SITUATIONNISTE ET DES ÉTUDIANTS DE STRASBOURG. A miséria do meio estudantil considerada em seus aspectos econômico, político, psicológico, sexual e, mais particularmente, intelectual, e sobre alguns meios para remediá-la. In: **SITUACIONISTA: Teoria e prática da revolução**. Tradução de Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002 [1966] (Coleção Baderna), p. 25-72.

DESVALLÉES, André. Justified and unjustified substitutes. The ethical implications and legal aspects. Originals and substitutes in museums - Symposium. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 9. Zagreb: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 87-99, 1985.

DESVALLÉES, André. La Muséologie et les Musées : changements de concepts. Museology and Museums - Symposium. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 12. Helsinki-Espoo: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 85-97, 1987.

DESVALLÉES, André. L'anthropologie donnée à voir... et à comprendre. **Bulletin de l'Association française des anthropologues**, n. 39, mars 1990. Anthropologue, anthropologie et musées, p. 11-25.

DESVALLÉES, André. Contributions to the symposium. The language of exhibitions. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 19. Vevey: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 1991, p. 37-42.

DESVALLÉES, André. **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie (org.). Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992, p. 15-39.

DESVALLÉES, André. **Terminología museológica**: proyecto permanente de investigación. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural (ed.). 2000. 1 CD ROM. (ICOFOM, ICOFOM LAM, ICOM).

DESVALLÉES, André. Quels musées pour quels publics? In: VIEREGG, Hildegard K. (org.) Museology and audience. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 35. Munich: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 2005, p. 55-60.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. Sur la muséologie. **Culture & Musées**, n. 6, 2005, p. 131-155. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377. Acesso em: 28 out. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (org.). **Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Paris: Armand Colin, 2011.

DEUTSCHE UNESCO-KOMMISSION. **Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe**: German Inventory of Intangible Cultural Heritage. Bonn: UNESCO-DE / Immaterielles Kulturerbe, 2019. Disponível em: https://www.unesco.de/sites/default/files/2019-11/Bundesweites-Verzeichnis_IKE_3AufL_2019.pdf. Acesso em: 9 set. 2020.

DEUTSCHE UNESCO-KOMMISSION. **Wissen. Können. Weitergeben**. Bundesweites Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes. Bonn: UNESCO-DE / Immaterielles Kulturerbe, 2014. Disponível em: https://www.unesco.de/sites/default/files/2018-08/wissen_k%C3%B6nnen_weitergeben_Immaterielles_Kulturerbe_Broschuere_deutsch.pdf. Acesso em: 9 set. 2020.

DEVINE, Heather. Towards a critical pedagogy for museums. Museology and Audience. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 35. Seoul: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 61-68, 2005.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Epilogue. In: **FOUCAULT contre lui-même**. Direção de François Caillat. Paris: INA, 2014. 1 DVD (2h 03 min.).

DIEGUES, Antonio Carlos Sant'Ana. **O mito moderno da natureza intocada**. 3. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 2004 [1996].

DIETRICH, Ana Maria. **Nazismo tropical?** O partido Nazista no Brasil. 2007. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Orientador: Prof. Dr. José Carlos Sebe Bom Meihy. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10072007-113709/pt-br.php>. Acesso em: 12 dez. 2020. 378 p.

DINIZ, Saldanha. Voando para o Sul. **Correio da Manhã**, Suplemento, Rio de Janeiro, 11 jul. 1937, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 jun. 2019.

DISNEY INSTITUTE. **O jeito Disney de encantar os clientes**: do atendimento excepcional ao nunca parar de crescer e acreditar. Tradução de Cristina Yamagami. São Paulo: Saraiva, 2011 [2001].

DOMINGUES, João Luiz. A história institucional recente da política de patrimônio cultural na cidade do Rio de Janeiro: versões protecionistas, versões empreendedoras. **Antíteses**, v. 9, n. 17, jan./jun. 2016, p. 222-245.

DOOLEY, Sean. **The development of material-adapted structural form**. (Thèse de Docteur èn Sciences). 2004. 194 p., app 395p. École Polytechnique Fédérale de Lausanne, Faculté Environnement Naturel, Architectural et Construit. Lausanne. EPFL, 2004.

DROUGUET, Noémie. Succès et revers des expositions-spectacles. **Culture & Musées**, n. 5, 2005, p. 65-90. Du musée au parc d'attractions : ambivalence des formes de l'exposition (sous la direction de Serge Chaumier). Disponível em: https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_5_1_1214. Acesso em: 18 set. 2018.

DUB, Michaela. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers** – MuWoP. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 2, p. 31-32, 1981.

DUFRENE, Bernadette. L'expérience de la mémoire (sous-thème 3 – Résumé). **Muséologie et mémoire – Symposium. ICOFOM Study Series** - ISS, n. 28. Paris: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 94-101, 1997.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1912]. (Coleção Tópicos).

DURKHEIM, Émile. **Pragmatismo e sociologia**. Tradução de Aldo Litaiff. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2004 [1913-14].

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. Tradução de Paulo Neves. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1895]. (Coleção tópicos).

ECOMUSEU DE SANTA CRUZ. Patrimônio intangível, 2016a. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, **Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz** (sítio eletrônico). Disponível em: http://www.ecomuseusantacruz.com.br/sobre/patrimonio_intangivel. Acesso em: 17 ago. 2020.

ECOMUSEU DE SANTA CRUZ. Inventário Preliminar de Bens Musealizados - Patrimônio tangível, 2016b. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, **Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz** (sítio eletrônico). Disponível em: <http://www.ecomuseusantacruz.com.br/uploads/inventario%20preliminar%202016%20final.pdf>. Acesso em: 17 ago. 2020.

EL-ABBADI, Mostafa. Library of Alexandria. **Encyclopædia Britannica** (online), 2020. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Library-of-Alexandria>. Acesso em: 10 ago. 2020.

ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS, 1, 1992. **Anais**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro (RJ), Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992.

ESSER sorgt vor. **Sozialdemokratischer Pressedienst**. Berlin, 18 fev. 1932, n.p. Disponível em: <http://library.fes.de/spdpdalt/19320218.pdf>. Acesso em: 16 jun. 2019.

FARIA, Luis de Castro. Museu Nacional: O espetáculo e a excelência. In: FARIA, Luis de Castro. **Antropologia: Espetáculo e excelência**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ / Tempo Brasileiro, 1993 [1982].

FATTOUH, Nadine; SIMEON, Nadia. Orientation muséologique et origines géographiques des auteurs. *Muséologie et Mémoire - Symposium*. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 28. Paris: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 33-43, 1997.

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Interdisciplinaridade: História, teoria e pesquisa**. 15. ed. Campinas: Papirus, 2008 [1994].

FAZENDA, Ivani Catarina Arantes. **Integração e interdisciplinaridade no ensino brasileiro: efetividade ou ideologia**. São Paulo: Edições Loyola, 2011 [1979].

FERNANDES, Cybele Vidal Neto. A construção simbólica da Nação. O lugar das exposições gerais. COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE. **Anais do XXIV Colóquio do CBHA**, 2004.

FERNANDES, Nelson da Nóbrega. **Escolas de samba: Sujeitos celebrantes e objetos celebrados**. Rio de Janeiro: Secretaria das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro, 2001. (Memória carioca, v. 3).

FERRER, Christian. Prólogo: O mundo imóvel. In: DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo** - seguido do prefácio à 4ª edição italiana. Tradução de Estela dos Santos Abreu. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2017.

FEYERABEND, Paul. **Ciência, um monstro: lições trentinas**. Tradução de Rogério Bettoni, edição, revisão técnica e notas de Luiz Henrique de Lacerda Abrahão. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

FIGUEIREDO, Jobson. **Zeppelin no Recife**. Textos de Jobson Figueiredo e Dirceu Marroquim. Recife: Poço Cultural, 2015a.

FIGUEIREDO, Jobson. **Festa no Jiquiá vista de cima**. Jobson Figueiredo, 2015b. Disponível em: <http://www.jobsonfigueiredo.com/producao-cultural/zeppelin-no-recife.html>. Acesso em: 10 jun. 2017.

FIGUEIREDO, Jobson. **Zeppelin no Recife: 32 cartões postais**. 2. ed. Recife: Poço Cultural, 2017 [2015].

FIGUEIREDO, Lucas. **O Tiradentes: Uma biografia de Joaquim José da Silva Xavier**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

FITZ, Geraldo. **Santos-Dumont**. 1 foto : gelatina e prata, P&B, 23,6 x 18,6 cm; em papel: 24,5 x 18,6 cm, 190--. Acervo iconográfico em custódia da Biblioteca Nacional (Brasil). Disponível em: <http://objdigital.bn.br>. Acesso em: 7 out. 2020.

FLECK, Ludwik. **Genesis and development of a scientific fact**. Translated by Fred Bradley and Thaddeus J. Trenn. Chicago/ London: The University of Chicago Press, 1979 [1935].

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado**. Por uma filosofia do design e da comunicação. Org. Rafael Cardoso. Tradução de Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [1972].

FOUCAULT, Michel. Subjetividade e verdade. In: FOUCAULT, Michel. **Resumo dos cursos do Collège de France (1970-1982)**. Tradução de Andrea Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997 [1980-1981].

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: Nascimento da prisão**. 20. ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Editora Vozes, 1999 [1975].

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: Uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 8. ed., 2. tir., 2000 [1965-1966].

FOUCAULT, Michel. Interview with Michel Foucault. In: FAUBION, James D. (ed.). **Essential works of Michel Foucault: Power**. Translated by Robert Hurley and others. New York: The New Press, 2000 [1980], p. 239-297.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7. ed. 3. reimpr. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008 [1969].

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. 24. ed. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2014 [1970].

FOUCAULT, Michel. **Aulas sobre a vontade de saber**: Curso no Collège de France (1970-1971), seguido de O saber de Édipo. Tradução de Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014 [1970-71].

FRADE, Cascia. **Folclore brasileiro**: Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Funarte, 1979.

FRASER, Peter Marshall. **Ptolomaic Alexandria**: I – Text. Oxford: Clarendon Press, 1972. Disponível em: <https://archive.org/details/ptolemaicaalexand0001fras/mode/2up>. Acesso em: 25 jun. 2020.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 17. ed., 1987 [1968].

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: Saberes necessários à prática educativa. 25. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002 [1996]. (Coleção Leitura).

FREITAS, Benedicto de. **História do Matadouro Municipal de Santa Cruz**. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950.

FREITAS, Benedicto. **Santa Cruz**. Fazenda jesuítica, real e imperial. Rio de Janeiro: Asa Artes Gráficas Ltda. 1985. 3v.

FREYRE, Gilberto. **Guia prático, histórico e sentimental da Cidade do Recife**. Ilustrações de Luís Jardim. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 4. ed., revista, atualizada e muito aumentada, 1968 [1934].

FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mocambos**. 5. ed. Rio de Janeiro/Brasília: José Olympio/MEC, 1977.

FUNDARPE – FUNDAÇÃO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO DE PERNAMBUCO. **Processo n. 0314/A**: Processo de tombamento do Campo do Jiquiá. Recife (PE), 9 mar. 1981.

GABUS, Jean. Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques I-II. **Museum**, v. XVIII, n. 1, 1965, p. 51-59, 65-97.

GALVÃO, Maria Cristiane Barbosa. A linguagem de especialidade e o texto técnico-científico: notas conceituais. **Transinformação**, Campinas, v. 16, n. 3, p. 241-251, set./dez., 2004.

GAMA, José de Saldanha da. Historia da Imperial Fazenda de Santa Cruz: Primeira parte. **Revista Trimensal do Instituto Historico Geografico e Ethnographico do Brasil** (Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro - RIHGB), tomo 38, parte II. Rio de Janeiro, 1875, p. 165-230. Disponível em: <https://ihgb.org.br/>. Acesso em: 29 ago. 2019.

GANZ, Cheryl R. Zeppelin Posts at the 1933 Chicago World's Fair: Integrating collector and historian methodologies. In: LERA, Thomas (ed.). **The Winton M. Blount Postal History Symposia**: Select papers 2006-2009. Second Symposium. Washington: Smithsonian Intitution Scholarly Press, 2010 [2007], p. 39-46 (Smithsonian contributions to history and technology, n. 55).

GARCIA MORENTE, Manuel. **Fundamentos de Filosofia**: Lições Preliminares. Tradução e prólogo de Guilherme de la Cruz Coronado. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1980 [1943].

GARDINER, Robert. **Conway's all the world's fighting ships, 1922-1946**. Annapolis (EUA): Naval Institute Press, 1984.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

GIL-PÉREZ, Daniel; MONTORO, Isabel Fernández; ALÍS, Jaime Carrascosa; CACHAPUZ, António; PRAIA, João. Para uma imagem não deformada do trabalho científico, **Ciência & Educação**, v. 7, n. 2, p. 125-153, 2001.

GLUZINSKI, Wojciech. Remarks on papers on the subject methodology of museology and training personnel. *Museum-Territory-Society - New Tendencies / New Practices - Addenda. ICOFOM Study Series* - ISS, n. 3. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 2-13, 1983.

GOMES, Carla Renata Antunes de Souza. **Do fato museal ao gesto museológico**. Trabalho de conclusão de graduação (Museologia). Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

GOMES, Sérgio Bittencourt Varella. **A indústria aeronáutica no Brasil: evolução recente e perspectivas**. Brasília: BNDES, 2012. Disponível em: https://web.bndes.gov.br/bib/jspui/bitstream/1408/919/1/A%20ind%C3%BAstria%20aeron%C3%A1utica%20no%20Brasil_P-final_BD.pdf. Acesso em: 12 jun. 2020.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios**. Rio de Janeiro, 2007 (Coleção Museu, Memória e Cidadania).

GONSETH, Olivier, HAINARD, Jacques, KAEHR, Roland. **Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas: 1904-2004**. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 2005.

