

Imagens do futuro nos museus:  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

Ingridde Engel Alves dos Santos



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Programa de Pós-graduação

**Imagens do futuro nos museus:**  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

Ingridde Engel Alves dos Santos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do grau de mestre em Comunicação na linha de pesquisa Imagem, Estética e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Profa. Dra. Cláudia Linhares Sanz

Grupo de pesquisa: Imagem, Tecnologia e Subjetividade (CNPq)

Brasília, DF  
Março, 2020

EEN57i Engel Alves dos Santos, Ingridde  
Imagens do futuro nos museus: das máquinas do porvir às  
moradas de sonhos coletivos / Ingridde Engel Alves dos  
Santos; orientador Cláudia Linhares Sanz. -- Brasília, 2020.  
118 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Comunicação) --  
Universidade de Brasília, 2020.

1. Futuro. 2. museu. 3. memória. 4. progresso. 5. risco.  
I. Sanz, Cláudia Linhares, orient. II. Título.

INGRIDDE ENGEL ALVES DOS SANTOS

**Imagens do futuro nos museus:**  
das máquinas do porvir às moradas de sonhos coletivos

Brasília, 6 de março de 2020.

Banca examinadora:

---

Profa. Dra. Cláudia Linhares Sanz  
PPGCom - UnB  
Orientadora

---

Profa. Dra. Ana Lúcia de Abreu Gomes  
PPGCiF - UnB  
Avaliadora (membro externo)

---

Prof. Dr. Tiago Quiroga Fausto Neto  
PPGCom - UnB  
Avaliador (membro interno)

---

Profa. Dra. Gabriela Freitas  
PPGCom - UnB  
Suplente (membro interno)

## AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Cláudia, pelo apoio ao tema de pesquisa, pela paciência e por ter acolhido e conduzido tão bem os anseios de uma museóloga no campo da comunicação. Por ter me apresentado a verdadeira vida acadêmica, me possibilitando viver a pluralidade desse processo. Por me fazer enxergar a relevância multidisciplinar da minha pesquisa e a importância de poder desenvolver este trabalho numa universidade pública no Brasil.

À minha mãe, Irani, pelo incentivo de sempre para que eu continue trilhando caminhos na carreira acadêmica. Por me escutar sempre que eu precisava falar sobre ideias do trabalho para que eu mesma pudesse entendê-las melhor. Pelo acalento nos momentos difíceis e pelo bendito dizer: “calma, minha filha, vai dar tudo certo”.

Ao meu marido, Ernesto, por ser esse parceiro incrível, pela paciência e motivação durante todo o processo do mestrado, por acreditar na relevância da minha pesquisa e me apoiar em tudo o que me proponho a fazer desde sempre. Pela boa energia do nosso lar, que só veio a contribuir positivamente na minha produção escrita.

À Fabiane e Mirella, por terem feito parte dessa minha jornada na pós-graduação desde o início. Por terem dividido comigo não apenas questões relativas aos nossos trabalhos, mas por terem se tornado verdadeiras parceiras.

À professora Ana Lúcia pelas sábias contribuições ao trabalho, pela atenção e disponibilidade que sempre demonstrou quando eu a procurava, e por continuar iluminando a minha vida acadêmica, desde a graduação.

Ao grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade pelo pensamento em conjunto, pela permanência periódica de nossos encontros, pela contribuição bibliográfica e por fortalecer os ideais desse trabalho.

À Universidade de Brasília, sobretudo ao Programa de pós-graduação em Comunicação, por ter aberto as portas para que eu pudesse desenvolver o meu projeto de pesquisa.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro à pesquisa.

## RESUMO

Os museus, geralmente pensados como lugares do passado, manifestam-se também como moradas do futuro. Por certo, constituem abrigos daquilo que os homens acreditam que deve ser poupado do tempo e protegido do desgaste. Tais crenças, por outro lado, aparecem sempre alinhavadas ao modo como as sociedades concebem o seu porvir. Nessa perspectiva, entre o futuro e as instituições mnemônicas constitui-se um vínculo histórico que, de tempos em tempos, adquire sentidos distintos e diagramas próprios. Por vezes, foram os projetos de progresso que orientaram as guardas e os métodos de organização das coleções, estabelecendo não apenas a seleção dos acervos, mas também sua ordem, sua hierarquia e sua comunicação. Outras vezes, são imagens de um amanhã incerto, repleto de riscos antecipáveis, que conduzem as curadorias, seus princípios e o próprio papel social do museu. Assim, a partir de uma perspectiva genealógica, nosso trabalho objetiva mapear historicamente algumas das relações entre o senso de futuro – o modo como pensamos, desejamos e planejamos o porvir – e a maneira como os museus são imaginados e edificadas. Trata-se de identificar as relações entre o estatuto do futuro e o modo como as instituições museais se realizaram e ainda se realizam – sejam como instituições públicas ou privadas; sejam simplesmente como figuras oníricas: sonhos literários ou políticos; fantasias do poder e dos projetos emancipatórios. De fato, os museus não dizem respeito apenas aos objetos do passado, mas reverberam, igualmente, imagens do futuro. Nesse sentido, configuram-se como espécies de dispositivos temporais, capazes de produzir modos de interpretar, sentir e compreender tanto o passado quanto o que ainda está por vir.

**Palavras-chave:** futuro; museu; memória; progresso; risco; regime de historicidade.

## ABSTRACT

Museums, generally thought of as places of the past, also manifest themselves as home to the future. In fact, they are shelters for what men believe should be spared time and protected from wear and tear. Such beliefs, on the other hand, always appear aligned with the way societies conceive their future. In this perspective, between the future and mnemonic institutions, a historical link is formed that, from time to time, acquires distinct meanings and its own diagrams. Sometimes it was the progress projects that guided the guards and the methods of organizing the collections, establishing not only the selection of the collections, but also their order, hierarchy and communication. Other times, they are images of an uncertain tomorrow, full of anticipated risks, which guide the curatorship, its principles and the museum's own social role. Thus, from a genealogical perspective, our work aims to map historically some of the relationships between the sense of the future – the way we think, desire and plan for the future – and the way museums are imagined and built. It is a question of identifying the relationship between the status of the future and the way in which the museum institutions were carried out and are still being carried out – whether as public or private institutions; either simply as dream figures: literary or political dreams; fantasies of power and emancipatory projects. In fact, museums are not just about objects from the past, but also reverberate images of the future. In this sense, they are configured as types of temporal dispositive, capable of producing ways of interpreting, feeling and understanding both the past and what is yet to come.

**Keywords:** future; museum; memory; progress; risk; historicity regime.

*É evidente e claro que nem o passado nem o futuro existem, propriamente falando, e que é impróprio dizer: há três tempos, o passado, o presente e o futuro; mas seria exato dizer: há três tempos, um presente acerca do passado, um presente relativo ao presente, um presente acerca do futuro. De fato, há na alma essas três instâncias, e não as vejo noutra parte: um presente relativo ao passado, a memória, um presente relativo ao presente, a percepção, um presente relativo ao futuro, a espera...<sup>1</sup>*

Santo Agostinho

---

<sup>1</sup> Agostinho (As confissões, livro XI, cap. XIV) apud Wolff, 2013, p. 59.



## LISTA DE IMAGENS

**Figura 1:** Ilustração de Karina Puente do museu da cidade de Fedora, de *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino. Nanquim sobre papel. Fonte: ArchDaily. Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/805800/as-cidades-invisiveis-de-italo-calvino-ilustradas-por-karina-puente>. Acesso em: 02 de fev. de 2020. capa

**Figura 2:** Abertura da Introdução: “Os museus e as imagens do futuro”. *Museum of the future* em construção, em Dubai. Fotógrafo: Phil Handforth. Fonte: Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BohPRbkF4rl/>. Acesso em: 17 de fev. 2020. 9

**Figura 3:** Abertura do capítulo I: “O jogo dos museus modernos: entre o passado universal e o futuro do progresso”. Cartão-postal em comemoração à Exposição Universal de Paris de 1889. Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition\\_Universelle\\_de\\_Paris\\_1889\\_-\\_Universitäts-\\_und\\_Landesbibliothek\\_Darmstadt.jpg?uselang=pt-br#filelinks](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Universelle_de_Paris_1889_-_Universitäts-_und_Landesbibliothek_Darmstadt.jpg?uselang=pt-br#filelinks). Acesso em: 17 de fev. de 2020 21

**Figura 4:** Abertura do capítulo II: “O futuro virou peça do museu contemporâneo”. Exposição do Museu Futurium, em Berlim, dedicada à exploração de cenários futuros em diferentes áreas da vida. Fonte: ART+COM STUDIOS. Disponível em: <https://www.frameweb.com/news/neo-natur-futurium-art-com-studios>. Acesso em: 17 de fev. 2020. 41

**Figura 5:** Abertura do capítulo III: “Outras imagens de futuro: sonhos utópicos e os museus nunca realizados”. Maquete do *Führermuseum*, que faria parte do projeto para a cidade de Linz. “O complexo do museu, projetado por Albert Speer, deveria incluir uma casa de ópera, um hotel, um desfile, teatro, uma biblioteca que pudesse abrigar volumes de até 250 mil e, é claro, o museu com seus quinhentos pés de fachada, com colunas de estilo neoclássico”. Na fotografia, Hitler examina o modelo do museu, em 9 de fevereiro de 1945. Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/story-hitlers-art-museum/>. Acesso em: 17 de fev. 2020. 71

**Figura 6:** Abertura de Breves conclusões: “Dos museus como dispositivos temporais”. Fotografia da instalação *Churinga*, na exposição “Nós”, do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro, feita pela autora, em 28 de maio de 2019. 97

## SUMÁRIO

<b>Introdução: OS MUSEUS E AS IMAGENS DO FUTURO</b>	<b>9</b>
O elo histórico entre o que imaginamos que seremos e as instituições museológicas	15
Itinerários de pesquisa: de onde partimos e aonde queremos chegar	18
<b>Capítulo I: O JOGO DOS MUSEUS MODERNOS: ENTRE O PASSADO UNIVERSAL E O FUTURO DO PROGRESSO</b>	<b>21</b>
1.1 O espaço da experiência como contrapartida de um futuro diferente e melhor	25
1.2 Os museus e a maquinaria silenciosa de um futuro em progressão	31
<b>Capítulo II: O FUTURO VIROU PEÇA DO MUSEU CONTEMPORÂNEO</b>	<b>41</b>
2.1 A presença do passado nas atuais biopolíticas da memória	46
2.2 A cultura da antecipação: quando futuro e risco se sobrepõem nas narrativas museológicas	57
<b>Capítulo III: OUTRAS IMAGENS DE FUTURO: SONHOS UTÓPICOS E OS MUSEUS NUNCA REALIZADOS</b>	<b>71</b>
3.1 Sonho e poder: memória total e a superação do esquecimento	77
3.2 Utopias precárias e os museus invisíveis	90
<b>Breves conclusões: DOS MUSEUS COMO DISPOSITIVOS TEMPORAIS</b>	<b>97</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>108</b>

Introdução

## OS MUSEUS E AS IMAGENS DO FUTURO



*Tudo muda, mesmo o futuro não é mais o que era.*<sup>2</sup>

Paul Valéry

Este trabalho<sup>3</sup> foi desenvolvido a partir de uma vontade intempestiva de entender a relação dos museus com o futuro imaginado por nós nos dias atuais. Intempestiva porque o interesse por pesquisar tal temática surgiu durante a leitura de um livro que aparentemente não tem nada a ver com os museus, tampouco com o futuro nos museus. O livro é sobre fotografia, chama-se *Pausas do destino* e foi escrito por Maurício Lissovsky. Acontece que, quando o autor aborda a questão do futuro, ele descreve um futuro imaginativo, futuro este que existe nas lacunas dos arquivos. Segundo ele, “enquanto os documentos históricos nos oferecem a ilusão do ‘passado perfeito’ as lacunas nos arquivos nos convidam a conjugar a história do futuro do pretérito”<sup>4</sup>. E foi refletindo sobre a possibilidade de os arquivos, em suas brechas, serem capazes de revelar os futuros configurados no decorrer dos tempos, que propusemos, nesta dissertação, a realização de uma pesquisa sobre as maneiras históricas de se imaginar o porvir. Imagens de futuro que, por algum motivo, parecem movimentar sonhos e impulsionar a criação dos mais diversos dispositivos, incluindo os museus. Agora, essa afirmação pode soar como um paradoxo aos ouvidos de muita gente, sobretudo porque estamos falando de instituições que, quando citadas ou discutidas, fazem alusão, quase sempre, ao passado, como afirma o famoso ditado brasileiro “quem vive de passado é museu”.