GOOGLE MAPS. **Parque do Jiquiá**. 1 imagem de satélite. Disponível em: <https://www.google.com/maps>. Acesso em: 19 nov. 2019.

GOUVEIA, Inês. **Waldisa Rússio e a política no campo museológico**. 2018. 374 p. Tese (Doutorado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST/MCTI. Orientação: Priscila Faulhaber Barbosa. Rio de Janeiro, 2018.

GRAMMATAS, Theodore. **The theatre as cultural phenomenon**. Atenas: Papazisis, 2015.

GREGOROVÁ, Anna. Museology - science or just practical museum work? **Museological Working Papers - MuWoP**. Stockholm: International Committee for Museology - ICOM, n. 1, p. 19-21, 1980.

GREGOROVÁ, Anna. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers - MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, n. 2, p. 33-36, 1981.

GROSSMAN, Dan. Hugo Eckener. **Airships.net: The Graf Zeppelin, Hindenburg, U.S. Navy airships, and other dirigibles**, 2008. Disponível em: <https://www.airships.net/airship-people/hugo-eckener/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

GROSSMAN, Dan. DELAG: The world's first airline. **Airships.net: The Graf Zeppelin, Hindenburg, U.S. Navy airships, and other dirigibles**, 2009. Disponível em: <https://www.airships.net/airship-people/hugo-eckener/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

GROSSMAN, Dan. Goodyear and Zeppelin: Together again after 70 Years. **Airships.net: The Graf Zeppelin, Hindenburg, U.S. Navy airships, and other dirigibles**, 2011. Disponível em: <https://www.airships.net/blog/goodyear-zeppelin-70-years/>. Acesso em: 15 dez. 2019.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Carmargo. O objeto da Museologia. In: CARVALHO, Luciana Menezes de, ESCUDERO, Sandra (eds.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Paris: ICOM / ICOFOM / ICOFOM LAM, 2020. p. 63-68, [1983?]. (Teoria museológica latino-americana. Textos fundamentais, n. 3).

GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. Tradução de Suely Rolnik. In: PARENTE, André (org.). **Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2011 [1987].

GUATTARI, Félix. **As três ecologias**. Tradução de Maria Cristina F. Bittencourt, revisão de Suely Rolnik. 21. ed. 3. reimpr. Campinas: Papirus, 2014 [1989].

GUATTARI, Félix. **Caosmose**: Um novo paradigma estético. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: Editora 34, 2019 [1992].

GUERRA, Flávio. **Velhas igrejas e subúrbios históricos**. Recife: Fundação Guararapes, 1970.

GUIMARÃES, Augusto Durval da Costa. Um nobre apello. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 out. 1926, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 nov. 2019.

HAAS, Peter M. Introduction: Epistemic communities and international policy coordination. **International Organization**, v. 46, n. 1, 1992, p. 1-35. Disponível em: www.jstor.org/stable/2706951. Acesso em: 23 jan. 2020.

HAECKEL, Ernst. **Generelle morphologie der organismen**. Berlin: Verlag von Geor Reiner, 1866. Disponível em: archive.org. Acesso em: 20 maio 2019.

HAINARD, Jacques. La tentation d'exposer. In: HAINARD, Jacques; KAEHR, Roland (eds.). **Temps perdu, temps retrouvé**. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie, 1985, p. 153-166.

HAINARD, Jacques. La revanche du conservateur. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1984], p. 393-394.

HAINARD, Jacques. Pour une muséologie de la rupture. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1986], p. 531-539.

HAINARD, Jacques. Objects en dérive pour "Le Salon de l'ethnographie". In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 2, 1994 [1989], p. 405-414.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, Editora Revista dos Tribunais, 1990 [1950].

HALPIN, Marjorie M. 'Play it again, Sam': reflections on a new museology. **Museum International**, n. 194, v. 49, n. 2, 1997, p. 52-56.

HARRIS, Jennifer. Commentaires sur la Déclaration de Calgary. La définition du musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir.). **Vers un définition de musée?** Paris: L'Harmattan, p. 61-68, 2007.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. Tradução de Jeferson Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2014 [2012].

HEISS, Friedrich. **Das Zeppelin buch**. 1. ed. Berlin: Verlag - Volk und Reich, 1936 (Acervo Jobson Figueiredo, Recife - PE).

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. **Planteamientos teóricos de la museología**. Guijón: Trea, 2006.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. La Museología ante los retos del siglo XXI. **E-rph: Revista electrónica de Patrimonio Histórico**, n. 1, 2007, p. 1-26. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4013092>. Acesso em: 24 out. 2019.

HESIOD. Theogony. In: HESIOD. **Theogony and work and days**. Translated and with an introduction and notes by M. L. West. Oxford/New York: Oxford University Press, 1988.

HESS, John L. **Officials hope to expand role of the world's museums**. The New York Times, New York, 13 set. 1971, p. 46. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1971/09/13/archives/officials-hope-to-expand-role-of-the-worlds-museums.html>. Acesso em: 21 jan. 2019.

HESSEN, Johannes. **Teoria do conhecimento**. Tradução de António Correia. 7. ed. Coimbra (Portugal): Arménio Amado, 1980 [1925].

- HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. Tradução de Marcos Santarrita, Revisão de Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 2. ed., 59. reimp., 2019 [1994].
- HOFFMAN, Paul. **Asas da loucura: A extraordinária vida de Santos-Dumont**. Tradução de Marisa Motta. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004 [2003].
- HOOPER-GREENHILL, Eileen. **Museums and the shaping of knowledge**. London/New York: Routledge, 2003 [1992].
- HOYT, Edwin P. **The Zeppelins**. New York: Lothrop, Lee Shepard Co., 1969. Disponível em: <https://archive.org/details/zeppelins00hoyt>. Acesso em: 9 out. 2019.
- HUBERT, François. Los ecomuseos de Francia: contradicciones y extravíos. **Museum**, Paris, v. 37, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, p. 186-190.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Tradução de João Paulo Monteiro. 4. ed. reimpr. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000 [1938].
- HUSSERL, Edmund. **A ideia da fenomenologia**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1990 [1973].
- HUSSERL, Edmund. **Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Ideias e Letras, 2006 [1913].
- HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia**. Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2. ed., 2004 [2000].
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Cidades e Estados**. Disponível em <https://www.ibge.gov.br>. Acesso em 25 nov. 2019.
- IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Alceo Magnanini**. Núcleo virtual da Rede de Memória do IBGE: História oral. 2020. Disponível em: <https://memoria.ibge.gov.br/historia-oral/>. Acesso em: 5 nov. 2020.
- IBRAM – INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS. **Guia dos museus brasileiros**. Brasília: IBRAM, 2011.
- ICOFOM – ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY. **Museology - Science or just practical museum work? Museological Working Papers - MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 1, 1980.
- ICOFOM – ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY. **Interdisciplinarity in Museology. Museological Working Papers - MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 2, 1981.
- ICOFOM – ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY. **The Predatory Museum**. In: DAVIS, Ann; MAIRESSE, François (eds.). **ICOFOM Study Series - ISS**. Paris: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, n. 45, 2017.
- ICOFOM – ICOM INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY. **The Politics and Poetics of Museology**. In: DAVIS, Ann; MAIRESSE, François (eds.). **ICOFOM Study Series - ISS**. Paris: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, n. 46, 2018.
- ICOM – INTERNACIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. **Evolution de la définition du musée selon les statuts de l'ICOM (2007-1946)**. Disponível em: http://archives.icom.museum/hist_def_fr.html. Acesso em: 9 jun. 2018.
- ILONIEMI, Laura. Prêmio Pritzker: Tornando arquitetos "starchitects" desde 1979 (Mas a que custo?). Tradução de Naiane Marcon. **Arch Daily**, 31 mar. 2014. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-186388/premio-pritzker-tornando-arquitetos-starchitects-desde-1979-mas-a-que-custo>. Acesso em: 12 set. 2018.

INEPAC – INSTITUTO ESTADUAL DO PATRIMÔNIO CULTURAL. **Patrimônio Imaterial / Calendário**: Festas populares, s/d. Disponível em: <http://www.inepac.rj.gov.br/index.php/home/festapopular>. Acesso em: 21 set. 2020.

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE, n. 2. Paris, dez. 1958.

IPHAN – INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Rio de Janeiro**: Paisagens cariocas entre a montanha e o mar, 2014. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1836/>. Acesso em: 22 out. 2020.

IPHAN – INSTITUTO DE PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Sítio arqueológico Cais do Valongo** - Proposta de inscrição na lista do Patrimônio Mundial, 2016. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/valongo4_07mai_web.pdf. Acesso em: 20 out. 2020.

JACQUES, Paola Berenstein. Prefácio. In: JEUDY, Henri-Pierre. **O espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

JACQUES, Paola Berenstein. Do especular ao espetacular. **Vitruvius**, Resenhas Online, n. 042.01. São Paulo, jun. 2005. Disponível em: <https://vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/04.042/3156>. Acesso em: 29 mar. 2019.

JAHN, Ilse. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers** – MuWoP. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 2, p. 37-38, 1981.

JANTSCH, Erich. (1975) Hacia la interdisciplinariedad y la transdisciplinariedad en la enseñanza y la innovación. In: APOSTEL, Léo; BERGER, Guy; BRIGGS, Asa; MICHAUD, Guy. **Interdisciplinariedad** – Problemas de la enseñanza y de la investigación en las Universidades, 1o Seminario sobre la interdisciplinariedad en las Universidades, Paris, 1970. Traducción de Francisco González Ortiz. Mexico: Asociación Nacional de Universidades e Institutos de Enseñanza Superior, 1979.

JAPIASSU, Hilton. **O mito da neutralidade científica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1975.

JAPIASSU, Hilton. **Interdisciplinaridade e patologia do saber**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

JAPIASSU, Hilton. **O sonho transdisciplinar** - e as razões da filosofia. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

JAPPE, Anselm. A arte de desmascarar. **Folha de São Paulo**, +Mais, São Paulo, 17 ago. 1997, p. 5. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs170805.htm>. Acesso em: 31 jan. 2019.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Tradução (para o inglês) de Donald Nicholson-Smith. Berkeley: University of California Press, 1999 [1993].

JENSEN, Villy Toft. Museological points of view - Europe 1975. **Museological Working Papers** - MuWoP. Stockholm: International Committee for Museology - ICOM, n. 1, p. 6-10, 1980.

JEUDY, Henri Pierre. Entrevista. In: MARTIN, Ana Cecília. Arquitetura para pensar. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 12 set. 2000, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 26 set. 2019.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das cidades**. Tradução de Rejane Janowitz, a partir dos originais Critique de l'esthétique urbaine, e La machinerie patrimoniale. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KAPLAN, Flora. Typologie des substitutes. Originals and substitutes in museums - Comments and views. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 9. Zagreb: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 121-135, 1985.

KEPPLER, Johan Ferdinand. The universal church of the future – From the present religious outlook. **Puck**, Illus., v. 12, n. 305, 10 jan. 1883, centerfold. 1 cromolitography. Disponível em: <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.28353/>. Acesso em: 20 abr. 2020.

KFURI, Jorge. **O Graf Zeppelin passa em frente ao Pão de Açúcar**, 25 maio 1930a. 1 fotografia P&B 11,5 x 16,5 cm. Diretoria de Aeronáutica da Marinha, Escola de Aviação Naval (1916-1941). Acervo do Arquivo da Marinha, Departamento do Patrimônio Histórico da Marinha (DPHDM). Disponível em: <http://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/index.php/2gc00>. Acesso em: 20 out. 2020.

KFURI, Jorge. **A aterragem do Graf Zeppelin no Campo dos Afonsos**, 25 maio 1930b. 1 fotografia P&B 11,5 x 16,5 cm. Diretoria de Aeronáutica da Marinha, Escola de Aviação Naval (1916-1941). Acervo do Arquivo da Marinha, Diretoria do Patrimônio Histórico e Documentação da Marinha (DPHDM). Disponível em: <http://www.arquivodamarinha.dphdm.mar.mil.br/index.php/fyrge>. Acesso em: 20 out. 2020.

KINARD, John. El museo vecinal, catalizador de los cambios sociales. **Museum**, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, p. 217-223. (Imágenes del ecomuseo).

KINARD, John. Intermédiaires entre musée et communauté. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (dir.). **Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie**. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992 [1971], p. 99-108.

KNODEL, Bernard. Des étudiants traquent les préjugés au Musée d'Ethnographie de Neuchâtel. **La Lettre de l'OCIM**, n. 158, 2015, p. 13-18. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ocim/1491>. Acesso em: 4 dez. 2018.

KUHN, Thomas Samuel. **A estrutura das revoluções científicas**. 5. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998-2000 [1962].

L'HISTOIRE du Festival. **Festival de Cannes**. Cannes (France): Site oficial, 2020. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/fr/72-editions/history>. Acesso em: 13 nov. 2020.

L'URBANISME unitaire a la fin des années 50. **Internationale Situationniste**, n. 3, Paris, dez. 1959, p. 11-16.

LA FRONTIERE Situationniste. **Internationale Situationniste**, n. 5, Paris, dez. 1960, p. 7-9.

LACOUTURE, Felipe. Muséologie et formation du personnel. Museum-Territory-Society - New Tendencies / New Practices- Addenda 3. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 5. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 1-3, 1983.

LAMARÃO, Sérgio. **Passeata dos cem mil**. Verbete temático. Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV), Rio de Janeiro, s/d. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbetes-tematicos/passeata-dos-cem-mil>. Acesso em: 8 fev. 2019.

LAMARÃO, Sérgio Tadeu de Niemeyer. **Dos trapiches ao porto**: um estudo sobre a área portuária do Rio de Janeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2006 [1991].

LARA, Sílvia Hunold. **Campos da violência**: escravos e senhores na Capitania do Rio de Janeiro, 1750-1808. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. (Coleção oficinas da história).

LATOUR, Bruno; WOOLGAR, Steve. **A vida de laboratório**: A produção dos fatos científicos. Tradução de Angela Ramalho Vieira. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997 [1979].

LAURENT, Jean-Pierre. Le Musée spectacle. **Tables rondes du 1^{er} salon de la muséologie**. Lyon: MNES/Presses Universitaires de Lyon, 1988.

LAUTENSCHLAEGER, Grazielle; PRATSCHKE, Anja. **Arte e cultura digital**: produção do impermanente. Disponível em https://www.researchgate.net/publication/228752709_. Acesso em: 22 set. 2020.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução de Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990 [1988].

- LE GOFF, Jean-Pierre. Du gauchisme culturel et de ses avatars. **Le Débat**, n. 176, 2013, p. 39-55. Disponível em <http://www.politique-autrement.org/IMG/pdf/LeDebat-LeGoff.pdf>. Acesso em: 17 jan. 2019.
- LE GOFF, Jean-Pierre. **Mai 68, l'héritage impossible**. Paris: La Découverte, 3. ed. 2014 [1998].
- LEFORT, Claude. A desordem nova. In: MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius. **Mai de 68: a brecha**. Tradução e organização de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2018 [1968].
- LEHMANN, Ernst August, MINGOS, Howard. **The Zeppelins: The development of the airship, with the story of the Zeppelins air raids in the World War**. New York: GP Putnam's Sons; 1. ed., 1927.
- LEPRINCE, Chloé. Connaissez-vous l'histoire de "De la misère en milieu étudiant", le véritable bréviaire de Mai 68? **France Culture**, 2018. Disponível em: <https://www.franceculture.fr/histoire/connaissez-vous-lhistoire-de-de-la-misere-en-milieu-etudiant-le-veritable-breviaire-de-mai-68>. Acesso em: 18 jan. 2019.
- LESCHKO, Nadia Miranda. **Ensaio de métodos para investigar o rastro gráfico de um evento: a passagem do dirigível Graf Zeppelin pelo Brasil**. 2016. 286 f. Tese (Doutorado em Design). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Artes e Design. Orientação: Vera Maria Marsicano Damazio. Rio de Janeiro: 2016. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>. Acesso: 11 out. 2019.
- LEVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009 [1999].
- LIASCH, Jonas. Os Zeppelins nos céus brasileiros. **Cultura aeronáutica** (online), 10 jun. 2011. Disponível em: <http://culturaaeronautica.blogspot.com/2011/07/os-zeppelins-nos-ceus-brasileiros.html>. Acesso em: 23 set. 2019.
- LIDCHI, Henrietta. The poetics and the politics of exhibiting other cultures. In: HALL, Stuart. (ed.) **Representation: Cultural representations and signifying practices**. London: Sage Publications, Open University, 1997, p. 151-208.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, informação, comunicação e terminologia: pesquisa, termos e conceitos da museologia. In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia Penha dos, LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus (org.). **Documentação em Museus**. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), 2008a. p. 181-201 (MAST Colloquia, 10).
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Museology, information, intercommunication: intangible cultural heritage, diversity and professional terminology in Latin America and the Caribbean. **Museums, Museology and Global Communication – Symposium. ICOFOM Study Series – ISS**, n. 37. Changsha: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 29-38, 2008b.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia e patrimônio interdisciplinar do campo. **Museologia-Museu e Patrimônio, Patrimonialização e Musealização: ambiência de comunhão. Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 31-50, jan.-abr. 2012.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da Museologia integrando musealidade e museália. **Ciência da Informação**, Brasília (DF), v. 42, n. 3, set./dez. 2013a, p. 379-398.
- LIMA, Diana Farjalla Correia. Museologia, campo disciplinar da musealização e fundamentos de inflexão simbólica: 'tematizando' Bourdieu para um convite à reflexão. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 11, n. 4, maio/jun. 2013b, p. 48-61.
- LIMA, Ludmilla de. Amanhã: Uma viagem fantástica ao futuro. **O Globo**, Caderno Especial, Rio de Janeiro, 17 dez. 2015, p. 2.
- LINS, Fernando Chaves. **Por céus nunca d'antes navegados**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2006.

LIRA NETO. **Getúlio**: Do Governo Provisório à ditadura do Estado Novo (1930-1945). 1a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISTE 1 des schädlichen und unerwünschten Schrifttums. Berlim: Reichsschrifttumskammer, okt. 1935. Disponível em: <https://digitale-sammlungen.ulb.uni-bonn.de/periodical/pageview/6670278>. Acesso em: 13 jul. 2020.

LOPES, Luiz Simões. **Carta enviada ao Dr. Getúlio Vargas**. Londres, 22 set. 1934. Acervo eletrônico do Centro de Pesquisa e Documentação da Fundação Getúlio Vargas (CPDOC/FGV). Classificação: GC g 1934.09.22. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/GC/textual/documentos-sobre-o-departamento-de-propaganda-e-difusao-cultural-dpdc-e-sobre-o-departamento-de-imprensa-e-propaganda-inclui-comentarios-sobre-a-o>. Acesso em: 19 nov. 2020.

LOPES, Luiz Simões. Em defesa de meu pai. In: SILVA, Suely Braga da (org.). **Luiz Simões Lopes**: fragmentos de memória. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006 [1935], p. 65-66.

LORENTE, Jesús Pedro. La “nueva museología” ha muerto, ¡viva la “museología crítica”! In: LORENTE, Jesús Pedro (dir.); ALMAZÁN, David (coord). **Museología Crítica y Arte Contemporáneo**. Zaragoza: University of Zaragoza Press, p. 13-26, 2003.

LORENTE, Jesús Pedro. Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica. **Complutum**, v. 26, n. 2, p. 111-120, 2015.

LORENTE, Jesús Pedro; MOOLHUIJSEN, Nicole. La muséologie critique : entreruptures et réinterprétations. **La Lettre de l'OCIM - Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques**, v. 158, p. 1, 2015. Disponível em: <http://journals.openedition.org/ocim/1495>. Acesso em: 18 nov. 2018.

LÖWY, Michael. O romantismo revolucionário de Maio de 1968. **Blog da Boitempo**, São Paulo, 25 maio 2018. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2018/05/25/michael-lowy-o-romantismo-revolucionario-de-maio-de-1968/>. Acesso em: 2 fev. 2019.

LUCAS, Rosemarie. **L'invention de l'écomusée**: Genèse du Parc d'Armorique (1971-1997). Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012. (Coll. Art & Société).

LUCENA, Felipe. História do Edifício A Noite. **Diário do Rio de Janeiro**, 4 maio 2015. Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-do-edificio-a-noite/>. Acesso em: 16 nov. 2018.

LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN. **Die blüzeit der luftschiffahrt**. Friedrichshafen (Deutschland): Luftschiffbau Zeppelin, 2019. Disponível em: <https://www.zepelin-lz.com/id-1919-1937.html>. Acesso em: 10 out. 2019.

LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN. **LZ 127 "Graf Zeppelin"**: Nach 15 originalphotographien vom bau des luftschiffes. Friedrichshafen (Deutschland): Luftschiffbau Zeppelin, c. 1928. Digitalização: *Getty Research Institute*. Disponível em: <https://archive.org>. Acesso em: 7 out. 2019.

LUFTSCHIFFBAU ZEPPELIN. **Jetzt bestellen! Der neue Zeppelin-kalender**: Bem-vindo a bordo - die südamerikafahrten der Zeppeline LZ 127-LZ 129. Friedrichshafen (Deutschland): Luftschiffbau Zeppelin, 2021. Disponível em: <https://www.zepelin-lz.com/aktuelles.html>. Acesso em: 15 jan. 2021.

MAGALDI, Monique. O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz: estrutura e propostas. **Revista Eletrônica Jovem Museologia**, Rio de Janeiro, v.1, n. 1, p. 56-74, 2006. Disponível em: http://media.wix.com/ugd/76cd3d_19bfc9df56ec41abba47f04b3735f7e9.pdf. Acesso em: 19 jul. 2018.

MAIRESSE, François. La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. In: Desvallées, André (Dir.). *L'écomusée: rêve ou réalité*. **Publics et Musées**, n.17-18, 2000, p. 33-56. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_2000_num_17_1_1154. Acesso em: 18 dez. 2018.

MAIRESSE, François. **Le musée, temple spectaculaire**: Une histoire du projet muséal. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2002.

MAIRESSE, François. Foreword. *Museology and History*. In: VIEREGG, Hildegard K.; GORGAS, Mónica Risnicoff de; SCHILLER, Regina (eds.) **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 35. Alta Gracia/Munich: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 86-94, 2006.

MAIRESSE, François. Musée/Thésaurus. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir.). **Vers un définition de musée?** Paris: L'Harmattan, p. 167-225, 2007.

MAIRESSE, François. **Le culte des musées**. Bruxelles: Académie royale de Belgique, 2014.

MAIRESSE, François. *Museology and the sacred*. In: MAIRESSE, François (ed.). **Museology and the sacred: Materials for a discussion**. ICOFOM 41th symposium held in Tehran (Iran), 15-19 October 2018. Paris: ICOM/ICOFOM, 2018.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Tradução de Isabel Saint Aubyn. 1. ed. Lisboa: Edições 70, 2011 [1947].

MAPA da Fazenda de Santa Cruz. **Biblioteca Nacional Digital**, Rio de Janeiro, [18-?]. 1 mapa ms., col., desenho a nanquim e tinta ferrogálica, 66,5 x 50 cm. Localização: Cartografia - cart326132. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart326132/cart326132.htm. Acesso em: 20 out. 2020.

MARELLI, Gianfranco. **L'amère victoire du situationnisme: Pour une histoire critique de l'Internationale Situationniste, 1957-1972**. Tradução de Daniel Bosc. Cabris: Éditions Sulliver, 1998.

MARIANI, Maria Clara. **Luís Lopes Simões** (verbete). Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação (FGV/CPDOC), Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/lopes-luis-simoes>. Acesso em: 10 dez. 2020.

MAROEVIĆ, Ivo. Contributions to symposium. *Museology and museums – Symposium*. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 12. Helsinki-Espoo: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 173-179, 1987.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997 [1987].

MARX, Karl. **O Capital**: v. I. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2a. ed., 2011 [1867].

MASON, Rhiannon. *Cultural theory and Museum Studies*. In: MACDONALD, Sharon (ed.). **A companion to Museum Studies**. (Blackwell companions in cultural studies, v. 12). Malden: Oxford: Blackwell Publishing, 2006, p. 17-32.

MAURE, Marc. *La nouvelle muséologie - qu'est-ce-que c'est? Museum and community II - Symposium*. **ICOFOM Study Series** - ISS, Paris, n. 25. Stavanger, Noruega: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 127-132, 1995.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. Tradução de Paulo Neves. In: MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1924].

MAYRAND, Pierre. *La proclamación de la nueva museología*. **Museum**, Paris, v. 37, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, p. 200-201.

MAYRAND, Pierre. *The new museology proclaimed*. **Museum – Images of the ecomuseum**. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization – UNESCO, n. 148, v. 37, n. 4, p. 200-201, 1985. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001273/127347eo.pdf#nameddest=68373>. Acesso em: 23 dez. 2017.

MAYRAND, Pierre. *Heritage and social museology for development*. **II Encontro Internacional de Ecomuseus - IX ICOFOM LAM: Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001, p. 64-69.

MCDONALD, Matthew G. The nature of epiphanic experience. **Journal of Humanistic Psychology**, v. 48, n. 1, jan. 2008, p. 89-115.

MCLUHAN, Marshall; PARKER, Harley; BARZUN, Jacques. **Le musée non linéaire**: exploration des méthodes, moyens et valeurs de la communication avec le public par le musée. Ed. DELOCHE, Bernard; MAIRESSE, François. Lyon: Aléas, 2008 [1967].

MEIRELLES, Victor. **A Batalha dos Guararapes**. 1875. Óleo sobre tela, 500 x 925 cm. Acervo do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Domínio público. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Batalha_dos_Guararapes. Acesso em: 20 out. 2019.

MELLO, Frederico Pernambuco de. **Estrelas de couro**: a estética do cangaço. 3. ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2015 [2010].

MELLO, Maria Amélia. Chico Buarque e sua ópera que revive a Lapa dos anos 40. **Revista Isto É**, 2 ago. 1978. Disponível em: http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_02_08_78.htm. Acesso em: 22 out. 2018.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Painel 1: Ecomuseu - A guarda da memória coletiva. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS (I). **Anais**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, n. ser. v.2, p. 9-42, jan./dez.,1994.

MENSCH, Peter van. The museology discourse. In: Mensch, Peter van. **Towards a methodology of Museology**. Tese (PhD). Universidade de Zagreb. Zagreb, 1992a. Disponível em: <https://www.phil.muni.cz/unesco/Documents/mensch.pdf>. Acesso em: 14 jul. 2018.

MENSCH, Peter van. Museological research. Museological research – Symposium. **ICOFOM Study Series** – ISS, n. 21. Quebec: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 19-33, 1992b.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. Tradução de Pedro de Souza Moraes. In: MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos selecionados**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984 [1960].

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Signos**. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1. ed., 1991 [1960].

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A natureza**: curso do Collège de France. Texto estabelecido e anotado por Dominique Séglard. Tradução de Álvaro Cabral. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006 [1995].

MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972. **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. In: NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (org.). Brasília: Ibram/MinC; Programa Iberoamericanos, v. 1, 2012.

MESTRE, Joan Santacana; CARDONA, Francesc Xavier Hernández. **Museologia crítica**. Gijon Astúrias: Ediciones Trea, 2006.

METCALF, Alida C. Hans Staden: The consummate go-between. In: OBERMEIER, Franz; SCHIFFNER, Wolfgang (org.). **Die Warhaftige Historia** - Das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Reeption. Kiel Westensee: Verlag, 2008, p. 71-86. (Fontes Americanae, 2).