Nesse sentido, é importante destacar, desde já, que essa pesquisa desmonta de certa forma a visão um tanto restrita dos museus como depósitos do passado, sobretudo quando os reconhece como dispositivos também criados e

---

<sup>2</sup> Valéry apud Wolff, 2013.

<sup>3</sup> Esta pesquisa foi desenvolvida com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), tendo sido realizada no âmbito do projeto de pesquisa “Tecnologias e imagens do risco: uma investigação acerca das relações entre futuridade e subjetividade no contemporâneo”, coordenado pela Prof. Cláudia Sanz, ligado ao grupo de pesquisa Imagem, Tecnologia e Subjetividade (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/6366679869610306>).

<sup>4</sup> Lissovsky, 2014, p. 133.

retroalimentados por projetos e sonhos de futuro. Desse modo, cabe retomar a descrição feita por Michel Foucault de que os dispositivos são constituídos a partir de três aspectos fundamentais. Em primeiro lugar, eles são como redes que estabelecem relações entre um conjunto heterogêneo de elementos, que engloba: “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas, etc”.<sup>5</sup> Para o autor, a heterogeneidade dos elementos comporta, em suma, tanto o dito, como também o não dito, sendo este último, para Fernanda Bruno, não puramente aquilo que é implícito ou ocultado, mas sim “o que não se diz pela via de um enunciado linguístico, mas que se expressa e se afirma em técnicas, procedimentos, ordenações espaciais, arquiteturas etc”.<sup>6</sup>

Em segundo lugar, Foucault demarca que, nessa rede de elementos, suas posições e funções são moventes, havendo uma espécie de jogo de poderes e de saberes que, por vezes, incorporam sentidos variados. Por último, o autor entende dispositivo como um tipo de formação que, em um determinado período histórico, emerge com a função estratégica dominante de responder a uma urgência de sua época.<sup>7</sup> Giorgio Agamben, a partir dessa definição de Foucault, compreende dispositivo como “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”.<sup>8</sup> Dessa maneira, após tais explanações sobre o conceito, cabe considerar que analisar e problematizar a relação entre as imagens do futuro e a emergência dos museus implica pensarmos também essa instituição<sup>9</sup> como um dispositivo.

---

<sup>5</sup> Foucault, 1979, p. 244.

<sup>6</sup> Bruno, 2013, p. 19.

<sup>7</sup> Foucault, 1979, p. 244.

<sup>8</sup> Agamben, 2009, p. 40.

<sup>9</sup> Para Cornelius Castoriadis “instituição é uma rede simbólica, socialmente sancionada, onde se combinam em proporções e em relações variáveis um componente funcional e um componente imaginário” (1982, p. 159).

De fato, o modo como pensamos, falamos e organizamos o passado está sempre relacionado, de alguma forma, com aquilo que imaginamos e desejamos para o amanhã. Guardamos para um dia lembrar. Arquivamos nossas experiências para um dia nos encontrarmos novamente com elas. Mesmo partindo dessa premissa, o passado não é uma categoria temporal descartada neste trabalho, muito pelo contrário. Acreditamos que a forma como os museus vêm organizando o passado tem muito a nos dizer sobre a forma como o futuro vem sendo imaginado historicamente. Relacionar os museus com o futuro significa poder proporcionar um novo olhar a respeito dessas instituições, assim como fez Lissovsky com os arquivos, possibilitando outras formas de reflexão e análise.

Pesquisar o futuro nos museus é mergulhar nas profundezas de suas histórias e ter a oportunidade de reescrevê-las a partir de outro ponto de vista, diferente do que narra a história tradicional, atribuindo aos museus novos sentidos que não excluem de forma alguma os já consolidados, mas que, quando somados a estes, são valorizados ainda mais como objeto de estudo. Nesse caso, o que teriam os museus a nos dizer sobre o futuro dos nossos tempos, ou ainda, sobre nosso senso de futuridade? Senso este que pode ser traduzido como uma sensação ou sentimento que aflora de maneiras diferentes a cada época, produto de um trabalho em conjunto entre “ciência e imaginação; esperança e medo; discurso e verdade; visibilidade e suas maquinarias diversas”.<sup>10</sup>

O senso de futuro está, portanto, engendrado em diversos campos sociais: materializado em discursos, refletido em práticas, produzido por tecnologias, reforçado por normas. Perpassando esferas sociais distintas, aparece também em diversos tipos de museus, públicos e privados, e até mesmo nos planos e projetos museais nunca colocados em prática. Senso que pode ser analisado a partir de imagens heterogêneas que tanto aparecem no interior dos museus – nos temas de exposição, nos modos como elas são organizadas, nas peças escolhidas para as

---

<sup>10</sup> Sanz, 2019a, p. 169.

coleções permanentes, nos textos dos curatoriais, por exemplo –, como também nas narrativas que circulam socialmente acerca dessas instituições e de seu papel, nas reportagens da imprensa, nas propagandas dos museus, nas obras literárias. Nos atravessamentos e nos vínculos diversos entre essas peças heterogêneas nos parece possível investigar de que maneira os museus não apenas refletem um certo senso de futuro, mas igualmente, participam de sua produção.

Cabe ressaltar que, como tratou Valéry, de fato o futuro já não é o mesmo.<sup>11</sup> Suas imagens se deslocaram, inclusive aquelas que o museu inventa ou deixou de inventar. Os museus acompanharam essas mudanças, transformações das formas como lidamos com o que já passou e com o que está por vir, surgindo em determinados contextos em função das necessidades da época, possibilitando, acima de tudo, uma relação, ao mesmo tempo, entre a experiência e a expectativa. Dessa forma, esses lugares carregam – seja nitidamente ou nas entrelinhas – a imagem do futuro de seu tempo. As práticas museológicas existem e vão continuar existindo – arriscamos dizer – porque possibilitam pensar não apenas o passado, mas sua interferência no presente e, principalmente, a sua contribuição na construção do que virá. Como afirmou Drummond, em seu texto intitulado “A Doutora Nise” no *Jornal do Brasil*, em 2 de janeiro de 1975, “os museus não valem como depósitos de cultura ou experiências acumuladas, mas como instrumentos geradores de novas experiências e renovação de cultura”.

Três foram os argumentos que nos convenceram da importância desta pesquisa nos dias atuais. O primeiro diz respeito à persistência dos museus ao longo dos tempos, sobretudo porque há vestígios de suas emergências desde o século II antes de Cristo. Claro que de lá pra cá o surgimento dessas instituições foi demarcado por lógicas sociais distintas, tendo por vezes seus sentidos modificados. Tais deslocamentos ainda não significaram, entretanto, o desaparecimento dos museus. Ao contrário, ele tem sobrevivido a momentos de crise como esta que vivemos hoje,

---

<sup>11</sup> Valéry apud Wolff, 2013.

em que o regime de visibilidade<sup>12</sup> contemporâneo disponibiliza imagens numa proporção inédita, em escala global, tornando objetos que antes eram exclusivos ao âmbito museal acessíveis, pelo menos teoricamente, a todos. O segundo argumento se refere a essa relação bastante evidente entre os museus e o senso de futuro na contemporaneidade: como veremos na dissertação, o futuro virou peça do museu contemporâneo explicitando vínculos nunca antes evidentes. Significa, portanto, que essa análise ganha uma espécie de urgência histórica que se intensifica diante da ausência de uma tradição teórica acerca do tema. Em terceiro lugar, cabe ressaltar que o futuro ocupa socialmente uma problemática relevante nos dias atuais. Falamos aqui mais especificamente acerca de uma crise do futuro, um certo sequestro do porvir, de algo que parece também refletido numa aparente atrofia no campo da ação.<sup>13</sup>

Com base nessas premissas, esta pesquisa busca refletir sobre as relações entre os museus e os nossos modos de imaginar o futuro. Como hoje os museus participam da construção do nosso senso de futuridade? Como nossa experiência de futuro atual aparece nos museus? A quais urgências históricas esse museu contemporâneo responde? Para responder tais questões parece necessário não apenas aprofundar a análise do presente, mas, a partir dela, recuar historicamente: entender assim como essa relação – entre futuro e museu – foi se tornando o que ela é hoje. Como os museus modernos<sup>14</sup> participaram da configuração do senso de

---

<sup>12</sup> Sanz; Ferreira; Souza, 2018.

<sup>13</sup> Esse tema foi discutido de maneira relevante no evento II Seminário Imagem Tecnologia e Subjetividade: Biopolíticas do Futuro, realizado no PPGCom da Universidade de Brasília, em dezembro de 2019. Disponível em: <http://bit.ly/2QMGngp>. Acesso: 14 fev. 2020.

<sup>14</sup> Usamos, neste trabalho, a terminologia “modernidade”, adotada por autores como Reinhart Koselleck e Hans Gumbrecht, para se referirem ao período histórico que abrange, sobretudo, os séculos XVIII e XIX. Segundo Koselleck é nesse período que a noção de tempo histórico ganha força, contribuindo de alguma forma para que os próprios conceitos Antiguidade, Idade Média e Idade Moderna – que já se encontravam disponíveis desde o Humanismo – fossem gradativamente disseminados para a história a partir da segunda metade do século XVII. “Desde então, o homem passou a viver na modernidade, estando ao mesmo tempo consciente de estar vivendo nela” (2006, p. 31). Já Gumbrecht, chamou esse período de Modernidade Epistemológica, destacando como algumas das precondições para o seu “início” a emergência de um observador de segunda ordem, a



futuridade moderno? Como as imagens do progresso estiveram presentes nos modos como pensamos e organizamos as instituições mnemônicas modernas?

### O elo histórico entre o que imaginamos que seremos e as instituições museológicas

*Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado tem de se comportar como um homem que escava.*<sup>15</sup>

Walter Benjamin (1987)

De fato, para compreendermos as imagens do futuro nos museus de hoje evitando atribuir-lhes significados que podem ser justificados por uma relação de causa e efeito, parece necessário realizarmos uma escavação no presente, mas também, partir em busca de uma história efetiva, esta que, para Foucault, se realiza quando reintroduzimos o descontínuo em nosso próprio ser.<sup>16</sup> Entendemos que a busca por uma história descontínua dos museus é capaz de viabilizar a compreensão da emergência dessas instituições na contemporaneidade e suas relações com o tempo. Além disso, nos interessamos por assinalar as singularidades dos processos de formação das imagens de futuro nos museus, as peculiaridades dos contextos históricos que possibilitaram a manifestação de um tipo de *futuridade museológica* na modernidade, por exemplo, e de outra *futuridade museológica* na contemporaneidade. Ressaltamos que este estudo não desconsidera as continuidades que ainda prevalecem mesmo com as rupturas temporais, mas também não as enfatiza, pois a ideia aqui não é confirmar o que prevalece, mas demarcar o que se transformou.

---

crise de representabilidade conceituada por Foucault e a aceleração do tempo, apontada por Koselleck (Gumbrecht, 1998, p. 14).

<sup>15</sup> Benjamin, 1987b, p. 239.

<sup>16</sup> Foucault, 1979, p. 27.

Seguiremos então o conselho de Benjamin quando afirma que é fundamental – ao escavarmos o passado – não termos regressar repetidas vezes à mesma matéria, espalhando-a, tal como se espalha a terra, revolvendo-a, tal como se revolve o solo,<sup>17</sup> pois nosso objetivo é analisar não somente os acontecimentos descritos pela história tradicional, mas, sobretudo, aqueles acontecimentos menores, que se encontram ao redor do que por muitos é considerado como marco principal. Dessa maneira, não nos interessa encontrar o ponto zero do qual se “origina” o museu ou sua relação com o futuro, mas entender esse ponto como efeito de inúmeros começos inacabados, considerando os atravessamentos que permeiam e que um dia permearam a emergência dos museus. Isso significa que, ao nos darmos conta que o futuro nos museus já não é mais o que costumava ser, foi fundamental realizarmos um recuo histórico buscando identificar quais imagens de futuro os museus, no decorrer de sua longa trajetória, carregavam e que hoje estamos deixando para trás. Logo, neste estudo, leva-se em consideração o que chamamos de troca constitutiva, ou seja, aquilo mesmo que Foucault denominou como efeito-instrumento, na relação entre museu e sociedade.

Dessa maneira, nosso problema de pesquisa pode ser resumido em analisar a relação entre os museus e o futuro, ao longo dos tempos, por meio das urgências históricas que possibilitaram a emergência desse museu atual e daqueles outros que o antecederam, em outros tempos, segundo outras lógicas. Por essas lógicas compreendemos uma conjuntura de regras e forças multifacetadas que integram o campo no qual os museus florescem. Afirmamos, desde já, que o que diferencia as imagens de futuro nos museus do século XVIII e XIX das imagens do século XXI são os efeitos – assim como sugere Jonathan Crary quanto às especificidades do observador em tempos distintos – “de um sistema irredutivelmente heterogêneo de relações discursivas, sociais, tecnológicas e institucionais”.<sup>18</sup> Aqui cabe reforçar que

---

<sup>17</sup> Benjamin, 1987, p. 239b.

<sup>18</sup> Crary, 2012, p. 15.

aquilo que entendemos por imagem transcende o campo do visual, não se tratando apenas de uma imagem fotográfica ou de uma ilustração, por exemplo. Além destas, falamos aqui de um conceito amplo de imagem, nos referindo a um conjunto de enunciados heterogêneos, imagens que são produzidas pela literatura ou por discursos acerca da missão dos museus; imagens que aparecem nas curadorias ou nas propagandas dos sites institucionais; imagens veiculadas por anúncios políticos ou peças de obras audiovisuais; imagens que integram e operam em regimes de visibilidades e invisibilidades.

Assim, podemos dizer que buscamos pensar a relação dos museus com o futuro também a partir de um olhar genealógico:

É preciso se livrar do sujeito constituinte, livrar-se do próprio sujeito, isto é, chegar a uma análise que possa dar conta da constituição do sujeito na trama histórica. E isto que eu chamaria de genealogia, isto é, uma forma de história que dê conta da constituição dos saberes, dos discursos, dos domínios de objeto, etc., sem ter que se referir a um sujeito, seja ele transcendente com relação ao campo de acontecimentos, seja perseguindo sua identidade vazia ao longo da história.<sup>19</sup>

Desse modo, nossa busca por uma história descontínua dos museus não deixa de ser também vertical ou arqueológica, não nos impede de aprofundarmos esse olhar em certos momentos históricos. Como afirmou Judith Revel, mesmo em Foucault – “a arqueologia e a genealogia são co-presentes, a fascinação do passado e o cuidado do presente são inseparáveis: .<sup>20</sup> Segundo Dreyfus e Rabinow, quando a arqueologia serve à genealogia, ela assume uma função complementar: o trabalho do genealogista é voltar e encontrar o sistema cujo o presente se apropria parcialmente. Apenas essa parcialidade incorporada à atualidade “é contemporânea do início das condições culturais que ele tenta compreender; e é este sistema

---

<sup>19</sup> Foucault, 1979, p. 7.

<sup>20</sup> Revel, 2006, p. 22.

anterior, em sua integridade, que o arqueólogo evidencia e procura deixar inteligível”.<sup>21</sup>

Nesse sentido, ao recuarmos historicamente em busca de uma genealogia da relação museu-futuro não podemos retornar ao passado, nem mesmo mergulhar no presente, sem escavarmos as diversas camadas desses solos. Significa dizer que para perceber as discontinuidades e alteridade do senso contemporâneo de futuro nos museus parece necessário articular o recuo genealógico ao gesto arqueológico, tentando complexificar nossas análises, investigar as relações entre aquilo que permanece e o que se move.

### **Itinerários de pesquisa: de onde partimos e aonde queremos chegar**

Para construir uma perspectiva genealógica acerca do tema, dividimos o trabalho em três partes, ou seja, em três capítulos. No primeiro capítulo da dissertação fazemos um recuo histórico a meados do século XVIII e XIX, buscando compreender, na emergência dos museus modernos, suas relações com a perspectiva temporal daquela época e a qual urgência história eles estavam respondendo. Para isso, começamos nossa análise um século antes de nossa demarcação inicial do período a ser explorado como modernidade (século XVII), em que estão no auge os gabinetes de curiosidades. Ao analisarmos tal hábito, percebemos que os gabinetes praticavam uma ordenação dos objetos que se referia àquele período histórico, à formação daquela sociedade – período em que a imagem do futuro ainda era determinada por crenças religiosas, um porvir baseado no fim dos tempos e posto em suspensão pela Igreja. Nesse contexto, buscamos compreender, do declínio dos gabinetes à ascensão dos museus modernos, os atravessamentos que possibilitam tal deslocamento, as urgências históricas que contribuíram para esse ritual de passagem,

---

<sup>21</sup> Dreyfus e Rabinow, 1995, p. 282

as transformações pelas quais passaram essas instituições, ao mesmo tempo em que a imagem de futuro também ganhava outros sentidos.

O surgimento dos museus modernos foi pensado a partir de transformações mais amplas, sobretudo por alguns aspectos fundamentais destacados por Reinhart Koselleck na obra *Futuro Passado* (2006), que demarcam não apenas o deslocamento de uma aceção sobre os tempos que virão – de um futuro suspenso para um porvir em progresso –, como também a alteração do próprio conceito de história. Notou-se que, com a predominância de uma nova imagem de futuro na modernidade, os museus modernos surgem com a incumbência de organizar as coisas de um modo diferente dos gabinetes, podemos dizer até que de uma maneira mais rígida, como se aquela ordem clássica da antiga prática não suprisse mais as necessidades do tempo que chegava.

No segundo capítulo, retornamos à conjuntura atual para compreendermos como os museus contemporâneos podem apresentar uma imagem de futuro tão diferente daquela imagem construída na modernidade. Da mesma maneira que buscamos entender a relação dos museus com a memória, com o passado, na modernidade, e sua importância para construção de projetos de futuro, o fizemos também no nosso tempo. Dessa forma, tentamos, neste capítulo, também compreender qual o estatuto dos museus como lugares de memória na contemporaneidade ao mesmo tempo em que contribuem para a presença do futuro no presente. Diante desse apanhado, percebemos que hoje vivemos sob outra perspectiva de temporalidade, em outro regime de historicidade, que, diferentemente da modernidade, em que suas lógicas e atravessamentos possibilitaram separar passado, presente e futuro; hoje, os museus contemporâneos têm apresentado esses espaços temporais mais próximos do que nunca.

No terceiro e último capítulo, partimos em busca de outras imagens de futuro nos museus. Imagens oníricas da literatura, utopias museais da política, projetos museológicos nunca realizados, que também são capazes de expressar os anseios de

uma época, de materializar um senso de futuro dominante e, ao mesmo tempo, de tencionar com as figuras hegemônicas, esgarçar os projetos que enquadram o porvir, revelar os fracassos do poder. Nosso propósito nesse último capítulo é o de enfatizar o caráter histórico dessas projeções imaginárias que – apesar de nunca terem saído das folhas de um projeto, das páginas de um livro literário ou das metáforas artísticas – emergem carregadas das contradições do seu tempo e acabam por impulsionar ou complexificar o campo do possível. Museus imaginários que nunca de fato foram edificadas, nunca saíram do papel ou das realidades das cuidadosas maquetes, seja por suas inviabilidades econômicas ou, simplesmente, por ultrapassarem os limites da imaginação e da administração humana; sonhos de museus que surgem como figuras dos limites e das potências de sua época, retratos da contração das perspectivas do porvir, imagens das engenharias do arbítrio ou dos devaneios dos artistas.