MEZGER, Werner. **Narrenattribute 2**: Schweinsblasen in der Fastnacht. Bad Dürkheim: Virtuelles Fastnachtmuseum, 2020. Disponível em: <https://virtuelles-fastnachtmuseum.de/themenbereiche/narrenattribute-teil-2/>. Acesso em: 10 nov. 2020.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. Ciência, técnica e arte: o desafio da pesquisa social. In: MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa social: teoria, método e criatividade**. 21. ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2002, p. 9-29.

MIQUEL I SERRA, Domènec. La Museologie et les institutions museales comme agents actifs de changement. Forecasting - a museological tool? *Museology and futurology*. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 16. Den Haag: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 1989, p. 179-183.

MOREIRA DE AZEVEDO, Manuel Duarte. **Ensaio biográfico**. Rio de Janeiro: Typographia de F. A. Almeida, 1861. Acervo digital da Biblioteca Nacional do Brasil. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_obrasraras/or1470196/or1470196.pdf. Acesso em: 13 dez. 2019.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Tradução de Maura Ribeiro Sardinha, 9. ed., 1. reimpr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 [1962].

MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. Tradução de Eloá Jacobina. 8. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003 [1999].

MORIN, Edgar. **O método 3: O conhecimento do conhecimento**. Tradução de Juremir Machado da Silva. 4. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012 [1986].

MORIN, Edgar. **O método 5: A humanidade da humanidade**. Tradução de Juremir Machado da Silva, 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2012 [2001].

MORIN, Edgar. **O método 2: A vida da vida**. Tradução de Marina Lobo, Simone Ceré e Tânia do Valle Tschiedel, 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015 [1980].

MORIN, Edgar. **A introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa, 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2015 [2005].

MORIN, Edgar. **O método 1: A natureza da natureza**. Tradução de Ilana Heineberg, 5. ed. Porto Alegre: Sulina, 2016 [1977].

MORIN, Edgar. A comuna estudantil. In: MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius. **Mai de 68: a brecha**. Tradução e organização de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2018 [1968], p. 32-56.

MORIN, Edgar. Prefácio à edição brasileira - Maio de 68: A brecha. In: MORIN, Edgar; LEFORT, Claude; CASTORIADIS, Cornelius. **Mai de 68: a brecha**. Tradução e organização de Anderson Lima da Silva e Martha Coletto Costa. São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2018.

MORO, Fernanda de Camargo e Almeida. San Cristóbal: el ecomuseo de un barrio. **Museum**, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, p. 236-240. (Imágenes del ecomuseo).

MORO, Fernanda de Camargo e Almeida. Solenidade de abertura do Encontro. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS (I). **Anais**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992a.

MORO, Fernanda de Camargo e Almeida. A proposta do ecomuseu: experiência de Itaipu. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS (I). **Anais**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992b.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais: investigações em psicologia social**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2007 [2000].

MOUTINHO, Mário Canova. Sobre o conceito de Museologia Social. **Cadernos de Sociomuseologia**, 1993, Lisboa: ULHT, n. 1, v. 1, p. 7-9.

MOUTINHO, Mário Canova. Definição evolutiva de Sociomuseologia. **XII Atelier Internacional do MINOM**. Lisboa: ULHT, 2007.

MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. **Assassinatos no campo**: Crime e impunidade 1964-1985. São Paulo: Secretaria Nacional do Movimento Sem Terra, 1985. Disponível em: <http://docvirt.com/Hotpage/Hotpage.aspx?bib=BibliotLT&pagfis=2064&url=http://docvirt.com/docread er.net#>. Acesso em: 5 set. 2020.

MULDER, Rob. The Zeppelin companies in Germany. **European Airlines** (online), 17 jun. 2010. Disponível em <https://www.europeanairlines.no/the-zeppelin-companies-in-germany/>. Acesso em: 10 out. 2019.

MÜLLER, Antonio Rubbo. **Teoria da organização humana**. (Quadro dos Componentes da Personalidade). Editora da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, 1958.

MÜLLER, Maria Stela Lecocq. **Antonio Rubbo Müller**. Antonio Rubbo Müller – Sociólogo e Antropólogo: Em homenagem a meu pai que neste ano de 2011 completaria seu centenário (blog). 17 jan. 2011. Disponível em: <http://antoniorubbomuller.blogspot.com/>. Acesso em: 13 out. 2019.

MUSEU DE ARTE DO RIO. **O Museu** (Sítio eletrônico). Disponível em: <http://museudeartedorio.org.br/o-mar/o-museu/>. Acesso em: 31 mar. 2020.

MUSEU DO AMANHÃ. **Plano Museológico**. Rio de Janeiro: Expomus, Fundação Roberto Marinho, 2015.

MUSEU DO AMANHÃ. Projeto Museográfico. In: MUSEU DO AMANHÃ, **Plano Museológico**. Rio de Janeiro: Expomus, Fundação Roberto Marinho, 2015.

MUSEU DO AMANHÃ. **Porto Maravilha**, 30 dez. 2015 (Sítio eletrônico). Disponível em: https://www.portomaravilha.com.br/museu_amanha. Acesso em: 13 nov. 2019.

MUSEU DO AMANHÃ. **Sítio eletrônico do Museu do Amanhã**. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br>. Acesso em: 30 out. 2019.

MUSEUMS in the service of all. **Museum**, Paris, Unesco, v. 2, n. 3, 1949.

NARLOCH, Charles; MACHADO, Deusana Maria da Costa; SCHEINER, Teresa. Musealização da natureza e *branding parks*: espetacularização, mitificação ou sustentabilidade? **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi – Ciências Humanas**, Belém, v. 14, n. 3, p. 981-1001, set.-dez. 2019.

NARLOCH, Charles; SCHEINER, Teresa Cristina; LIMA, Diana Farjalla Correia. Museu, museologia e interações disciplinares na pesquisa brasileira. **Anais. XIX ENCONTRO DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO (XIX ENANCIB)**, Londrina (PR), 22 a 26 out. 2018. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação (ANCIB), 2018, p. 5788-5805.

NARREN SPIEGEL. **Fasnacht zu Beginn des 21. Jahrhunderts**, 2000. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20050615084954/http://www.narren-spiegel.de/>. Acesso em: 12 out. 2020.

NARREN SPIEGEL. **Narrenutensilien und Narrenattribute**, 2000. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20050615084954/http://www.narren-spiegel.de/>. Acesso em: 12 out. 2020.

NARRENZUNFT SCHÖMBERG. **Vereinigung schwäbisch-alemannischer Narrenzünfte - VSAN**. 2020. Disponível em: <https://www.nz-schoemberg.de/vsan-vereinigung-schwaebisch-alemannischer-narrenzuenfte/>. Acesso em: 10 out. 2020.

NASCIMENTO JUNIOR, José do. Memória para falar hoje. In: **MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972**. Org. José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos. Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, v. 1, 2012, p. 101-102.

NEUSTUPNÝ, Jirí. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers – MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 2, p. 46-47, 1981.

NEVES, Margarida de Souza. **As vitrines do progresso**. Rio de Janeiro: PUC-Rio/FINEP/CNPq, 1986.

NEWTON, Ronald C. **The "Nazi Menace" in Argentina, 1931-1947**. Stanford: Stanford University Press, 1992.

NICOLESCU, Basarab. **La transdisciplinarietà**: Manifiesto. Tradução para o espanhol de Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo, Sonora (México): Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 1996.

NICOLESCU, Basarab. **O que é a realidade?** – Reflexões em torno da obra de Stéphane Lupasco. Tradução de Marly Segreto. São Paulo: TRIOM, 2012 [2009].

NIEMEYER, Conrado Jacob de. **Planta corographica de huma parte da provincia do Rio de Janeiro na qual se inclue a Imperial Fazenda de Santa Cruz**, 1848. 1 mapa. Litografia, 41 x 22cm, em folha 50 x 56 cm. Acervo Biblioteca Nacional Digital. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_cartografia/cart326127/cart326127.jpg. Acesso em: 19 set. 2020.

NORA, Pierre. Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux. In: NORA, Pierre (Org). **Les lieux de mémoire** - I La République. Paris: Gallimard, 1984.

NOS BUTS et nos méthodes dans le Scandale de Strasbourg. **Internationale Situationniste**, n. 11, Paris, out. 1967, p. 23-31.

NOSSOS OBJETIVOS e métodos no Escândalo de Strasbourg. **Internationale Situationniste**, n. 11. In: **SITUACIONISTA: Teoria e prática da revolução**. Tradução de Francis Guillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002 [1967] (Coleção Baderna), p. 59-72.

NOVAES, Carlos Eduardo. Apresentação. **Anais: 1º Encontro Internacional de Ecomuseus**, Rio de Janeiro, 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992, n.p.

OBERMEIER, Franz. Hans Stadens Brasilienbuch im 450. Jahr seines erstmaligen Erscheinens, der verkannte Klassiker? In: OBERMEIER, Franz; SCHIFFNER, Wolfgang (org.). **Die Warhaftige Historia** – Das erste Brasilienbuch. Akten des Wolfhager Kongresses zu 450 Jahren Hans-Staden-Reeption. Kiel Westensee: Verlag, 2008, p. 6-52. (Fontes Americanae, 2).

OBERMEIER, Franz. Aprender sobre as culturas indígenas na época colonial: A gênese do livro de viagem de Hans Staden (*Historia*, 1557) no cruzamento de discursos alheios. **Anuário de Literatura**, Florianópolis (SC), v. 16, n. 1, 2011, p. 132-153.

OECD – ORGANISATION FOR ECONOMIC CO-OPERATION AND DEVELOPMENT – Committee for Scientific and Technological Policy. Addressing societal challenges using transdisciplinary research. **OECD Science, Technology and Industry Policy Papers**, Paris, n. 88, jun. 2020. Disponível em: <https://www.oecd-ilibrary.org/>. Acesso em: 9 set. 2020.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson; CAMPOS, Verona S.; REIS, Debora D'Avilla; LOMMEZ, Rene. O fetiche da interatividade em dispositivos museais: eficácia ou frustração na difusão do conhecimento científico. **Museologia e Patrimônio**, v. 7. n. 1, 2014, p. 21-32.

OLIVEIRA, Luiz Alberto (org.). **Museu do amanhã**: De onde viemos? Quem somos? Onde estamos? Para onde vamos? Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 1. ed., 2015.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. Introdução. **Pensando o Amanhã**. Gerência de Exposições & Observatório do Amanhã (org.). Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2016, p. 10-17.

OTTO, Renata Carleial de Casimiro. **Museu como 'lugar específico'**: perspectivas para o século XXI – O caso das exposições Unilever Series e Monumenta. 2016. 187 p. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio). Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio –PPG-PMUS, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI. Orientação: Teresa Cristina Scheiner. Rio de Janeiro, 2016.

PADRÓ, Carla. La "nueva museología" como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, Jesús Pedro (dir.); ALMAZÁN, David (coord). **Museología Crítica y Arte Contemporáneo**. Zaragoza: University of Zaragoza Press, p. 51-70, 2003.

PEARCE, Susan M. Museology, museums and material culture. *Museology and museums - Symposium. ICOFOM Study Series* - ISS, n. 12. Helsinki-Espoo: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 233-238, 1987.

PE-AZ - SEU PORTAL EM PERNAMBUCO. **Ascenso Ferreira** (verbete), 2018a. Disponível em: <https://www.pe-az.com.br/editorias/biografias/a/548-ascenso-ferreira>. Acesso em: 18 set. 2018.

PE-AZ - SEU PORTAL EM PERNAMBUCO. **Campo do Jiquiá**, 2018b. Disponível em: <https://www.pe-az.com.br/cultura/arquitetura-e-patrimonios/7-campo-do-jiquia>. Acesso em: 17 set. 2018.

PEREIRA, Aline Valadão Vieira Gualda. **Tramas simbólicas: a dinâmica das turmas de bate-bolas no Rio de Janeiro**. 2008, 183 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Instituto de Artes, 2008.

PEREIRA, Bernardino José. **Bartolomeu de Gusmão e a experiência aerostática em presença de D. João V e sua corte**. 1 Pintura. Óleo sobre tela, 177 X 134cm, 1940. Acervo e imagem do Museu Paulista da Universidade de São Paulo. Domínio público, Wikimedia Commons. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bartolomeu_de_Gusmao_presenting_his_invention_to_the_Court_of_John_V.PNG. Acesso em: 16 out. 2019.

PERLMAN, Janice. **O mito da marginalidade**. Favelas e política no Rio de Janeiro. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

PESAVENTO, Sandra Jatthy. **Exposições Universais: Espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PFALTZGRAFF, Francisco D. R. Graf Zeppelin. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 dez. 1980, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 27 nov. 2019.

PFALTZGRAFF, Francisco D. R. O campo do Zeppelin. **Diário de Pernambuco**, Recife, 5 fev. 1981, p. A-8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 dez. 2019.

PIAGET, Jean. **L'interdisciplinarité: problèmes d'enseignement et de recherche dans les universités**. Paris: OCDE, 1972. Version électronique réalisée pas les soins de la Fondation Jean Piaget pour recherches psychologiques et épistémologiques. Disponível em: <http://www.fondationjeanpiaget.ch/fjp/site/textes/index.php>. Acesso em: 7 mar. 2019.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. Arte, objeto artístico, documento e informação em museus. *Museology and art - Symposium. ICOFOM Study Series* - ISS, n. 26. Rio de Janeiro: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 8-14, 1996.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. **Museus, memória e esquecimento: Um projeto da modernidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

PINNA, Giovanni. La Europa del sur y sus museos: el caso de Italia. **Museos.es**, n. 5-6, 2009-2010, p. 68-83.

PLANO MUSEOLÓGICO. **Museu do Amanhã**. Rio de Janeiro: Expomus, Fundação Roberto Marinho, 2015.

PLANTA da Imperial Fazenda de Santa Cruz, levantada no mez de junho de 1826: Plan de l'Imperial Fêrme de Santa Cruz, relevé le mois de juin de l'an 1826. **Biblioteca Nacional Digital**, Rio de Janeiro, [ca. 1826]. 1 planta ms. : col., 61 x 21 cm. Localização: Cartografia - ARC.025,07,012. Disponível em: <http://acervo.bndigital.bn.br/sophia/index.html>. Acesso em: 8 ago. 2019.