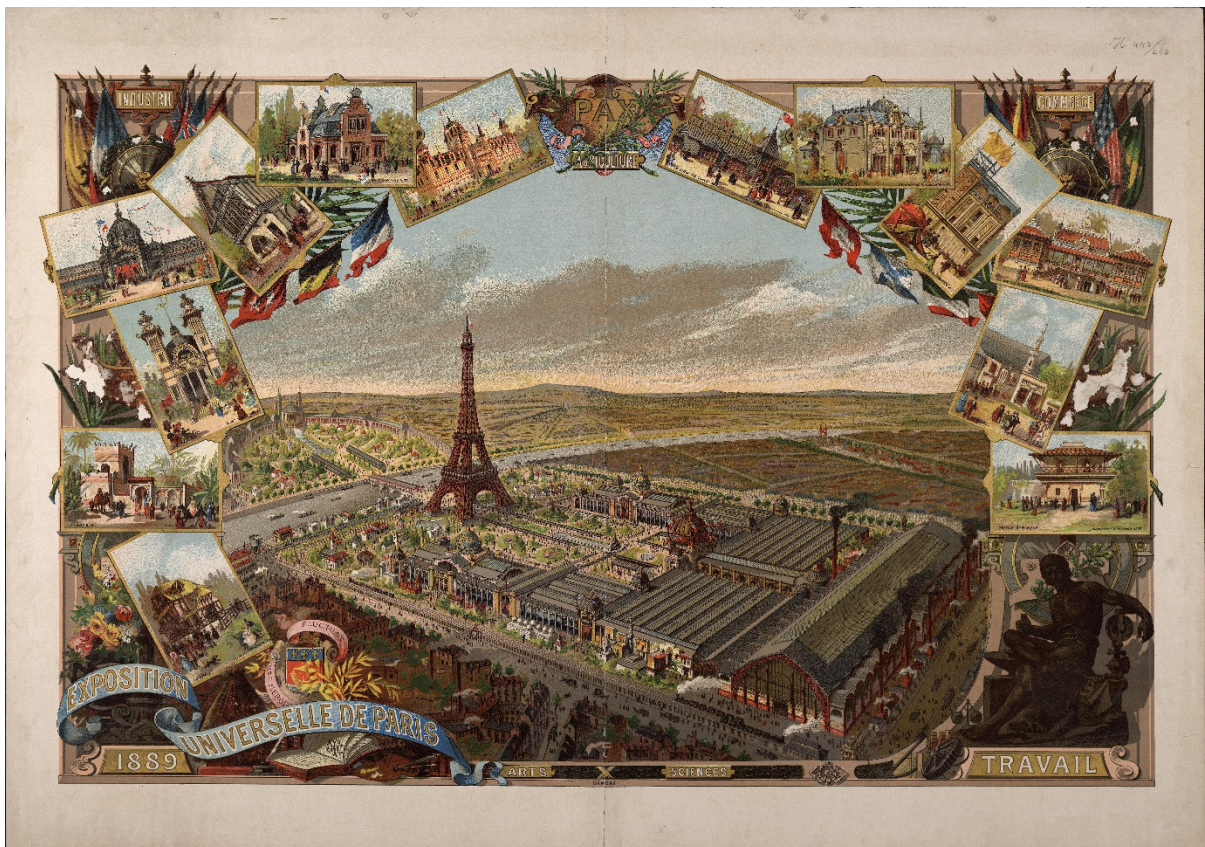
Pelo menos desde a modernidade, o “mundo está cheio de museus que não existiram plenamente”.<sup>22</sup> Alguns desses projetos, nunca de fato realizados, aparecem aqui para ampliar nossa análise acerca das relações históricas entre os museus e nossos modos de sentir e pensar o futuro. Trata-se de criar um novo campo de reflexão; percorrer a história em busca de uma genealogia dessa relação, mergulhando (primeiramente) nos atravessamentos recíprocos entre a invenção da história universal e a instituição do progresso como horizonte. Em seguida, trata-se de pensar as continuidades vividas no contemporâneo, percebendo não apenas como o futuro aparece agora como uma figura evidente das coleções, mas também como ele participa da configuração atual da cultura da antecipação. Por fim, analisamos as figuras destoantes, os sonhos falidos da memória, plantas utópicas dos desejos mnemônicos.

---

<sup>22</sup> Morris, 2014, p. 8.

## Capítulo I

# O JOGO DOS MUSEUS MODERNOS: ENTRE O PASSADO UNIVERSAL E O FUTURO DO PROGRESSO



*Em 1889, mostraremos, aos nossos filhos, o que seus pais fizeram, em um século, pelo progresso da instrução, amor ao trabalho e respeito à liberdade; nós os faremos ver, do alto, a encosta abrupta que foi escalada desde as trevas do passado...*<sup>23</sup>

Georges Berger (Diretor Geral da Exposição Universal de 1889, em Paris).

*O futuro nos dará a experiência de que carecemos.*<sup>24</sup>

Boletim do Museu Paraense (1896)

Em 2003, a artista e fotógrafa americana Rosamond Purcell expôs no Museu de Arte de Santa Mônica na Califórnia uma recriação em tamanho real do gabinete de curiosidades do dinamarquês Ole Worm. A instalação foi inspirada na gravura que aparece no frontispício da obra “Museu Worm: ou História das coisas Raras, tão Naturais quanto Artificiais, tão Domésticas quanto Exóticas”,<sup>25</sup> catálogo publicado postumamente, em 1655, referente à descrição dos 1500 itens – desde espécimes do mundo natural a instrumentos científicos e objetos etnográficos – que compunham a coleção do naturalista. *One Room*, como foi chamada a reconstituição do gabinete, fazia parte da exposição individual da artista, intitulada *Two Rooms*, que propunha aos visitantes experimentar e questionar dois sistemas de classificação distintos: a ordem das coleções de ciência de meados do século XVII e as escolhas estéticas contemporâneas da artista. Purcell, tentando se aproximar ao máximo do gabinete real,<sup>26</sup> recriou o *Wunderkammer*<sup>27</sup> de Worm, recuperando a imagem de cada objeto no espaço, que era composto por conchas, cascos de tartarugas, animais

<sup>23</sup> Berger, L'Exposition Universelle de Paris, 1889 (v.1/2: 3) apud Barbuy (1999), p.51.

<sup>24</sup> Boletim do Museu Paraense, Tomo I (1896: 2).

<sup>25</sup> Tradução nossa. Texto original: *Museum Wormianum: seu Historia rerum Rariorum, tam Naturalium, quam Artificialum, tam Domesticarum, quam Exoticarum*.

<sup>26</sup> Segundo a artista, ela “olhou para a gravura por anos e anos e ficou fascinada com o que estava nas paredes e nas prateleiras”, e, a partir disso, sentiu o desejo de reproduzi-lo. Disponível em: <https://www.atlasobscura.com/articles/ole-worm-cabinet>. Acesso em: 10 nov. de 2018.

<sup>27</sup> Câmara das artes e das maravilhas, em alemão originalmente.



empalhados, peles exóticas e outros elementos naturais – como o galho de uma árvore que cresceu ao redor da mandíbula de um cavalo – e o dente de uma baleia narval, inserido na coleção em 1638, ainda preso ao crânio do animal, para desmistificar a crença daqueles que acreditavam se tratar de chifres de unicórnio<sup>28</sup>.

Como sabemos, a prática de colecionar objetos é certamente quase tão antiga quanto o homem e sempre guardou significados diversos, a depender do contexto em que se inseria. Compreender o mundo, fazer parte dele ou dominá-lo – como fizeram os romanos na Antiguidade – foram alguns dos sentidos dados às coleções ao longo do tempo<sup>29</sup>. Por ora, voltemos um pouco no tempo, aproveitemos o ensejo da proposta de Purcell e analisemos o modelo de organização das coisas nos gabinetes de curiosidades. De fato, pelo menos desde o século XVI, a coleta de objetos pelo mundo afora e sua acumulação em câmaras de maravilhas vinham se tornando uma prática cada vez mais comum, que acabava por se transformar, muitas vezes, em gabinetes semelhantes ao gabinete de curiosidades de Worm. Trata-se de imagens exemplares de uma época que viu na ação de decifrar objetos o ápice do seu conhecimento. O ato de colecionar passava então a servir como um instrumento laboratorial para tentar alcançar a compreensão do mundo por meio da materialidade das coisas, que surgiam singulares, em cada canto da esfera terrestre, mas que, ao mesmo tempo, davam a entender que se tratava de possibilidades finitas e por isso pareciam caber todas em um único metro quadrado.

De alguma forma, essa maneira de ver e organizar os acontecimentos esteve relacionada às expectativas de futuro da época. Até o século XVII a imagem do porvir tinha um caráter místico e escatológico e foi mantida e colocada em suspensão pela Igreja, que sustentou durante toda a história da cristandade um futuro baseado no fim dos tempos ou, melhor dizendo, nos repetidos adiamentos e na contínua espera

---

<sup>28</sup> Era um hábito comum dos colecionadores da época possuir uma presa da baleia narval acreditando que se tratava do chifre de um unicórnio, sobretudo por sua aparência semelhante: longa, pontiaguda e helicoidal.

<sup>29</sup> Para saber mais, ler: Suano, 1986.

pelo dia do juízo final.<sup>30</sup> Tal imagem do amanhã estava escrita por Deus e era designada aos profetas a tarefa de interpretá-la, prevendo assim quando chegaria o grande e temido dia. No entanto, “a cada previsão falhada, aumentava a certeza de sua realização vindoura”.<sup>31</sup> Isso porque o caráter divino das escrituras colocava-as acima de tudo e de todos, sobretudo com o apoio da Igreja, que parecia de alguma maneira se legitimar por meio dessa ideia de futuro, oferecendo a possibilidade de redenção aos seus fiéis. Dessa forma, quando a profecia não se realizava, o erro nunca era atribuído à palavra divina, mas sempre àqueles que a mal interpretaram.

Nesse sentido, os gabinetes de curiosidades emergem durante o século XVI até meados do XVII como fruto do desejo de guardar na memória toda a maravilha da criação divina. Em meio à crença absoluta de que o mundo havia sido criado por Deus, os gabinetes emergiram como mecanismos necessários, que não deixavam cair no esquecimento tudo o que o criador e sua criação máxima, o homem, podiam fazer e conhecer.<sup>32</sup> Apesar de já possuírem um certo caráter enciclopedista, pois se esforçavam para manter ao alcance dos olhos tudo o que existia em lugares distantes e desconhecidos, os quartos de maravilhas ainda não possuíam uma preocupação clara com a nomeação e classificação de tudo que se descortinava diante dos homens. Segundo Possas, “antes de qualquer coisa, tratava-se de juntar, de colecionar objetos, que davam a ideia da existência dos ‘outros’”.<sup>33</sup> Assim, observamos que, muito provavelmente, o próprio hábito de colecionar objetos – muito citado como um dos primórdios dos museus – sofreu deslocamentos ao longo do tempo e, nesse momento, assumia, predominantemente, a forma dos gabinetes, que almejavam a compreensão de todas as maravilhas do mundo. Com o passar do tempo, começam a ser agregados aos gabinetes outros sentidos, algo parece estar se transformando naquele período, como veremos neste capítulo.

---

<sup>30</sup> Koselleck, 2006, p. 24.

<sup>31</sup> Koselleck, 2006, p. 32.

<sup>32</sup> Possas, 2013, p. 159.

<sup>33</sup> Possas, 2013, p. 159.

## 1.1 O espaço da experiência como contrapartida de um futuro diferente e melhor

*Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>34</sup>*

Walter Benjamin (1987)

A estética do gabinete de Worm exemplifica um ritual de passagem, momento em que os gabinetes de curiosidades começam a ganhar novos sentidos, alimentados por uma nova imagem de futuro que também parecia estar se construindo. Datado das primeiras décadas do século XVII, esse *Wunderkammer* já apresenta uma certa preocupação com a separação e classificação dos objetos, sobretudo da natureza. O que queremos dizer é que o gabinete de Worm é uma imagem exemplar de uma transformação, de uma espécie de passagem de uma ordenação clássica para uma ordenação moderna de organização das coisas no mundo<sup>35</sup>. Aqui o que se percebe é uma extensa produção de conhecimento a partir de uma história fixada no tempo

---

<sup>34</sup> Benjamin, 1987a, p. 226.

<sup>35</sup> Entendemos como clássicas as manifestações sociais e artísticas datadas de meados do século XVII a meados do século XVIII, período que antecede o que compreendemos como modernidade, como demonstra Foucault, no livro *As Palavras e as Coisas*, na distinção entre o pensamento clássico e moderno (Foucault, 2016). Quando falamos do deslocamento de uma ordenação clássica para uma ordenação moderna das coisas, nossa intenção é tanto situar historicamente diferentes maneiras de organização das coisas nos ambientes museológicos, como também enfatizar uma certa correspondência dessa prática com outros fenômenos que surgiam a seu redor atravessados pelos mesmos elementos.

(o passado). Nessa perspectiva, ao longo do século XVII, os gabinetes de curiosidades, certamente, tiveram grande importância para a compilação e organização das coisas do mundo. No entanto, em meados do século XVIII, começamos a perceber que a prática de possuir gabinetes começou a entrar em declínio devido à emergência de novos modos de organização do passado. Assim, podemos considerar os gabinetes de curiosidade como parte de um deslocamento para as bases de dados da modernidade<sup>36</sup>, incluindo os museus.

Além disso, nota-se, como pano de fundo dessa transformação, também um deslocamento nos modos de conceber o futuro. Nesse sentido, começamos a perceber que a maneira como se imagina o porvir pode ser de fato um fator determinante dos modos como imaginamos também o passado, como organizamos esse tempo. Podemos entender melhor tais deslocamentos, com a análise de alguns aspectos destacados por Koselleck (2006). Para o autor, naquela época, a imagem de futuro suspensa e baseada no juízo final começa a entrar em decadência devido, dentre outros fatores, a uma perda de credibilidade das profecias, influenciada pelo fortalecimento de uma previsão mais racional, baseada em cálculos políticos. Assim, em antagonismo às profecias que orientaram as imagens de futuro até a Idade Média, emerge, nesse período, a previsão racional, o prognóstico.<sup>37</sup> Os prognósticos aparecem como uma primeira possibilidade de intervenção do homem em seu futuro, no entanto, ainda gerando uma imagem de porvir baseada no passado.

Até esse período, notamos que os acontecimentos passados, de alguma maneira, ainda influenciavam o futuro. Isso se dava, muito provavelmente, porque a história, até então, era compreendida como *magistra vitae* (mestre da vida). O emprego da expressão *historia magistra vitae* foi cunhado por Cícero, orador e

---

<sup>36</sup>Observamos que a modernidade cria métodos próprios de seleção, organização, classificação e hierarquização que, aos poucos, vão se distanciando das maneiras com que os objetos eram dispostos nos gabinetes de curiosidades. Trata-se, de fato, de uma nova ordem temporal – disciplinada por distintas categorias e alinhadas numa coerência interna e progressiva que contrastam com a simultaneidade apresentada pelas coleções dos gabinetes.

<sup>37</sup> Koselleck, 2006, p. 31.

político da antiga Roma, que parece ter identificado a influência que os exemplos do passado tinham sob as ações em curso, ou seja, ações guiadas pela ponderação e reflexão que apenas os fatos já ocorridos poderiam proporcionar, naquele período. A expressão, que pertenceu apenas ao contexto da oratória, foi associada a outras metáforas, como: “a história é a testemunha dos tempos, a luz da verdade, a vida da memória, a mensageira da velhice”.<sup>38</sup> Koselleck nos mostra que o conceito de história como mestre da vida parece ter perdurado por aproximadamente dois mil anos, permanecendo quase intacto até meados do século XVIII, constituindo uma base que atravessou, e assim ajudou a construir, duas imagens de futuro, tanto a das profecias quanto a dos primeiros prognósticos.

Essas duas imagens de futuro foram orientadas por esse conceito de história definido por ensinamentos deixados pelo tempo. Até então o passado ditava os caminhos para o futuro, era dele que vinha a garantia de que o fim do mundo certamente aconteceria em breve, pois ainda não tinha ocorrido antes. Do passado também vinham os melhores conselhos, que influenciavam diretamente as tomadas de decisão futuras entre o final do século XVII e início do XVIII, eis aqui os prognósticos. A história mestre da vida gerava uma espécie de espelhamento do tempo, em que o passado era continuamente repetido no futuro. No entanto, o sentido da história como mestre da vida começou a se transformar em meados do século XVIII e tal transformação pode ser percebida, segundo Koselleck, a partir de alguns deslocamentos que demarcam um ritual de passagem.

O primeiro deslocamento foi no campo da língua alemã. Aqui, o autor chama a atenção para uma transformação lexical que “esvazia o sentido do velho *topos*,<sup>39</sup> ou que, ao menos, acelera o esvaziamento de seu sentido”. Ele relembra o gradativo desuso da expressão *Historie* e sua também gradativa substituição pelo termo *Geschichte*. *Historie*, que significava o relato, a narrativa de algo acontecido, foi

---

<sup>38</sup> Koselleck. 2006, p. 43.

<sup>39</sup> História como mestre da vida.

destituída por volta de 1750, ao mesmo tempo em que o emprego de *Geschichte*, que significava o próprio acontecimento em si, ganhava força. Houve um momento nesse processo em que os dois termos compartilhavam o mesmo sentido, ambos eram usados para designar tanto o relato como também o acontecimento, “um empresta seu colorido ao outro”, a história narrativa e a história acontecimento começam a se misturar. Segundo Koselleck, a convergência desse duplo significado alterou por sua vez o significado de uma história como mestre da vida, “o termo *Geschichte* fortaleceu-se, ao passo que *Historie* foi excluído do uso geral”.<sup>40</sup>

Nota-se então que, em meados do século XVIII, a história abandona o seu sentido de instruir, passando a se configurar como própria ação no tempo. A partir de um segundo ponto de vista, Koselleck destaca que surgiu também na segunda metade do século XVIII, o emprego peculiar da história como uma “história em si, no singular puro e simples, sem um sujeito ou um objeto complementar”.<sup>41</sup> Acontece que ao mesmo tempo que *Geschichte* toma o lugar de *Historie*, a primeira ganha também um novo caráter. A história passa a ser compreendida como a soma das histórias particulares, dando forma assim a uma única história do mundo, uma história universal, na qual “acima das histórias está a história”.<sup>42</sup> Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a história passa a compreender o próprio acontecimento, seus sentidos também remetem a uma espécie de coletivo singular. No mesmo período em que se impõe o conceito de história como coletivo singular nota-se a emergência do conceito de filosofia da história. Os estudos da filosofia da história fortaleciam o conceito de coletivo singular dos processos históricos e também fortaleciam a possibilidade de sua progressão em detrimento do caráter exemplar do passado. Segundo Koselleck, “a história e a filosofia da história são conceitos complementares, que, por sua vez, impossibilitam que o ato de filosofar sobre a história tenha

---

<sup>40</sup> Koselleck, 2006, p.48

<sup>41</sup> Koselleck, 2006, p.49.

<sup>42</sup> Droysen apud Koselleck, p. 49.

precedência”.<sup>43</sup> Desse modo, o autor enfatiza que o surgimento da filosofia da história esteve intimamente ligado ao surgimento da história como *Geschichte* (acontecimento em si).

Dessa forma, o espaço de experiência, que antes era determinado pelo passado, passa a ser determinado pelo futuro. Segundo o autor, “o iluminista conseqüente não tolerava qualquer inclinação para o passado”. O objetivo da Enciclopédia de Diderot era claro: “reelaborar o passado o mais rapidamente possível, de forma que um novo futuro fosse inaugurado”.<sup>44</sup> Para Koselleck. “se o futuro da história moderna abre-se para o desconhecido e, ao mesmo tempo, torna-se planejável, então ele tem de ser planejado”.<sup>45</sup> Do passado não era esperado mais conselhos, mas sim de um futuro que ainda seria construído. A partir desse momento, Koselleck chama atenção para um último descolamento que pode ser percebido nas experiências de aceleração e de retardamento.

A aceleração, antes concebida como “uma previsão apocalíptica do encurtamento da distância temporal que antecede a chegada do Juízo Final, transformou-se, a partir da segunda metade do século XVIII, em um conceito histórico relacionado à esperança”.<sup>46</sup> Essa transformação de sentido somada à imagem de um futuro agora visto como promissor atribuiu ao tempo o dever de se acelerar. A modernidade inaugura um espaço de experiência que se baseia no horizonte de expectativas, “o ‘progresso’ é o primeiro conceito genuinamente histórico que apreendeu, em um único conceito, a diferença temporal entre experiência e expectativa”.<sup>47</sup> A noção de progresso emergia como produto e produtora de uma nova temporalidade. Assim, a modernidade inaugura aquilo que Koselleck designou como modalização temporal – essa disposição do tempo como conhecemos até hoje

---

<sup>43</sup> Koselleck, 2006, p. 54.

<sup>44</sup> Koselleck, 2006, p. 56.

<sup>45</sup> Koselleck, 2006, p. 57.

<sup>46</sup> Koselleck, 2006, p. 58.

<sup>47</sup> Koselleck, 2006, p. 320.

–, em que passado, presente e futuro são compreendidos em linha reta, o que acaba contribuindo para que a imagem do porvir seja imaginada como um horizonte.

Segundo François Hartog, essa modalização temporal moderna constitui um tipo específico de regime de historicidade, isso que, para o autor, é:

uma maneira de engrenar passado, presente e futuro ou de compor um misto das três categorias, justamente como se falava, na teoria política grega, de constituição mista (misturando aristocracia, oligarquia e democracia, sendo dominante de fato um dos três componentes.<sup>48</sup>

Segundo o autor, nós podemos nos apropriar da noção de regimes de historicidade antes mesmo, ou independentemente, da formulação posterior da perspectiva de temporalidade moderna.<sup>49</sup> Um exemplo dessa experiência com o tempo antes mesmo do conceito de história nascido na modernidade – e que acabou por se tornar epígrafe desta dissertação – é o relato de Santo Agostinho no início do século V, no livro VI das confissões, em que ele não consegue ver o tempo (passado, presente e futuro) de outra forma ao não ser como “um presente relativo ao passado, a memória, um presente relativo ao presente, a percepção, um presente relativo ao futuro, a espera”.<sup>50</sup>

Há outro exemplo, apontado por Hartog, que convém ser mencionado, pois nos ajuda a costurar uma linha de pensamento a respeito do estatuto da memória sobretudo na modernidade. Trata-se de uma imagem no poema *Odisseia*, do século IX a.C., descrita pelo poeta grego Homero, a respeito da experiência de Ulisses diante dos bardos dos feácios cantando suas façanhas: “ele se encontra repentinamente confrontado com a incapacidade de unir o Ulisses glorioso que ele era (aquele que tomou Tróia) ao naufrago que perdeu tudo, até seu nome, que ele é

---

<sup>48</sup> Hartog, 2015, p. 11.

<sup>49</sup> Hartog, 2015, p. 12.