PLUTARCO. **The life of Alexander the Great**. Translated by John Dryden. Edited by Arthur Hugh Clough. New York: The Modern Library, 2004 [110-115 d.C]. Digitalização: Fundação Kahle, Austin, Texas (USA). Disponível em: archive.org. Acesso: 10 maio 2019.

POMBO, Olga. Interdisciplinaridade e integração dos saberes. **Liinc em Revista**, v.1, n.1, p.3-15, 2005. Disponível em: <http://www.ibict.br/liinc>. Acesso em: 11 dez. 2017.

POMBO, Olga. Epistemologia da interdisciplinaridade. (2004). **Ideação** - Revista do Centro de Educação e Letras. Foz do Iguaçu: UNIOESTE, v. 10, n. 1, p. 9-40, 2008.

PONGE, Robert. 1968, dos movimentos sociais à cultura. **Organon**, Porto Alegre, n. 47, jul. - dez. 2009, p.39-55.

PONTUAL, Virgínia. Tempos do Recife: Representações culturais e configurações urbanas. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, n. 42, p. 2417-434, 2001.

POPPER, Karl Raimund. **A lógica da pesquisa científica**. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. 16. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006 [1934].

PORAQUI. **O PorAqui visita a torre do Zepelim no Jiquiá com o músico Graxa**. Vídeo de Paula Melo/PorAqui. Recife, 5 jan. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oREldM4fAw>. Acesso em: 27 maio 2018.

PRATES, Mario. Em rumo ao paiz esquecido e ignorado que fica no norte. **Diário da Noite**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1933, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 nov. 2018.

PRATS, Llorenç. La mercantilización del patrimonio: entre la economía turística y las representaciones identitarias. **PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico**, n. 58, p. 72-80, maio 2006.

PRIOSTI, Odalice Miranda. Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro: Território de memória e instrumento da comunidade. **II Encontro Internacional de Ecomuseus – IX ICOFOM LAM: Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001, p. 149-154.

PRIOSTI, Odalice Miranda. **Memória, Comunidade e Híbridação: Museologia da libertação e estratégias de resistência**. 2010. 253 f. Tese (Doutorado Memória Social). Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Orientação: Profa. Dra. Josaida de Oliveira Gondar. Rio de Janeiro: 2010.

PROGRAMME adopté par l'ICOM lors de sa sixième Conférence générale, La Haye, 1962 (extraits). **Museum**, Paris, v. 35, n. 1/2, 1973, p. 116. (Musées et environnement).

PROJETO CIRET-UNESCO: Evolução transdisciplinar da Universidade. Centro Internacional de Pesquisas e Estudos Transdisciplinares (CIRET), Paris, 1996. Disponível em: https://ciret-transdisciplinarity.org/basicdocuments_en.php. Acesso em: 23 maio 2020.

PROJETO CURATORIAL. **Museu do Amanhã**. In: PROJETO MUSEOLÓGICO. Anexos. Rio de Janeiro: Expomus, Museu do Amanhã, Fundação Roberto Marinho, 2015.

PROVAN, John. LZ 127 Graf Zeppelin kehrt zurück. Bonn: Deutsche Post, 2007. In: FIGUEIREDO, Jobson. **Zeppelin no Recife**. Recife: Poço Cultural, 2015.

QUANTIN, Albert. **L'Exposition du siècle**. Paris: Le Monde Moderne, 1900.

QUERRIEN, Max. Una estimación del fenómeno. **Museum**, Paris, v. 37, n. 148, v. 37, n. 4, 1985, p. 198-199.

RAICHVARG, Daniel. La science et la technique pour les jeunes - Parcours historique: 1830-1940. In: **Culture Technique: Les jeunes et la culture scientifique**, v.20, 1989, p.50- 75.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. 1. ed. 3. tir. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017 [2008].

RAZGON, Awraam M. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers - MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, n. 2, p. 33-36, 1981.

RECIFE. Lei n. 16.176, de 9 de abril de 1996. Estabelece a Lei de Uso e Ocupação do Solo da Cidade do Recife. Legislação Municipal de Recife/PE. **Leis Municipais**. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/lei-ordinaria/1996/1617/16176/lei-ordinaria-n-16176-1996-estabelece-a-lei-de-uso-e-ocupacao-do-solo-da-cidade-do-recife>. Acesso em: 2 dez. 2019.

RECIFE. Lei n. 16.785, de 10 de julho de 2002. Altera os limites da ZEPA-2, Parque do Jiquiá, constantes do Anexo 13 da Lei 16.176/96. **Leis Municipais**. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/lei-ordinaria/2002/1678/16785/lei-ordinaria-n-16785-2002-altera-os-limites-da-zepa-2-parque-do-jiquia-constantas-do-anexo-13-da-lei-16176-96>. Acesso em: 2 dez. 2019.

RECIFE. Decreto n. 21.828, de 27 de março de 2006. Regulamenta a Unidade de Conservação - UC Parque do Jiquiá. **Leis Municipais**. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/decreto/2006/2183/21828/decreto-n-21828-2006-regulamenta-a-unidade-de-conservacao-uc-parque-do-jiquia-criada-pela-lei-de-uso-e-ocupacao-do-solo-lei-municipal-n-16176-96-e-modificada-pela-lei-municipal-n-16785-2002-altera-sua-denominacao-para-campo-do-jiquia-declara-a-area-de-protecao-ambiental-apa-2012-09-24-versao-compilada>. Acesso em: 2 dez. 2019.

RECIFE. Lei n. 17.263, de 18 de outubro de 2006. Denomina APA Campo do Jiquiá - Alberto Santos-Dumont toda a área de proteção ambiental, delimitada pela Lei Municipal de nº 16.785/2002. **Leis Municipais**. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/lei-ordinaria/2006/1727/17263/lei-ordinaria-n-17263-2006-denomina-apa-campo-do-jiquia-alberto-santos-dumont-toda-a-area-de-protecao-ambiental-delimitada-pela-lei-municipal-de-n-16785-2002?q=17.263>. Acesso em: 2 dez. 2019.

RECIFE. Lei n. 18.014, de 9 de maio de 2014. Institui o Sistema Municipal de Unidades Protegidas - SMUP Recife e dá outras providências. **Leis Municipais**. Disponível em: <https://leismunicipais.com.br/a1/pe/r/recife/lei-ordinaria/2014/1801/18014/lei-ordinaria-n-18014-2014-institui-o-sistema-municipal-de-unidades-protegidas-smup-recife-e-da-outras-providencias>. Acesso em: 2 dez. 2019.

RECLUS, Élisée. **Nouvelle géographie universelle**: La Terre e les hommes - Livre XIX et dernier. L'Amazonie et la Plata. Paris: Imprimerie Lahure, 1894. Disponível em: <https://www.e-rara.ch/zut/content/pageview/6078367>. Acesso em: 25 out. 2019.

REICHEL, Frantz. Notre interview de Santos-Dumont. **Lecture pour tous**. Paris, v. 16, n. 7, 1er. jan. 1914, p. 590-600.

REIMER, Walther. **Eckener, Hugo**. In: Neue Deutsche Biographie (NDB). v 4, Berlin: Duncker & Humblot, 1959, p. 288.

REIS, Manuel Martins do Couto. **Memórias de Santa Cruz, seu estabelecimento e economia primitiva**: seus sucessos mais notáveis, continuados do tempo da extinção dos denominados Jesuítas, seus fundadores, até o ano de 1804. [Manuscrito]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional Digital, 1804.

REVISTA RODRIGUÉSIA, n. 2, Rio de Janeiro, 1935, p. 116. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 dez. 2018.

RIBEIRO, Helena Maria. Numa viagem sentimental, tripulantes do Zeppelin voltam hoje ao Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, Viver, 14 set. 1981, p. B-1.

RIBEIRO, Rafael Winter. **Paisagem cultural e patrimônio**. In: BRASIL. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Rio de Janeiro: IPHAN, 2007. (Pesquisa e documentação do IPHAN). Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/SerPesDoc1_PaisagemCultural_m.pdf. Acesso em: 27 maio 2018.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais, estudantes e artistas: Paris, 1968. In: REIS FILHO, Daniel Aarão (Org.). **Intelectuais, história e política** - Séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000, p. 247-270.

RIO DE JANEIRO - RJ. **Decreto n.º 12.524, de 9 de dezembro de 1993**. Cria a Área de Proteção do Ambiente Cultural do Bairro de Santa Cruz, XIX Região Administrativa, e dá outras providências. Disponível em: http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/4355643/4107494/santa_cruz_dec12524_93.pdf. Acesso em: 2 nov. 2018.

RIO DE JANEIRO - RJ. **LEI n. 2.354, de 1º de setembro de 1995**. Cria o Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz e dá outras providências. Rio de Janeiro, 1995.

RIO DE JANEIRO - RJ. Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH). **Guia das APACs**: Santa Cruz, n. 16, 2012a. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura.

RIO DE JANEIRO - RJ. **Decreto n. 35.134, de 16 de Fevereiro de 2012**. Declara Patrimônio Cultural Carioca os grupos de foliões carnavalescos denominados "Clovis" ou "Bate-bolas". Rio de Janeiro, 2012b.

RIO DE JANEIRO - RJ. Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH). **Guia das APACs**: Santa Cruz. Rio de Janeiro: IRPH, v. 16, 2012a. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6433361/4172418/guia16.compressed.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

RIO DE JANEIRO - RJ. Instituto Rio Patrimônio da Humanidade (IRPH). **Guia das APACs**: SAGAS (Saúde, Gamboa e Santo Cristo) - Entorno do Mosteiro de São Bento. Rio de Janeiro: IRPH, v. 1, 2012b. Disponível em: <http://www.rio.rj.gov.br/dlstatic/10112/6433361/4172403/guia01.compressed.pdf>. Acesso em: 30 out. 2018.

RIO DE JANEIRO - RJ. Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. Secretaria Municipal de Cultura. **Inventário Preliminar de Bens Musealizados**: 2016. Rio de Janeiro: Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz, 2016. Disponível em: <http://www.ecomuseusantacruz.com.br/>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RIVIÈRE, Georges Henri. Rôle du musée d'art et du musée de sciences humaines et sociales. **Museum**, Paris, v. 35, n. 1/2, 1973, p. 26-44. (Musées et environnement).

RIVIÈRE, Georges Henri. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers – MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOM, n. 2, p. 33-36, 1981.

ROBINSON, Douglas Hill. **Giants in the sky**: a history of the rigid airship. Seattle: University of Washington Press, 1973.

ROCHA, Luisa Maria Gomes de Mattos. Interatividade em museus: Um estudo crítico do conceito de interatividade de Jorge Wagensberg. Comunicação oral. **ENANCIB - ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO**, (XII), Brasília, 2011, p. 2768-2784.

ROCHA, Luisa. Patrimônio, meio ambiente e museologia de relações: reflexões sobre um patrimônio no devir. **Museologia e Interdisciplinaridade**: v. 4 n. 8, 2015, p. 107-128.

ROCHA, Tadeu. A visita do futuro. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 mar. 1980, secção D, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 dez. 2019.

RODRIGUES, Nelson. Complexo de vira-latas (1958). In: RODRIGUES, Nelson. **À sombra das chuteiras imortais** - Crônicas de futebol. São Paulo: Cia. das Letras, p. 51-52, 1993.

RODRIGUES, Rafael de Oliveira. **Nos tempos dos "Charutos Prateados"**: um olhar etnográfico sobre a construção de uma antiga base de atracação de zeppelins como um lugar de referência do Recife. 2011. 152 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Orientação: Alicia Norma Gonzáles de Castells. Florianópolis, 2011.

ROSA, Francisco Ferreira da. **Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Edição Oficial da Prefeitura, 1905. Disponível em: <https://archive.org/details/riodejaneiro00rosagoog/page/n59/mode/2up>. Acesso em: 12 jul. 2020.

ROSA, João Guimarães. **Sagarana**. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015 [1946] (Coleção 50 anos).

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985 [1965].

- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009 [1969].
- RUGENDAS, Johann Moritz. **Voyage pittoresque dans le Brésil**. Traduit par Marie Philippe Aimé de Golbéry. Paris: Engelmann & Cie, 1835. Disponível em: <https://archive.org/>. Acesso em: 30 ago. 2020.
- RUIZ-CASTELL, Pedro. Los desafios de los museos de ciencia. **Museologia e Patrimônio**, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS, Unirio/MAST, v. 2, n. 2, p. 98-105, 2009. Disponível em <http://revistaMuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus>. Acesso em 26 jun. 2017.
- RUNDEL VERLAG. **Graf Zeppelin Marsch**. Komponisten (Verbete), 2018. Disponível em: https://www.rundel.de/de/graf_zeppelin/a-193/884. Acesso em: 29 dez. 2018.
- RÚSSIO, Waldisa. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers** - MuWoP. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, n. 2, p. 56-58, 1981.
- RÚSSIO, Waldisa. Basic paper. Methodology of museology and professional training - Joint colloquium. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 1. London: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 114-125, 1983.
- SANSONI, Andrés. Considérations pour une “alétheia” du phénomène *musée*. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir). **Vers un définition de musée?** Paris: L’Harmattan, p. 127-135, 2007.
- SANTACANA MESTRE, Joan; HERNÁNDEZ CARDONA, Francesc Xavier. **Museologia crítica**. Gijon Astúrias: Ediciones Trea, 2006.
- SANTOS, Milton. **Pensando o espaço do homem**. 3. ed. São Paulo: Hucitec, 1991 [1982].
- SANTOS, Milton. 1992: a redescoberta da Natureza. **Estudos avançados**. São Paulo, v. 6, n. 14, jan./abr. 1992, p. 95-106.
- SANTOS, Milton. **Por uma Geografia Nova**: Da crítica da Geografia à Geografia Crítica. 6. ed. São Paulo: Edusp, 2004 [1978].
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e tempo, razão e emoção. São Paulo: Edusp, 4. ed., 2. reimpr., 2006 [1996].
- SANTOS-DUMONT, Alberto. **Dans l’air**. Paris: Librairie Charpentier et Fasquelle, 1904. Disponível em: <https://archive.org/details/danslair00santgoog>. Acesso em: 26 out. 2019.
- SANTOS-DUMONT, Alberto. **Os meus balões**. Tradução de A. de Miranda Bastos. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2007 [1904] – (Cadernos da Biblioteca Nacional).
- SARRAF, Viviane Panelli. O Legado teórico de Waldisa Rússio para a Museologia internacional. In: CARVALHO, Luciana Menezes de, ESCUDERO, Sandra (eds.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Paris: ICOM / ICOFOM / ICOFOM LAM, 2020. p. 34-38. (Teoria museológica latino-americana. Textos fundamentais, n. 3).
- SCHEINER, Teresa Cristina. Museums and exhibitions: appointments for a theory of feeling. The Language of Exhibitions, **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 19. Vevey: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 1991, p. 109-114.
- SCHEINER, Teresa Cristina. Muséologie, éducation et action communautaire. **Ive Rencontre Régionale de L’ICOFOM LAM**, Rencontre annuelle CECA/ICOM. Cuenca, Ecuador, out. 1994.
- SCHEINER, Teresa Cristina. **Apolo e Dioniso no templo das musas**. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. 1998. 152 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). 1998. Orientação: Paulo Roberto Gibaldi Vaz. Escola de Comunicação – ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

SCHEINER, Teresa Cristina. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: SCHEINER, Teresa Cristina; REYES, Ana María; DECAROLIS, Nelly (org.). **VIII ENCONTRO REGIONAL DO ICOFOM LAM**, 1999, Coro. ICOFOM-LAM 99. Rio de Janeiro: ICOFOM-LAM, 1999, p. 133-164. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf. Acesso em 18 jul. 2018.

SCHEINER, Teresa Cristina. As bases ontológicas do museu e da museologia. In: VIEREGG, Hildegard (Ed.). **Museology and philosophy**. München: International Committee for Museology: Museums-Pädagogisches Zentrum, 1999. p. 126-173. (ICOFOM Study Series, 31).

SCHEINER, Teresa. The exhibition as presentation of reality. In: VIEREGG, Hildegard K. (Org.) **Museology and Presentation: Original or Virtual? ICOFOM Study Series - ISS**, n. 33b. Cuenca / Galápagos Islands: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, 2002, p. 94-102.

SCHEINER, Teresa Cristina Moletta. **Imagens do “Não-Lugar”**: comunicação e os novos patrimônios. 2004. 294 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação – ECO, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ. Orientação: Priscila Siqueira Kuperman. Rio de Janeiro, 2004.

SCHEINER, Teresa Cristina. Musée et muséologie - définitions en cours. La définition du musée. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (Dir.). **Vers un définition de musée?** Paris: L'Harmattan, 2007, p. 147-165.

SCHEINER, Teresa Cristina. **Termos e conceitos da Museologia**: Contribuições para o desenvolvimento da Museologia como campo disciplinar. In: GRANATO, Marcus, SANTOS, Claudia Penha dos, LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus. Documentação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST), 2008. p. 202-233 (MAST Colloquia, 10).

SCHEINER, Teresa Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas**, Belém, v. 7, n. 1, p. 15-30, jan./abr. 2012.

SCHEINER, Teresa Cristina. Museu, museologia e a “relação específica”: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Ciência da Informação**, Brasília, v. 42 n. 3, set./dez., 2013, p. 358-378.

SCHEINER, Teresa. Réfléchir sur le champ muséal: significations et impact théorique de la muséologie. In: MAIRESSE, François. (ed.). **Nouvelles tendances de la muséologie**. Paris: La Documentation Française, 2016, p. 41-53.

SCHEINER, Teresa Cristina. **The many faces of ICOFOM**. ICOM Study Series, n 8, p, 2, 2000. Disponível em: http://archives.icom.museum/study_series_pdf/8_ICOM-ICOFOM.pdf. Acesso em: 18 dez. 2017.

SCHEINER, Teresa. Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21. **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 9, n. 17, jan./jul. 2020, p. 46-63.

SCHINZ, Olivier. Midas au MEN. **In Situ - Revue des Patrimoines**, v. 33, p. 7, 2017. Disponível em: <https://journals.openedition.org/insitu/15536>. Acesso em: 8 nov. 2017.

SCHNEIDER, Evien. Ecological interests of the contemporary world and the part of the museums. Museum-Territory-Society - New Tendencies / New Practices - Symposium. **ICOFOM Study Series - ISS**, n. 2. London: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 17-26, 1983.

SCHREINER, Klaus. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers – MuWoP**. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 2, p. 58-59, 1981.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2. ed. 3. Reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 1999 [1998].

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças**: Cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870-1930. 6. reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005 [1993].

SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa M. **Brasil: Uma Biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 374.

SCHWARTZ, Vanessa R. **Spectacular realities**: Early mass culture in *Fin-de-Siècle* Paris. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1999.

SHÄRER, Martin R. Qu'est-ce qu'un musée? In: MAIRESSE, François; DESVALLÉES, André (dir). **Vers un définition de musée?** Paris: L'Harmattan, p. 103-112, 2007.

SILVA, Denivaldo Pereira da. **Bartholomeu Lourenço de Gusmão**: a trajetória intelectual do primeiro cientista brasileiro. 2012. 239 f. Dissertação (Mestrado em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia). – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Ciências Matemáticas e da Natureza, Programa de Pós-Graduação em História das Ciências e das Técnicas e Epistemologia, 2012. Orientador: Carlos Alberto Lombardi Filgueiras. Rio de Janeiro, 2012. Disponível em: <http://www.hcte.ufrj.br/>. Acesso em: 8 fev. 2020.

SILVA, Leonardo Dantas. **Recife**: uma história de quatro décadas. Recife: Secretaria de Educação e Cultura, Prefeitura Municipal do Recife, 1975.

SILVA, Livia Moraes e. **Os últimos testemunhos desse passado, a raiz do que somos e seremos**: a preservação do patrimônio cultural em Pernambuco entre 1979 e 1993. 2012. 163 p. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, Centro de Filosofia e Ciências Humanas – CFCH. Programa de Pós-Graduação em História, Orientação: Christine Paulette Yves Rufino Dabat. Recife, 2012.

SIMMEL Georg. **A filosofia da paisagem**. Tradução de Artur Mourão. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009 [1913]. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf. Acesso em: 7 de jun. 2018.

SMITH, William; ANTHON, Charles. **A new classical dictionary of greek and roman biography, mythology and geography**: Partly based upon the dictionary of greek and roman biography and mythology. New York: Harper & Brothers, 1854. Disponível em: https://archive.org/details/newclassicaldict00smit_0/page/n5/mode/2up. Acesso em: 17 maio 2020.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: Uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOFKA, Vиноš. Document n. 4 - Letter to the chairmen and secretaries of all national and international ICOM committtees, January 20, 1980. **Museological Working Papers** – MuWoP. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, n. 1, p. 56-67, 1980.

SOFKA, Vиноš. Introductory summary by the Editor. Interdisciplinarity in Museology. **Museological Working Papers** - MuWoP. Stockholm: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, n. 2, p. 25-28, 1981.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. Tradução de Teresa Scheiner. **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio**. Rio de Janeiro, PPG-PMUS Unirio/MAST, v. II, n. 1, jan./jun. 2009, p. 79-84. Disponível em: <http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/49/3>. Acesso em: 20 mar. 2019.

ŠOLA, Tomislav. Summary. Museum-Territory-Society - New Tendencies / New Practices - Addenda 2. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 4. Stockholm: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 11-13, 1983.

SOMMERMAN, Américo. **Formação e transdisciplinaridade**: uma pesquisa sobre as emergências formativas do CETRANS. 2003. Dissertação (Mestrado Internacional em Educação) Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa; Département des Sciences de l'Education et de la Formation, Université François Rabelais de Tours, Lisboa, 2003. 2 v.

SOUTHLEY, Robert. **Historia do Brazil**. Tomo primeiro. Tradução de Luiz Joaquim de Oliveira e Castro. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1862 [1810]. Biblioteca Digital do Senado Federal. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/242344>. Acesso em: 20 nov. 2020.

SOUZA, Sinvaldo Nascimento. As Origens do Ecomuseu de Santa Cruz: A Museografia de Tendal. In: VIII ENCONTRO REGIONAL DO ICOFOM-LAM, 1999, Coro. **ICOFOM-LAM 99**. Rio de Janeiro, ICOFOM-LAM, 1999, p.165-167. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/99.pdf. Acesso em 13 ago. 2018.

STADEN, Hans. **Warhaftige Historia und Beschreibung einer Landschaft der Wilde, nackten, grimmigen Menschfresser Leuthen, in der Newenwelt America gelegen, vor und nach Christi Geburt...** Marburg (Alemanha), 1557. Acervo digital *John Carter Brown Library*, Providence, Rhode Island (EUA). Disponível em: archive.org. Acesso em: 13 maio 2020.

STEPAN, Nancy Leys. **A hora da eugenia: raça, gênero e nação na América Latina**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2005.

STRÁNSKÁ, Edita; STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. **Základy štúdia Muzeológie**. Banská Štiavnica: Katedra ekomuzeológie, Univerzita Mateja Bela Banská Bystrica, 2000. Disponível em: http://emuzeum.cz/admin/files/zaklady_muzeologie.pdf. Acesso em: 18 maio 2020.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Brno: Education in Museology. **Museological Papers V, Supplementum 2**. Brno: J. E. Purkyně University and Moravian Museum, 1974.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Museology - science or just practical museum work? **Museological Working Papers - MuWoP**. Stockholm: International Committee for Museology - ICOM, n. 1, 1980, p. 42-44.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Comments and views on basic papers presented in ISS No. 8. Originals and substitutes in museums - Comments and views. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 9. Zagreb: ICOM International Committee for Museology - ICOFOM, p. 61-68, 1985.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Z. **Introduction à l'étude de la muséologie**. Destinée aux étudiants de l'École Internationale d'Été de Muséologie - EIEM. Brno: Université Masaryk, 1995. p. 19.

STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Predmet muzeologie [O objeto da museologia]. Tradução de Katerina Kotiková, por iniciativa e expensas de Anaildo Bernardo Baraçal. Revisão técnica de Anaildo Bernardo Baraçal e Bruno Brulon Soares. In: BRULON SOARES, Bruno; BARAÇAL, Anaildo Bernardo (eds.). **Stránský: uma ponte Brno – Brasil**. Paris: ICOFOM, 2017 [1965], p. 18-27.

TAUNAY, Affonso d'Escragnolle. **A vida gloriosa e trágica de Bartholomeu de Gusmão**. São Paulo: Escolas Profissionais Salesianas, 1934.

TISSANDIER, Gaston. **Les ballons dirigeables**: Expériences le M. Henri Giffard en 1852 et en 1855 et de M. Dupuy de Lôme en 1872. Paris: E. Dentu, Libraire-Éditeur, 1872. Disponível em: <https://archive.org/details/39002011211217.med.yale.edu/page/n5/mode/2up>. Acesso em: 11 out. 2019.

TISSANDIER, Gaston. **Le grand balon captif a vapeur de M. Henry Giffard**: Cour des Tuileries, Paris, 1878. Paris: G. Masson, Éditeur, 1878. Disponível em: <https://archive.org/details/39002011211225.med.yale.edu/page/n105/mode/2up>. Acesso em: 12 out. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América**: A questão do outro. Tradução de Beatriz Perrone Moi. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

TOLAND, John. **The great dirigibles**: Their triumphs and disasters. New York: Dover Publications, Inc., 1972. Disponível em: <https://archive.org/details/greatdirigiblest0000tola>. Acesso em: 14 out. 2019.

TORAL, Hernán Crespo. Tema 1 - Museus, Cultura e desenvolvimento sustentado. **Anais**: 1º Encontro Internacional de Ecomuseus, Rio de Janeiro, 18 a 23 de maio de 1992. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esporte, 1992, p. 7-26.

TORRANO, Jaa. O mundo como função de musa. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. 3. ed. Estudo e tradução de Jaa Torrano. Rio de Janeiro: Biblioteca Pólen; Iluminuras, 1995.

TOURINHO, Carlos Diógenes Côrtes. A crítica da fenomenologia de Husserl à visão positivista nas ciências humanas. **Revista da Abordagem Gestáltica**, v. 17, n. 2, jul.-dez., 2011, p. 131-136.

TOURINHO, Carlos Diógenes Côrtes. A consciência e o mundo na fenomenologia de Husserl: influxos e impactos sobre as ciências humanas. **Estudos e Pesquisas em Psicologia**, v. 12, n. 3, set.-dez., 2012, p. 852-866.

TRAMPE, Alan. Recuperando um tempo perdido. In: **MESA REDONDA DE SANTIAGO DO CHILE, 1972**. Org. José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos. *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, v. 1, 2012, p. 103-105.

TSURUTA, Soichiro. Proposal for the museum material - Environment system. Collecting today for tomorrow – Symposium. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 6. Leiden: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 29-39, 1984.

TUAN, Yi-fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convención sobre la Protección del Patrimonio Cultural, Mundial y Natural**. *Reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, 17., Paris, 1972. Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2018.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Executive Board**, Hundred-and-twelfth Session, Committee on Conventions and Recommendations. Paris, 29 Abr. 1981. Disponível em <http://unesdoc.unesco.org/>. Acesso em: 27 dez. 2017.

UNESCO – ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA. **Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial**. *Reunión de la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*, 32., Paris, 2003. Disponível em <<https://ich.unesco.org/es/convencion>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

UNESCO – UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION. **Rio de Janeiro**: Carioca landscapes between the mountain and the sea, 2012. Disponível em: <https://whc.unesco.org/en/list/1100/>. Acesso e, 19 out. 2020.