<sup>50</sup> Agostinho (As confissões, livro XI, cap. XIV) apud Wolff, 2013, p. 59.



agora”.<sup>51</sup> O que parece faltar em Ulisses “é justamente a categoria do passado que lhe permitiria reconhecer-se neste outro que é, no entanto, ele mesmo”.<sup>52</sup> O discernimento que faltava em Ulisses sobre diferenciar passado, presente e futuro, no período moderno havia de sobra, pois a prova de que a sociedade estava “evoluindo” dependia do reconhecimento de que as coisas de hoje foram um dia diferentes. Mas para que fosse possível tornar evidente essa metamorfose evolutiva, era preciso ter acesso à ancestralidade pretérita. A maneira como a construção da história foi pensada na modernidade impactou diretamente na formação de uma economia da memória, remetendo-nos a um passado que buscava validar o pensamento de que as coisas estavam em progressão à medida que transcorria o tempo. De fato, o passado entra em um processo de reescrita da história, na reconfiguração das imagens públicas, na elaboração de uma nova memória dos saberes e em uma monumentalidade coletiva inédita.<sup>53</sup>

## 1.2 Os museus e a maquinaria silenciosa de um futuro em progressão

*A similitude limita a diversidade.*<sup>54</sup>

Ashmolean Museum (1826)

*O monumento regenerado é aquele que, retirado do passado, pode ser usado em seu desfavor no futuro, mostrando que os valores presentes são eternos, mas que eram anteriormente combatidos pelos vilões.*<sup>55</sup>

Dominique Poulot

Com a emergência então de um novo regime de historicidade no período moderno, com a invenção dessa modalização temporal tão cautelosamente

---

<sup>51</sup> Hartog, 2015, p. 12.

<sup>52</sup> Hartog, 2015, p. 12.

<sup>53</sup> Poulot, 2011, p. 17.

<sup>54</sup> Ashmolean Museum, 1826, p. 9.

<sup>55</sup> Poulot, 2011.

estruturada, Andreas Huyssen constatou que “uma sociedade tradicional sem um conceito secular de história teleológica não precisa de um museu, mas a modernidade é impensável sem o seu projeto museal”.<sup>56</sup> Na metade do século XVIII, os museus passam a emergir como resposta a novas demandas temporais. A ideia de progresso substitui aos poucos a ideia de análise por similitude do sistema clássico de representação adotada nos gabinetes até então, que remonta ao já citado espelhamento do tempo. Aqui os museus de ciência (ou história natural) assumem o caráter de instituições de pesquisa por excelência, destinados à elaboração de conhecimento e construções teóricas. É nesse período também que o avanço intelectual começa a ser assimilado ao progresso geral do homem.<sup>57</sup> O próprio progresso da ciência nos séculos XVIII e XIX esteve relacionado ao surgimento e à consolidação de inúmeros museus de história natural.<sup>58</sup> A curiosidade científica passa a não se definir mais por aquilo que é único e estranho, mas naquilo que serve de exemplo e modelo.

Não por acaso, os museus de ciência, nesse período, passaram a se organizar a partir de critérios muito parecidos com aqueles desenvolvidos na teoria de Charles Darwin sobre a origem das espécies, organizando os artefatos da natureza como se estivessem em constante evolução. John Shute Duncan, em seu último ano como guardião do Ashmolean Museum, escreveu que na organização de um museu um fim manifesto deve governar suas disposições pela promoção de conhecimentos úteis ou pela direção para a glória de Deus. Fica claro, com a leitura completa de todo o seu texto introdutório para o catálogo do museu, publicado em 1826, que o fim manifesto que propunha manter a disposição dos objetos e da política das instituições museais modernas não se baseava mais em crenças religiosas, mas sim na promoção de conhecimentos úteis em prol do progresso. Por exemplo, a taxonomia desenvolvida

---

<sup>56</sup> Huyssen, 1994, p.36.

<sup>57</sup> Dumas, 2016, p. 42.

<sup>58</sup> Possas, 2013, p. 167.

por Worsae e Thomsen,<sup>59</sup> em 1836, para organizar o sistema das três idades arqueológicas nos museus – idade da pedra lascada, polida e dos metais –, constitui imagem exemplar de um pensamento evolucionista da história, que só foi possível com a modernidade.

Explícita ou implicitamente, eram as ideias de progresso o combustível das engrenagens da produção de conhecimento da época, aprendizados úteis para o alcance do desenvolvimento contínuo da humanidade, momento em que os museus emergiam como lugares essenciais e viabilizadores de tal experiência. Os museus de história na modernidade contribuíram na construção de uma história baseada agora em seu novo conceito, reunindo e registrando diversos acontecimentos do mundo que juntos formavam uma única história, uma história universal, ordenando-a, assim como as coleções nos museus de ciência, numa linha reta, evolutiva, progressista. Assim, percebemos que o senso de progresso foi capaz de atravessar diferentes esferas, possibilitando a emergência de tipologias museais distintas, no entanto, aparentemente com o mesmo propósito: pensar e organizar a história como uma construção do homem, numa dimensão universal e em constante desenvolvimento.

A respeito desse caráter hegemônico do progresso, segundo Foucault, é no interior dessa linguagem moderna, exatamente nessa dobra das palavras, onde a análise e o espaço se juntam, que nasce a possibilidade primeira, mas indefinida do progresso.<sup>60</sup> Com base nisso, o progresso não seria um processo que nasceu do interior da vontade de fazer uma história evolutiva – isso pode ser considerado um efeito dele – mas algo que emerge das profundezas do indivíduo do século XVIII, um processo inerente à relação primordial entre a linguagem e o espaço. Para Foucault, “a linguagem confere à perpétua ruptura do tempo a continuidade do espaço, e é na medida em que analisa, articula e recorta a representação, que ela tem o poder de ligar através do tempo o conhecimento das coisas”,<sup>61</sup> dando ao homem – na

---

<sup>59</sup> Pearce, 1992, p. 103.

<sup>60</sup> Foucault, 2016, p. 159.

<sup>61</sup> Foucault, 2016, p. 160.

modernidade – a sensação de se ver “evoluir”, tornando o progresso um sonho da coletividade.

Sobre as forças que regem as exposições museológicas, Meneses enfatiza que mesmo “que não haja um conceito explícito, um conceito implícito sempre estará presente como princípio organizativo”.<sup>62</sup> O autor relembra que a aparente desordem e heterogeneidade dos gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, ao contrário do que é defendido em muitas literaturas sobre museus, permite concluir a existência da presença de um modelo específico de organização, miniaturizado, cujo sentido havia sido precisamente formulado, evidenciando assim seu caráter histórico. Isso confirma nosso entendimento de que não existem exposições neutras, “a exposição museológica pressupõe, forçosamente, uma concepção de sociedade, de cultura, de dinâmica cultural, de tempo, de espaço, de agentes sociais e assim por diante”.<sup>63</sup>

Tratou-se de um momento em que o futuro como progresso já se encontrava engendrado no imaginário das sociedades modernas e, constituindo o pensamento hegemônico da época, passou a legitimar diversas ideologias, as quais tinham em comum, além do pensamento progressista e evolutivo, o desejo de romper de uma vez por todas com a tradição, com o passado. A realidade do progresso era atestada pelas conquistas do conhecimento humano e pelo domínio do homem sobre o mundo natural, no entanto, tais conquistas só poderiam ser possíveis com a remoção de todas as barreiras à liberdade do indivíduo de pensar, criar, trabalhar.<sup>64</sup> Isso significava destruir as instituições tradicionais, essas que impediam o desenvolvimento e travavam o progresso, sobretudo, a Igreja e o sistema monárquico.

Os museus de história tiveram um papel importante nesse processo de rompimento com o passado, constituindo um degrau essencial para alcançar o futuro de progresso. Foram as transferências e os confiscos dos bens reais que ocorreram

---

<sup>62</sup> Meneses, 2013, p. 34.

<sup>63</sup> Meneses, 2013, p. 34.

<sup>64</sup> Nisbet, 1980, p. 189.

durante a Revolução Francesa que deram amplitude ao processo de legitimação patriótica. Tornar do povo o patrimônio real simbolizava uma espécie de transição, em que uma antiga comunidade se desintegrava ao mesmo tempo em que uma nova ganhava condições de emergência.<sup>65</sup> Nesse momento conseguimos perceber o passado virando relíquia nas mãos de seus novos proprietários. Para Poulot, é com o evento da Grande Revolução e com a invenção da política moderna que a herança não mais se encontra subordinada à autoridade da tradição:

esse novo legado, regenerado pela liberdade, deve suscitar a emulação dos artistas, instruir o povo e transmitir novas lições à posteridade. A atitude a ser adotada em relação à herança do passado, à desordem legada pelo acaso dos séculos, fora então prevista em lei. Os fragmentos e as reutilizações dessa década diferem radicalmente dos episódios precedentes – a fundição do mobiliário de prata ou da ourivesaria real servirá para abastecer os caixas ou para substituir um cenário ultrapassado.<sup>66</sup>

O passado agora como espaço temporal a ser ultrapassado assume outros sentidos e os objetos que a ele pertenciam passam a fazer parte de uma nova economia adotada pelos museus, baseada numa preservação meticulosamente planejada. Em busca da construção de uma história universal palpada nos progressos da República e da nação, o passado é retomado, mas ao contrário do que acontecia na Idade Média, em que era espelhado no futuro, aqui na idade moderna o passado é inventado por meio de uma minuciosa “distinção do insignificante a ser apagado, ou do memorável a ser instaurado, ou, as vezes, a ser reconduzido sempre em nome de uma reabilitação do autêntico”.<sup>67</sup> Dessa maneira, a Revolução herdou da cultura material do passado duas formas principais: “o tempo que se inscreve nos

---

<sup>65</sup> Poulot, 2011, p. 15.

<sup>66</sup> Poulot, 2011, p. 16-17.

<sup>67</sup> Poulot, 2011, p. 16.

monumentos deixados *in loco*, na paisagem das cidades e as obras, os livros e os arquivos que se acumulam nos acervos eruditos ou em depósitos de triagem”.<sup>68</sup>

Nesse sentido, havia de ser feito um trabalhado permanente que situasse o patrimônio contra o passado como um dos símbolos da vontade republicana, vinculado aos temas de reconhecimento e da superação. É nesse momento que os museus entram em cena novamente. O Museu do Louvre, inaugurado em 1793, é o lugar simbólico para onde foram e onde são reunidas a maioria das riquezas artísticas sobre a Revolução.<sup>69</sup> Os museus de cunho nacionalista emergem na tentativa de estabelecer rupturas entre um passado remoto e as novas formações históricas nacionais, “é a época da historiografia romântica nacionalista que busca compor uma “biografia da nação”,<sup>70</sup> não se tratando de qualquer biografia, mas sim de uma história de superação de um passado não mais favorável para o progresso social, senão para confirma-lo.

Georges Berger, diretor geral da Exposição Universal de Paris, pronunciou – como já apresentado na epígrafe desse capítulo –, durante sua fase preparatória: “em 1889, mostraremos, aos nossos filhos o que seus pais fizeram em um século, pelo progresso da instrução, amor ao trabalho e respeito à liberdade; nós os faremos ver, do alto, a encosta abrupta que foi escalada desde as trevas do passado”.<sup>71</sup> Efeitos de um tempo em que a crença no domínio da técnica levava o mundo a construir expectativas melhores sobre o futuro, as Exposições Universais do século XIX foram também peça-chave para a construção e manutenção dos ideais de progresso que configuraram a sociedade industrial da época. Tais ideais burgueses, herança deixada pelo século das luzes, tiveram uma imensa contribuição das mostras mundiais para se tornarem a base – ora de maneira intencional por parte do mercado, ora inconscientemente, feito algo que parecia pertencer à formação do próprio sujeito

---

<sup>68</sup> Poulot, 2011, p. 17.