UNITED NATIONS (UN). **UN Conference on Environment and Development** (1992). Disponível em: <http://www.un.org/geninfo/bp/enviro.html>. Acesso em: 18 out. 2018.

VAETH, J. Gordon. **Graf Zeppelin**: The adventures of an aerial globetrotter. New York: Harper & Brothers, 1958. Disponível em: <http://archive.org/details/grafzeppelinadve00vaet>. Acesso em: 12 out. 2019.

VAINSENER, Semira Adler. **Lampião** (Virgulino Ferreira da Silva). Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. 2017 [2003]. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 26 nov. 2020.

VAINSENER, Semira Adler. **Jiquiá** (bairro, Recife). Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 20 set. 2018.

VAINSENER, Semira Adler. **Zeppelin**. Pesquisa Escolar Online, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/>. Acesso em: 13 ago. 2018.

VALLADARES, Lícia do Prado. **“Passa-se uma casa”**: análise do programa de remoção de favelas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.

VANEIGEM, Raoul. Banalités de base. **Internationale Situationniste**, n. 8, Paris, jan. 1963, p. 34-47.

VANEIGEM, Raoul. Banalidades básicas. Paris: Internationale Situationniste, n. 7-8. In: **SITUACIONISTA: Teoria e prática da revolução**. Tradução de Francis Wuillaume e Leo Vinicius. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002 [1962-63] (Coleção Baderna).

VANEIGEM, Raoul. **A arte de viver para as novas gerações**. São Paulo: Conrad, 2002 [1967].

VANEIGEM, Raoul. Solidarité avec Notre-Dame-des-Landes. **Inventin**, Paris, abr. 2018. Disponível em: <https://inventin.lautre.net/contributions.html#solidaritentddl>. Acesso em: 17 fev. 2019.

VARGAS, Getúlio. **Diário pessoal, 1930-1942**. Fundação Getúlio Vargas, Centro de Pesquisa e Documentação (FGV/CPDOC), Rio de Janeiro, 2020. Disponível: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/arquivo-pessoal/GV/textual/diario-pessoal-de-getulio-vargas>. Acesso em: 12 ago. 2020.

VARINE, Hugues de. **O tempo social**. Rio de Janeiro: Eça, 1987.

VARINE, Hugues de. Le musée au service de l’homme et du développement. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (Dir.). **Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie**. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992 [1969], p. 49-68.

VARINE, Hugues de. Où en sommes-nous? Quelles devraient être les prochaines étapes? **Culture**, v. 12, n. 2, 1992a, p. 85-90.

VARINE, Hugues de. Notas sobre um projeto de museu comunitário. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEUS (I). **Anais**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1992b, n.p.

VARINE, Hugues de. Comentário II. **Anais do Museu Paulista**. São Paulo, n. ser. v.2, jan./dez., 1994, p. 49-54.

VARINE, Hugues de. Autour de la table ronde de Santiago. In: DESVALLÉES, André (Dir.). **Publics et Musées**, n.17-18, L'écomusée: rêve ou réalité, 2000, p. 180-183.

VARINE, Hugues de. *La place du musée communautaire dans les stratégies de développement*. II **Encontro Internacional de Ecomuseus - IX ICOFOM LAM: Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável**. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda., 2001, p. 57-62.

VARINE, Hugues de. A museologia se encontra com o mundo moderno. In: **Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972**. Org. José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, v. 1, 2012 [1984], p. 142.

VARINE, Hugues de. Alrededor de la mesa redonda de Santiago, 1984. In: **Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Org. de José do Nascimento Junior, Alan Trampe e Paula Assunção dos Santos. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, v.1, 2012 [1984], p. 97-98.

VARINE, Hugues de. Em torno da mesa-redonda de Santiago. In: **Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972**. Org. José do Nascimento Junior, Alan Trampe, Paula Assunção dos Santos. Brasília: Ibram/MinC; Programa Ibermuseos, v. 1, 2012 [2000], p. 143-144.

VARINE, Hugues de. **As raízes do futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Tradução de Maria de Lourdes Parreiras Horta. Porto Alegre: Medianiz, 2012 [2005].

VARINE, Hugues de. **El ecomuseo singular y plural**: Un testimonio de cincuenta años de museología comunitária en el mundo. Traducción de Maria Isabel Orellana Rivera. Santiago (Chile): Ediciones ICOM Chile, 2020 [2017]. Disponível em: https://icomchile.files.wordpress.com/2020/12/libro_el_ecomuseo_final_30_nov_2020-1.pdf. Acesso em: 12 dez. 2020.

- VÁRZEA, Ricardo Ferreira. O ecomuseu e o Rio. **Revista Municipal de Engenharia**, Rio de Janeiro, jan./dez. 1993, n. 1-4, p. 53-64. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 25 out. 2020.
- VEILLARD, Jean-Yves. Le Musée de Bretagne, Musée d'Histoire, Musée de Combat. Museum-Territory-Society - New Tendencies / New Practices - Symposium. **ICOFOM Study Series** - ISS, n. 2. London: ICOM International Committee for Museology – ICOFOM, p. 54-60, 1983.
- VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIALATTE, Alexandre. L'anti-musée ou le musée des musées. In: DESVALLÉES, André; BARY, Marie-Odile de; WASSERMAN, Françoise (Dir.). **Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie**. Mâcon et Savigny-le-Temple: Éditions W et MNES, v. 1, 1992 [1949], p. 41-47.
- VIANA, Sônia Bayão Rodrigues. A Fazenda De Santa Cruz e a crise do sistema colonial (1790-1815). **Revista de História**, São Paulo, v. 49, n. 99, set. 1974, p. 61-96. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/issue/view/9758>. Acesso em: 14 set. 2020.
- VIÉNET, René: **Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupation**. Paris: Gallimard, 1968.
- VIRILIO, Paul. **Estética da desapareição**. Tradução de Vera Ribeiro. 1. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015 [1988]
- VISONI, Rodrigo Moura; CANALLE, João Batista Garcia. Bartolomeu Lourenço de Gusmão: o primeiro cientista brasileiro. **Revista Brasileira de Ensino de Física**, v. 31, n. 3, p. 3604 (1-11), 2009.
- VISSERING, Harry. **Zeppelin: The history of a great achievement**. Chicago: Wells and Company, 1922. Disponível em <https://archive.org/details/zeppelinstoryofg00vissrich>. Acesso em: 4 out. 2019.
- WAGENSBERG, Jorge. Principios fundamentales de la museología científica moderna. **B.M.M**, Barcelona, n. 55, abr.-jun. 2001, p. 22-24.
- WAGENSBERG, Jorge. Museus devem divulgar ciência com emoção. Entrevista concedida a Germana Barata. *Ciência e Cultura*, v. 55, n. 2, p. 16-17, abr./jun. 2003. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252003000200012. Acesso em: 5 dez. 2019.
- WAGENSBERG, Jorge. Na pele do cientista. Entrevista concedida a Simone Biehler Mateos. **Pesquisa FAPESP**, n. 104, 2004. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/2004/10/01/na-pele-do-cientista/>. Acesso em: 29 nov. 2019.
- WAGENSBERG, Jorge. The “total” museum, a tool for social change. **História, Ciências, Saúde**, v. 12 (suplemento), p. 309-322, 2005.
- WESTIN, Ricardo. **Há 140 anos, a última pena de morte do Brasil**. Senado Notícias, Brasília, 4 de abril de 2016. Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2016/04/04/ha-140-anos-a-ultima-pena-de-morte-do-brasil>. Acesso em: 19 out. 2020.
- WHALE, George. **British airships: Past, presente and future**. London: John Lane, The Bodley Head, 1919. Disponível em: <https://archive.org/details/britishairshipsp00whal>. Acesso em: 9 fev. 2019.
- WIKIRIO. **Santa Cruz**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: https://www.wikirio.com.br/Santa_Cruz. Acesso em: 13 out. 2018.
- WINNICOTT, Donald Woods. **O brincar e a realidade**. Tradução de Jose Octávio de Aguiar Abreu, e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975 [1971].
- WORLD TOURISM ORGANIZATION (UNWTC). **Handbook on tourism destination branding: with an introduction by Simon Anholt**. European Travel Commission, 2009.
- WORLDFAIRS. **Madagascar: Exposition Universelle et Internationale de Paris 1900 - Le bilan d'un siècle**, 2001. Disponível em: https://www.worldfairs.info/expopavillondetails.php?expo_id=8&pavillon_id=806. Acesso em: 12 fev. 2020.

YATES, Frances Amelia. **A arte da memória**. Tradução de Flavia Bancher. Campinas: Editora da Unicamp, 2007 [1966].

ZALUAR, Alba Maria. O Clóvis ou a criatividade popular num carnaval massificado. **Cadernos do Centro de Estudos Sociais e Urbanos**, São Paulo, n. 11, 1ª série, set. 1978, p. 50-62.

ZALUAR, Aloysio. O Clóvis vem aí! **Blog do artista Aloysio Zaluar**. Postagem de 20 set. 2006. Última atualização em 11 de setembro de 2012. Disponível em: <http://oclovisvemai.blogspot.com/>. Acesso em: 30 set. 2020.

Jornais e revistas de imprensa

A ANSIEDADE publica em torno da chegada do “Graf Zeppelin”. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 10 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 out. 2018.

A ATRACAÇÃO dos grandes transatlânticos no porto desta capital. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 26 jan. 1938, p. 1. <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 mar. 2020.

A CABEÇA de “Lampeão”. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 3 ago. 1938, p. 7. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 25 nov. 2020.

A CATASTROPHE do Hindenburgo. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 15 maio 1937, p. 16. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 nov. 2018.

A COBRANÇA de ingressos no campo de aviação. **Crítica**, Rio de Janeiro, 25 maio 1930, p. I. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 out. 2018.

A CONQUISTA do terceiro elemento. **O Cruzeiro**, Rio de Janeiro, ed. especial, 24 maio 1930, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 25 nov. 2019.

A EXCURSÃO do chefe do chefe do Governo. **A Noite**, Rio de Janeiro, 4 out. 1933, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 2 nov. 2018.

A FUTURA linha permanente entre o Brasil e a Europa, pelo “Zeppelin”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 2 out. 1932, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 nov. 2018.

A LINHA de dirigíveis para a América do Sul. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 jun. 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 nov. 2018.

A MARAVILHOSA viagem transoceânica do poderoso “Graf Zeppelin”. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 17 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 7 set. 2018.

A NOITE inaugura, hoje, suas novas instalações no mais alto edifício da América do Sul. **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 set. 1929. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 nov. 2018.

A PASSAGEM do “Graf Zeppelin” sobre Belém. **Crítica**, Rio de Janeiro, 30 maio 1930, p. II. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 out. 2018.

A POPULAÇÃO de Maceió desfila diante dos trophéus trágicos, expostos em praça pública. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 2 ago. 1938. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 25 nov. 2020.

A PROXIMA viagem do “Conde Zeppelin” ao Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 abr., 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 nov. 2018.

A PROXIMA visita do “Conde Zeppelin”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 16 maio, 1930, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 nov. 2018.

A QUESTÃO do aeroporto. **Diário Carioca**, Diário Econômico, Rio de Janeiro, 23 jul. 1933, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 nov. 2018.

A "SEMANA DA ASA". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 out. 1935, p. 12. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 nov. 2018.

A SEMANA Zeppelin. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, 24 maio 1930, p. 28. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 22 out. 2018.

A TORRE onde o Zeppelin parou pode ser tombada. **Diário de Pernambuco**, Recife, 22 jun. 1981, p. A-8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 23 nov. 2019.

A VIAGEM de Julio Prestes aos Estados Unidos. **Crítica**, Rio de Janeiro, 25 maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 jan. 2019.

A VIAGEM do "Conde Zeppelin". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 abr. 1930, p. 1-3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 27 set. 2018.

A VIAGEM do "Conde Zeppelin" ao Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 1º maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 27 set. 2018.

A VIAGEM do "Conde Zeppelin" ao Brasil. **Correio Paulistano**, São Paulo, 27 maio 1930, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 3 nov. 2020.

A VIAGEM do chefe do governo provisorio. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1933, p. 1-2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 jan. 2019.

A VISITA do cruzador alemão "Schlesien" e o intercambio radiophonico Brasil-Allemanha. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 25 dez. 1936, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 set. 2019.

A VISITA empolgante do "Graf Zeppelin" á terra carioca. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 set. 2018.

ACROBACIAS aereas em planadores. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 20 dez. 1936, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 set. 2019.

ARQUITETO do Guggenheim responde a críticas sobre filial no Rio. **Folha de São Paulo** (Reuters), São Paulo, 3 fev. 2003. Disponível em: <http://tools.folha.com.br>. Acesso em: 28 nov. 2018.

AS EMBARCAÇÕES macabras! – As cabeças vão em canôas pelo São Francisco. **A Noite**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1938, p. 2. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 26 nov. 2020.

AZAS gloriosas do Brasil. **Diario de Pernambuco**, Recife, 29 abr. 1927, p. 3.

CINELANDIA. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 21 maio 1930, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 set. 2018.

COLUNA médica: A cabeça de Lampeão. **A Noite**, Rio de Janeiro, 30 jul. 1938, p. 25. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 28 nov. 2020.

COMO A Noite soube que o dirigível não aterraria no Campo dos Affonsos. **A Noite**, Rio de Janeiro, 26 maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 21 set. 2018.

COMPANHIA Constructora Nacional S. A. (Wayss & Freitag). **Brasil Revista**, Rio de Janeiro, 20 abr. 1937, p. 110. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 jun. 2019.

CONSTITUIU um espectáculo indescritivel a passagem do "Hindenburg" por São Paulo. **Correio Paulista**, São Paulo, 1º dez. 1936, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 jun. 2019.

CONSTRUÇÃO do aeroporto em Santa Cruz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro (RJ), 4 jul. 1934, p. 11. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 9 abr. 2020.

CULTURA na Zona Oeste. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 15 jan. 1999, p. 25. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 27 out. 2020.

DEMANDANDO atravez do azul as plagas do Brasil. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 21 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 8 set. 2018.

DEPUTADO: Não pode exigir terra quem nada produz. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 6. jun. 1967. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 4 set. 2020.

DESDE 1948 o Rio espera a estação de passageiros. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1962, p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 jun. 2019.

EM DEMANDA dos Estados Unidos da América do Norte. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 29 maio 1930, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 set. 2018.

EM HOMENAGEM a Barroso. **A Noite**, Rio de Janeiro, 16 dez. 1936, p. 1-2. Acesso em: 13 jun. 2020. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 jun. 2020.

EM TORNO da concessão á França, do monopólio de linhas aéreas sobre o território portuguez. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1º mar. 1930, p. 13. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 2 out. 2018.

ENQUANTO o nosso governo banca o “trouxa”, os Estados Unidos cobram a descida no seu territorio. **Crítica**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. I. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2018.

ENTRE engenheiros da velha turma... **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 abr. 1950, p. 3). Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2018. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 jan. 2019.

ESGOTADA a lotação dos trens de S. Paulo até a manhã de 23. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 22 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 set. 2018.

EVOLUÇÕES do “Graf Zeppelin” sobre a estatua de Pedro I. **A Noite**, Rio de Janeiro, 7 set. 1933, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 17 out. 2019.

EXCURSÃO do Chefe do Governo ao Norte: A visita á capital do Espirito Santo. **A Noite Ilustrada**, Rio de Janeiro, 6 set. 1933, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 14 dez. 2019.

EX-TRIPULANTES do “Graf” chegam 2ª. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 set. 1981, p. A-7.

FAVELA avança em área de parque. **Jornal do Commercio**, Recife, 26 abr. 2012, p. 4.

FOREIRO que expulsa pode perder terras. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 17 de junho de 1967, p. 5. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 4 set. 2020.

GOVERNADOR homologa tombamento da torre do Graff (sic) Zeppelin. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 jul. 1983, p. A-7. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 dez. 2019.

GUARDA o carioca na retina a imagem do espectáculo deslumbrante. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 25 maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 set. 2018.

HOMENAGEM aos tripulantes do “Schlesien”. **A Noite**, Rio de Janeiro, 21 dez. 1936, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 ago. 2020.

INAUGURADO o aeroporto Bartholomeu de Gusmão. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 27 dez. 1936, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2019.

INAUGURANDO o aeroporto para dirigíveis. **A Noite**, Rio de Janeiro, 26 dez. 1936, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2019.

- LATIFUNDIÁRIO. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1968, p. 2. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 4 set. 2020.
- LE COMMENCEMENT d'une époque. **Internationale Situationniste**, n. 12, Paris, set. 1969, p. 3-34.
- LE MAUVAIS jours finiront. **Internationale Situationniste**, n. 7, Paris, abr. 1962, p. 10-17.
- LE QUESTIONNAIRE. **Internationale Situationniste**, n. 9, Paris, ago. 1964, p. 24-27.
- MAIS de 300 já invadiram uma fazenda arruinada em S. Cruz. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 7 maio 1967, p. 17.
- MINIFUNDIÁRIO de S. Cruz morre golpeado por trás em briga pela posse de terras. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro (RJ), 19 out. 1971, p. 22. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 4 set. 2020.
- MUSEU da Cidade será do município. **Jornal do Brasil**, Revista Domingo, Rio de Janeiro, 30 ago. 1993, p. 12. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 27 out. 2020.
- MUSEU DO AMANHÃ. **O amanhã é hoje**. E hoje é o lugar da ação. Rio de Janeiro: Museu do Amanhã, 2015.
- MUSEU do Amanhã: Reinventando a cidade. **O Globo**, Caderno Especial, Rio de Janeiro, 17 dez. 2015, p. 1.
- NOTÍCIAS do Nordeste. **Diário de Pernambuco**, Recife, 12 jun. 1930, p.5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 set. 2018.
- NOVOS escandalos no escandalo da administração do Cais do Porto. **Diario Carioca**, Rio de Janeiro, 6 já. 1949, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 2 nov. 2019.
- O AEROPORTO de Santa Cruz. **A Noite**, Rio de Janeiro, 3 jul. 1935, p. 1. <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 nov. 2019.
- O AEROPORTO do Rio de Janeiro. **Diário Carioca**, Diário Econômico, Rio de Janeiro, 29 jul. 1933, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 17 out. 2018.
- O CAMPO do Jiquiá. Opinião JC, Editorial. **Jornal do Commercio**, Recife, 4 jun. 2013, p. 10.
- O CAPITÃO Flemming, do "Graf Zeppelin", incitava a cavallaria contra o povo! **Crítica**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. I. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 set. 2018.
- O "CONDE Zeppelin" a caminho do Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 21 maio 1930, p. 7. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 set. 2018.
- O "CONDE Zeppelin" chegou a Recife, hontem. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 23 maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 set. 2018.
- O "CONDE Zeppelin" no Rio de Janeiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 26 maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 set. 2018.
- O "CONDE Zeppelin" voará sobre Santa Catharina. **O Estado**, Florianópolis, 24 maio 1930, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 set. 2018.
- O GOVERNO brasileiro envia, pelo Zeppelin, 3 cestos de fructas nacionais aos chefes do governo allemão. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 19 maio 1933, p. 8. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 set. 2018.
- O "GRAF Zeppelin" de novo no Rio de Janeiro. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 18 set. 1932, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 set. 2018.
- O "GRAF Zeppelin" não voltará ao Brasil? **A Batalha**, Rio de Janeiro, 7 ago. 1932, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 17 out. 2018.

O “GRAF Zeppelin” novamente sob o céu do Brasil. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12 maio 1933, p. 3). Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 set. 2018.

O “GRAF Zeppelin”. **Crítica**, Rio de Janeiro, 23 maio 1930, p. III. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2018.

O “GRAF Zeppelin”. **Crítica**, Rio de Janeiro, 24 maio 1930, p. I-II. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2018.

O “GRAF Zeppelin”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 16 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 out. 2018.

O “GRAF Zeppelin”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 26 abr. 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 out. 2018.

O “GRAF Zeppelin”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 29 maio 1930, p.1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 out. 2018.

O “GRAF Zeppelin”. **Diário de Pernambuco**, Recife, 4 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 out. 2018.

O “HINDENBURG”, o gigante dos ares, destruído por uma explosão, ao chegar a Lakehurst, nos Estados Unidos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 7 maio 1937, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 23 out. 2018.

O INGRESSO no Campo dos Affonsos. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 15 maio 1930, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 6 set. 2018.

O LLOYD Brasileiro e as suas esplendidas viagens de recreio. **A Noite**, Rio de Janeiro, 18 jul. 1930, p. 11.

O MAIS bello aeroporto – do mundo –. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 out. 1932, p. 5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 out. 2018.

O POUSO do Zeppelin. **Foi um Rio que passou**: Um *site* sobre o Rio de Janeiro com fotos e textos. Rio de Janeiro, 7 maio 2010. Disponível em: <https://rioquepassou.com.br/2010/05/07/>. Acesso em: 4 set. 2019.

O QUE, há 30 anos, disse a “Revista da Semana” do Conde Zeppelin. **Revista da Semana**, Rio de Janeiro, 24 maio 1930, n.p. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 out. 2018.

O QUE nos disse o Dr. Hugo Eckener. **Crítica**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. I. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 out. 2018.

O QUE DIZ o Sindicato Condor sobre o “bluff” pregado á população. **Crítica**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. II. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 2 out. 2018.

“O RAID de uma maquina de costura Pfaff”. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1º set. 1931, p 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 2 out. 2018.

O RIO verá, hoje, mais uma vez o “Graf Zeppelin”. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 set. 1932, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 7 set. 2018.

O SENHOR Getulio Vargas e sua comitiva recebem, durante a viagem a Sergipe, carinhosas demonstrações de sympathy. **Diario da Noite**, Rio de Janeiro, 30 ago. 1933, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 nov. 2018.

O ULTIMO dia do “Graf Zeppelin” em Recife. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 28 maio 1930, p. 9. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 5 set. 2018.

O “ZEPPELIN” mais uma vez sob o céu carioca. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 maio 1933, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 20 out. 2018.

O "ZEPPELIN" ostentando pela primeira vez a cruz swastika. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 11 ago. 1933, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 20 out. 2018.

O ZEPPELIN nos ares do Sul. **O Dia**, Curitiba (PR), 2 jul. 1934, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 22 out. 2018.

OS ESPECTACULOS cá de baixo. **Crítica**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. II. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 out. 2018.

OS PASSAGEIROS exóticos que levou o "Graf-Zeppelin", para a Allemanha. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 12 maio 1932, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 set. 2018.

OS QUE seguirão para a Europa no "Hindenburg". **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 5 abr. 1936, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 nov. 2019.

OS ULTIMOS aperfeiçoamentos do "Graf Zeppelin LZ 129" "Marechal Hindenburgo". **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1936, p. 11. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 nov. 2018.

OS ULTIMOS aperfeiçoamentos do "Graff Zeppelin Marechal Hindemburgo". **Diário Carioca**, Rio de Janeiro, 9 fev. 1936, p. 20. Disponível em: <http://memoria.bn.br/>. Acesso em: 5 set. 2020.

PARA O Congresso Feminista em Stambul. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 abr. 1935, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 nov. 2018.

PARA que o Rio seja ponto das viagens do "Graf Zeppelin" á America do Sul. **A Batalha**, Rio de Janeiro, 2 out. 1932, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 28 nov. 2018.

PASSADO e presente vão se unir no tombamento da torre. **Diário de Pernambuco**, Recife, 23 jul. 1983, p. A-16. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 dez. 2019.

PASSAM fome 200 famílias de lavradores que foram despejados. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 30 de maio de 1967, p. 10. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 3 set. 2020.

PEQUENA África renasce no cais do porto do Rio. **Extra**, Rio de Janeiro, 28 abr. 2012. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/rio/pequena-africa-renasce-no-cais-do-porto-do-rio-4763936.html>. Acesso em: 13 set. 2020.

"PIERS" e armazéns. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 14 jan. 1955, p. 6. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 23 out. 2019.

PILOTOS do Zeppelin vão voltar ao Recife. **Diário de Pernambuco**, Recife, 27 ago. 1981, p. A-17. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 4 dez. 2019.

POLÍCIA expulsa 200 famílias e incendeia casas. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 28 de maio de 1967, p. 5. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 6 set. 2020.

POLÍCIA vai revistar bate-bolas, que terão de tirar a máscara, para evitar brigas entre grupos. **Extra**, 18 fev. 2012. Disponível em: <https://extra.globo.com/noticias/carnaval/policia-vai-revistar-bate-bolas-que-terao-de-tirar-mascara-para-evitar-brigas-entre-grupos-4004010.html>. Acesso em: 17 set. 2020.

POR QUE não virá ao Rio o "Graf Zeppelin". **O Jornal**, Rio de Janeiro, 1º maio 1930, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 nov. 2018.

PORTUGAL-BRASIL. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 18 jun. 1922, p. 1-2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 23 nov. 2019.

PROBLEMES preliminaires a la construction d'une situation. **Internationale Situationniste**, n. 1, Paris, jun. 1958, p. 11-13.

PROJECTO de linhas de dirigíveis para o Brasil. **O Jornal**, Rio de Janeiro, 2 fev. 1930, p. 22. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 nov. 2018.

PROPOSTA para o Parque do Jiquiá será apresentada à sociedade. **Jornal do Commercio**, Recife, 13 jul. 2017. Disponível em: <https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2017/07/13/proposta-para-o-parque-do-jiquia-sera-apresentada-a-sociedade-295062.php>. Acesso em: 5 ago. 2019.

RAID Genova-Santos. **Diário de Pernambuco**, Recife, 31 out. 1926, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 13 nov. 2019.

SACCADURA e Gago Coutinho em Pernambuco. **Diário de Pernambuco**, Recife, 7 jun. 1922, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 20 nov. 2019.

SERÃO expostas no Rio as cabeças de Lampeão e Maria Bonita. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 14 ago. 1938, p. 7. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 25 nov. 2020.

TAMBÉM S. Paulo soffreu o logro. **Crítica**, Rio de Janeiro, 27 maio 1930, p. II. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 14 out. 2018.

TERRENOS à venda: Santa Cruz. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 10 set. 1933, p. 14. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 nov. 2018.

TORRE do Zeppelin será preservada, afirma BNH. **Diário de Pernambuco**, Recife, 17 mar. 1982, A-10. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 dez. 2019.

TORRE do Zeppelin vai servir de sala de visitas do Metrô. **Diário de Pernambuco**, Recife, 28 jan. 1983, p. A-5. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 dez. 2019.

UNICO da America do Sul! **A Manhã**, Rio de Janeiro, 19 maio 1949, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 5 nov. 2019.

VAMOS ter um aeroporto e uma torre para dirigíveis. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 13 out. 1932, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 out. 2018.

VENDA e compra de prédios e terrenos: Terrenos. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 24 maio 1934, p. 15. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 nov. 2018.

VINTE viagens annuaes de dirigíveis para o Europa. **A Noite**, Rio de Janeiro, 20 abr. 1934, p. 2. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 16 set. 2020.

VOANDO para o Rio. **Diário de Notícias**, Primeira Sessão, Rio de Janeiro, 3 abr. 1936, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 17 nov. 2018.

ZEPHELINS no Brasil. **Aventuras na História**, 23 out. 2017. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/zepelins-no-brasil.phtml>. Acesso em: 13 out. 2018.

ZONA oeste é equipada para o turismo. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 4-5 abr. 1993, p. 7. Disponível em: memoria.bn.br. Acesso em: 28 out. 2020.