<sup>69</sup> Choay, 2006, p. 101.

<sup>70</sup> Bittencourt, 1996, p. 17.

<sup>71</sup> Berger, L'Exposition Universelle de Paris, 1889 (v.1/2: 3) apud Barbuy (1999), p. 51.

moderno – de um senso de futuridade presente em toda parte, mas, sobretudo, onipresente, contribuindo para a formação do imaginário social.

Por esse lado, tornar o progresso algo comum a todos, capaz de unir e guiar diferentes nações rumo a um feroz desenvolvimento, entendido, naquele momento, como libertário e sem limites, parece não ter sido uma tarefa muito árdua para aqueles que se beneficiariam da ideia de alguma maneira (como a indústria, o mercado etc). A ideia de progresso, sobretudo na França, associava-se à Revolução e, no século XIX, atingia seu auge com a realização das exposições universais, que se constituíam como celebrações dos avanços alcançados pela indústria, como apogeu de um processo evolutivo na história, “em padrões desejáveis para toda a humanidade, universais”.<sup>72</sup> Sobre isso, no Aviso sobre o Conservatório Real de Artes e Ofícios – museu para onde eram levados a maioria dos objetos expostos nas exposições – ,redigido por Gérard Joseph Christian em 1818, as coleções do conservatório se enriqueciam e ganhavam requinte a cada dia. Para o diretor do Conservatório, “se, ao lado dos modelos novos e aperfeiçoados, pode-se ver modelos antigos e imperfeitos, é porque as galerias do *Conservatoire* são essencialmente destinadas a apresentar, sob forma material, a histórias das artes e oferecer aos artistas o desenvolvimento e o progresso das invenções”.<sup>73</sup>

Analisando as Exposições Universais do século XIX e o contexto em que foram idealizadas, Werner Plum as compara com aquilo que ele considerou a primeira tentativa de uma revolução industrial: trata-se da história bíblica dos descendentes de Noé, que, após o dilúvio, voltaram a povoar a terra.<sup>74</sup> Unidos, iniciaram a construção de uma cidade e de uma torre que os levaria até o céu. Toda essa história encontra-se descrita no relato sobre a construção da famosa torre, conhecida como Torre de Babel, no Antigo Testamento, Gênesis, Primeiro livro de Moisés. Aqui

---

<sup>72</sup> Barbuy, 1999, p. 51.

<sup>73</sup> Christian, C. G. Notice sur le Conservatoire des Arts e Métiers. In: Catalogue Général des Collections du Conservatoire des Arts e Métiers. Paris. apud Corcy, 2011, p. 102.

<sup>74</sup> Plum, 1979, p. 17.

chamamos atenção para os monumentos construídos especialmente para cada exposição, como o Palácio de Cristal, para a exposição de 1851 de Londres, a Estátua da Liberdade, exposta ainda inacabada na exposição de 1878 em Paris,<sup>75</sup> e a Torre Eiffel, para a mostra de 1889, também sediada pela cidade de Paris. Quando observamos o evento destacado por Plum como sendo, para ele, a primeira tentativa de uma revolução industrial, concomitantemente aos espetáculos que foram as exposições mundiais há quase dois séculos, notamos que ambos os acontecimentos possuem em comum a criação de um monumento.

Monumentos estes, chamados por Plum de símbolos babilônicos, foram criados para demonstrar e celebrar aquilo em que se acreditava: na capacidade humana de aperfeiçoamento contínuo. Cada um deles fora construído a partir de materiais “descobertos” e técnicas desenvolvidas na época com o propósito de reverenciar o novo em detrimento do velho. No entanto, as edificações, por serem elas mesmas sólidas e duráveis, passam-nos a impressão de que ao mesmo tempo em que projetavam um desejo, um sentimento, um sonho de futuro, engessavam o presente para que as gerações futuras pudessem acessá-lo um dia como passado e a partir disso produzirem o mesmo desejo de ascendê-lo, fazendo assim do progresso, desse senso de futuridade moderno, algo cíclico e de fato contínuo. Dessa maneira, identificamos no Palácio de Cristal, na Estátua da Liberdade, na Torre Eiffel, e nos tantos outros monumentos erguidos especialmente para enaltecer a novidade, também uma vontade futura de abraçar a lembrança, de recordar o que passou comemorando ao mesmo tempo a superação dele mesmo. Dessa forma, podemos dizer que os monumentos históricos erguidos para as mostras mundiais do século XIX, hoje considerados patrimônios da humanidade, emergiram assim como os museus, com as mesmas funções e para suprir as mesmas necessidades da época.

---

<sup>75</sup> Anos depois, em 1886, em homenagem à recordação da constituição dos Estados Unidos, a França presenteou a nação americana com a Estátua da Liberdade, que foi colocada no Porto de Nova York, permanecendo lá até os dias de hoje.



Nesse sentido, paralelamente ao desejo de progresso, cria-se naquele contexto a prática da historiografia retrospectiva, espécies de panoramas do tempo, apresentados nas exposições como parte integrante da celebração do desenvolvimento. Dessa forma, segundo Ory,<sup>76</sup> as exposições universais inventaram, para ilustrar a modernidade inventaram, a retrospectiva, sendo a Exposição Universal de 1889, para ele, de todas a que melhor soube representar aquele período. Nesse grande evento, é possível perceber diversas exposições com essa função, como, por exemplo, a de cem anos de arte francesa, a retrospectiva de objetos de arte desde o século XIII e, não por acaso, a exposição de meios, sistemas e lugares de repressão na França.

O sentido moderno de tempo como mudança cumulativa que levava ao inesperado, ao novo,<sup>77</sup> aparece na Exposição de 1889 em caráter panorâmico, evolutivo e linear, e o papel das retrospectivas nesse modelo é muito bem representado nas palavras de Berger, quando ainda preparava o evento em 1887:

Convém renunciar, em 1889, às exposições retrospectivas que compreendem apenas objetos de arte propriamente ditos. As coleções não aumentaram em nada desde 1878; os colecionadores estão cansados de emprestar. Ele (Berger) perguntou-se se não seria interessante traçar, cronologicamente, a história retrospectiva do trabalho, isto é, apresentar ao público coleções de objetos muito autênticos encontrados, ou desenhos e documentos gráficos, bem classificados, que fariam apreciar a filiação por meio da qual as artes e os ofícios chegaram, desde os tempos mais recuados, ao instrumental tão aperfeiçoado da época atual.<sup>78</sup>

Por esse ângulo, conseguimos perceber claramente na imagem das exposições o verdadeiro sentido que o passado ganhou naquele momento histórico, tratava-se de retomadas minuciosamente planejadas a fim de evidenciar o futuro. Nota-se assim

---

<sup>76</sup> Ory, 1984, p. 541.

<sup>77</sup> Lowe, 1982, p. 21.

<sup>78</sup> l'Exposition de Paris, 1889, v.3/4: 98 apud Barbuy, 1999, p. 53.

o peso que o desconhecido assumia nas experiências presentes, atribuindo ao passado uma função especificadamente pragmática de contraponto à sociedade agora moderna e evoluída. Nessa lógica, é até possível observarmos uma espécie de espelhamento reverso, sobretudo ao analisarmos a forma como o passado foi reconstituído na exposição de 1889. Segundo Barbuy, as “reconstituições autênticas” da história como narrativa do tempo que ficou para trás afirmavam a capacidade da sociedade industrial de produzir o que bem quisesse, inclusive, ilusoriamente, o traço de superioridade em relação a épocas anteriores.<sup>79</sup>

---

<sup>79</sup> Barbuy, 1999, p. 55.

## Capítulo II

# O FUTURO VIROU PEÇA DO MUSEU CONTEMPORÂNEO



*Aqui, tudo gira em torno da pergunta: como queremos viver no futuro? Na exposição, os visitantes podem descobrir muitos futuros possíveis.*<sup>80</sup>

Museu Futurium (2019)

*Um museu de ciências diferente, um ambiente de ideias, explorações e perguntas sobre a época de grandes mudanças em que vivemos e os diferentes caminhos que se abrem para o futuro.*<sup>81</sup>

Museu do Amanhã (2019)

Dessa maneira, como descreve a segunda epígrafe deste capítulo, autodenomina-se uma das instituições museais de maior visibilidade no Brasil contemporâneo, o Museu do Amanhã. Inaugurada em dezembro de 2013, por meio de uma parceria entre a Fundação Roberto Marinho e a Prefeitura do Rio de Janeiro, a instituição, segundo José Roberto Marinho, coordenador da Fundação, constituiria um museu de terceira geração, pois em vez de se basear apenas em vestígios do passado “é construído a partir de uma coleção de possibilidades”.<sup>82</sup> Trata-se de uma abertura não apenas para temas que, tradicionalmente, estavam fora das coleções museológicas. Como defende seu curador, Luiz Alberto Oliveira, o museu do Amanhã acolhe outras temporalidades que não se restringem ao passado, incluindo, por exemplo, as imagens do porvir. Não por acaso o caminho proposto no percurso expositivo do museu engloba cinco exposições que buscam responder, respectivamente, as questões: “De onde viemos?”, “Quem somos?”, “Onde estamos?”, “Para onde vamos?” e “Como queremos ir?”. Aliás, segundo seu curador,

---

<sup>80</sup> Futurium. Lively forum of the future. Disponível em: <https://futurium.de/en/events>. Acesso em: 10 de fev. de 2020.

<sup>81</sup> Museu do Amanhã. Sobre o museu. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu> Acesso em: 19 nov. 2018.

<sup>82</sup> Para Marinho, “a primeira geração é a dos museus de história natural, voltada para os vestígios do passado. A segunda geração reproduz em escala de laboratório os fenômenos da natureza e tem como exemplos mais emblemáticos o museu de La Villette, em Paris, e o CosmoCaixa, de Barcelona”. Museu do Amanhã. Um museu para o Rio. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/01-um-museu-para-o-rio.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

a instituição é especialmente engajada com essa figura específica do tempo: a imagem do amanhã. Nesse sentido, o objetivo do museu seria o de construir uma sequência de experiências nas quais o visitante pudesse, pouco a pouco, ir adquirindo os meios, os recursos para vivenciar as possibilidades do amanhã que se abrem hoje:

Para falar do futuro em outros termos, convém recorrer não à linha reta, mas à imagem do labirinto, tão cara ao escritor argentino Jorge Luis Borges. Para o autor do conto “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, longe de ser uma armadilha espacial que não leva a parte alguma, o labirinto tem sua unidade fundamental na encruzilhada. Diante dela, que caminhos tomar? Que portas abrir? A escolha é imponderável. A cada caminho seguido ou porta aberta, o dado do acaso rola sobre a mesa da necessidade. Um labirinto é uma matriz de futuros.<sup>83</sup>

Assim como no Museu do Amanhã, o futuro também aparece como tema central do museu Futurium, em Berlim.<sup>84</sup> Aberto em setembro de 2019, o museu alemão se apresenta como uma verdadeira “casa de futuros”, abrindo espaços para “rascunhos previsíveis, imagináveis e desejáveis do porvir”.<sup>85</sup> Por meio de “cenários vívidos”,<sup>86</sup> a exposição permanente do Futurium busca questionar, a partir das diversas dimensões da vida humana, os desejos, os planos, as previsões e os projetos para o futuro. Dividida em três ambientes que pretendem representar espacialmente o que eles chamam de três núcleos do pensamento – pessoas, natureza e tecnologia

---

<sup>83</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Museu do amanhã. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>84</sup> Interessante notar que a afinidade entre o Futurium e o Museu do Amanhã não é apenas temática. Ambos são gerenciados pelo Instituto de Desenvolvimento e Gestão e o MOTI Foundation – IDP, que assinaram em 2018 um termo de cooperação entre Brasil e Alemanha, que prevê o intercâmbio de conteúdo e exposições entre as instituições. Ver: Instituto de Desenvolvimento e gestão (IDP). Parceria com o Museu Futurium. Disponível em: <https://idg.org.br/pt-br/assinatura-mou-futurium>. Acesso em: 16 nov. 2019.

<sup>85</sup> Futurium. Exploring the future at Futurium. Disponível em: <https://futurium.de/en/press/exploring-the-future-at-futurium>. Acesso em: 16 nov. 2019.

<sup>86</sup> Futurium. Who we are. Disponível em: <https://futurium.de/en/about-us/who-we-are>. Acesso em: 16 nov. 2019.

–, a exposição percorre temas do cotidiano dos visitantes, como alimentação, saúde, energia, trabalho e vida urbana, debatendo quais seriam as prioridades e estratégias adequadas para uma ação sustentável ou desejável no porvir. Em Dubai, nos Emirados Árabes Unidos, igualmente encontramos um museu que tem como fulcro de sua temática as imagens do futuro. O Museu do Futuro árabe é uma iniciativa da Dubai Future Foundation,<sup>87</sup> que realiza, desde 2014, exposições para a plataforma global *World Government Summit* (Cúpula do Governo Mundial),<sup>88</sup> dedicada ao futuro do serviço público da região. De acordo com seus mentores, a instituição combina elementos de “exibição”, “teatro imersivo” e “atração temática”, que o Museu do Futuro convida todos “a olharem para além do presente e ocupar seu lugar nos mundos possíveis que estão por vir”.<sup>89</sup>

Por ora, cabe ressaltar que os três museus citados<sup>90</sup>, embora pertençam a contextos continentais distintos – América do Sul, Europa e Ásia –, têm em comum a presença de um novo protagonismo: as imagens do futuro aparecem, cada vez mais, como personagens próprios do museu contemporâneo. Como analisamos no capítulo anterior, os museus modernos eram peças-chave de um projeto de sociedade que tinha como fundamento a construção do progresso. Tais instituições

---

<sup>87</sup> Organização criada “para desempenhar um papel fundamental na definição do futuro de Dubai, além do lançamento da Dubai Future Agenda como um roteiro para a Fundação moldar o futuro dos setores estratégicos a médio e longo prazo em cooperação com o governo e entidades do setor privado” (tradução nossa). Disponível em: <https://www.dubaifuture.gov.ae/about-dff/>. Acesso em: 27 out. 2019.

<sup>88</sup> Segundo a descrição em sua página da internet, a *World Government Summit* é uma organização neutra, sem fins lucrativos, “dedicada a moldar o futuro dos governos em todo o mundo. A cada ano, a Cúpula define a agenda para a próxima geração de governos, concentrando-se em como eles podem aproveitar a inovação e a tecnologia para resolver os desafios universais que a humanidade enfrenta”. World Government Summit. About. Disponível em: <https://www.worldgovernmentsummit.org/about/the-organization>. Acesso em: 10 fev. 2020.

<sup>89</sup> Museu do Futuro. Disponível em: <http://www.museumofthefuture.ae>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>90</sup> Curiosamente, as três instituições mencionadas, que hoje apresentam o futuro como tema, são museus privados. Pretendemos aprofundar a análise dessa relação em pesquisa posterior no âmbito do doutorado, que terá como norte, alguns questionamentos como estes: se alguns museus privados lidam com o porvir de maneira explícita, como os museus públicos lidam com o futuro? E os museus tradicionais? estes que tiveram suas emergências impulsionadas por um senso de futuro distinto do que hoje vigora em nosso tempo, e mesmo assim perduram até os dias atuais. Como o senso de futuro contemporâneo se instala nessas instituições?

se configuraram como efeito-instrumento de um sentimento da época, em que, por um lado, as experiências passadas deveriam ser organizadas como um espaço a ser ultrapassado; por outro, o futuro deveria ser um horizonte de diferença, um tempo distinto e obrigatoriamente melhor, construído pelos homens como uma espécie de dever social. Tratava-se de uma ideia que aparecia como contraposição à secularização histórica, permanentemente construída por um modo progressivo de pensar a narrativa universal. Nesse sentido, o futuro presente nos museus modernos era uma imagem bastante virtual, um pressuposto quase invisível, uma espécie de horizonte – nem sempre evidente ou de fácil percepção –, algo que não aparecia como tema central de exposições nem como o centro das instituições museológicas.

Hoje, embora muitas das narrativas que tratam da problemática do amanhã no âmbito museal pareçam simplesmente repetir os tradicionais preceitos do progresso, quando as analisamos mais demoradamente e as articulamos com imagens que estão fora dos museus, é possível perceber nelas sentidos tipicamente contemporâneos. Em primeiro lugar, porque a imagem do porvir aparece agora como uma imagem nítida e explícita: o futuro torna-se objeto de museu, um assunto “próprio” dessas instituições, uma peça cada vez mais fundamental, uma engrenagem insubstituível. Como vimos nas instituições brasileira, alemã e árabe, as imagens atuais daquilo que virá parecem exprimir uma nova forma corpórea nos ambientes museais. Abrem-se, então, novas problemáticas e novos questionamentos: estaríamos presenciando o nascimento de um novo princípio fundador para os museus? O que significaria incorporar, como parte do acervo, não apenas as imagens do passado, mas também aquelas referentes ao futuro? Haveria um deslocamento das lógicas que constituíram as instituições museológicas?

De todo modo, cabe ressaltar que não se trata apenas de uma visibilidade inédita, de um “fazer ver” uma figura que tradicionalmente não aparecia de maneira explícita nessas instituições. Além disso, essa visibilidade (ou hipervisibilidade) faz parte de uma alteração mais ampla, que atua em diversos campos sociais e que

produz formas específicas de sentirmos, pensarmos e experimentarmos o futuro. Não por acaso, o objetivo do Museu do Amanhã é nos ajudar a “construir uma ponte, uma ponte entre o que já foi e o que ainda está por vir”.<sup>91</sup> Para seu curador, o museu deve contribuir para fazer de nossa época e de nós mesmos os pilares desta ponte: “o futuro vai passar por ela, o futuro vai chegar por ela”.<sup>92</sup> Essa “ponte” parece nos fazer sentir e pensar que hoje tanto o passado quanto o porvir estão disponíveis – em imagens – à curadoria museal; e que à missão das instituições mnemônicas deve somar-se o papel de fazer presente tantos as imagens que já não existem quanto aquelas que ainda não se realizaram. Como veremos nesse capítulo, a hipervisibilidade do futuro nos museus contemporâneos se relaciona, por um lado, a uma presentificação do passado e, por outro, a uma antecipação permanente do futuro.

## 2.1 A presença do passado nas atuais biopolíticas da memória

*Ao contrário nossas técnicas de memorização, preservação, e até mesmo de reprodução de objetos e meios pertencentes ao passado ampliaram-se tanto que pela primeira vez “residir no passado” tornou-se algo mais que uma metáfora para a imaginação histórica.*<sup>93</sup>

Hans Gumbrecht (1998)

*Churinga é uma ferramenta simbólica milenar da cultura aborígine australiana que serve para costurar o tempo, conectando passado e futuro. O museu aspira ser um churinga para o século XXI.*<sup>94</sup>

Museu do Amanhã (2019)

---

<sup>91</sup> Museu do Amanhã. Amanhãs possíveis. Vídeo no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fbIRDSzZbrQ>. Acesso em: 14 dez. 2019.

<sup>92</sup> Museu do Amanhã. Amanhãs possíveis. Vídeo no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fbIRDSzZbrQ>. Acesso em: 14 dez. 2019.

<sup>93</sup> Gumbrecht, 1998, p. 22.

<sup>94</sup> Essa frase está escrita repetidas vezes no suporte arredondado que sustenta a réplica de um churinga no final do percurso da exposição do Museu do Amanhã.



Iniciamos o primeiro capítulo desta dissertação com a imagem de uma instalação artística criada no ano de 2003 que reproduzia de forma detalhada um gabinete de curiosidades do século XVII. Não é um acaso que a lembrança da obra recaia neste momento do trabalho. A artista americana, ao reconstruir o quarto de maravilhas do naturalista Ole Worm, praticava um gesto tipicamente contemporâneo. Hoje, o gesto de se apropriar do passado e reintegrá-lo no presente tem se tornado motivação e motor de artistas variados, como podemos observar também nas obras do italiano Mimmo Paladino, que encontra novas formas de configuração artística nas possibilidades de relacionamento com o passado, e do alemão Anselm Kiefer, que retrata “o sentimento da perda em seus nostálgicos cemitérios terrestres de um passado sepultado”.<sup>95</sup> A reprodução ou, em outros casos, a retomada do passado, têm levantado diversas discussões sobre o declínio das vanguardas. Ricardo Fabbrini demarca que foi na década de 1970 que emergiu uma arte de vanguarda pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, “uma vez que a arte desse período não se voltava mais para o futuro”.<sup>96</sup>

No entanto, a mudança de referência dos artistas nesse período não significou, como temeu Fredric Jameson,<sup>97</sup> o fim da arte, mas marcou, sem dúvida alguma, a decadência de uma estética baseada no culto do impacto, do novo, da ruptura. Significa dizer que o enfraquecimento desse modelo está ainda relacionado a um fim, não à morte da arte moderna propriamente dita, já que podemos encontrar fragmentos de sua linguagem ainda no presente; esse declínio assinala o fim de um dado imaginário: “o ideário vanguardista indissociável de uma determinada concepção de temporalidade”.<sup>98</sup> O abandono gradual da figura do futuro como propulsora não possibilitou que a arte expressasse apenas a pura realidade do

---

<sup>95</sup> Fabbrini, 2006, p. 40.

<sup>96</sup> Fabbrini, 2006, p. 31.

<sup>97</sup> Jameson, 1985, p. 24.

<sup>98</sup> Fabbrini, 2006, p. 33.

presente, mas contribuiu para uma tarefa ainda mais inusitada, de fazer de outra imagem do tempo, agora também a do passado, parte do seu estímulo substancial.

Encontramos também esse apego ao passado em outras esferas. O cinema de massa contemporâneo tem apostado tanto na produção de filmes *remakes* que ficaria até difícil listá-los, mas, como exemplos de longas-metragens que já foram refilmados mais de uma vez, podemos citar os clássicos King Kong (lançado originalmente em 1933, já foi reproduzido três vezes, uma em 1976, outra em 2015 e a mais recente em 2017) e Godzilla (original de 1954, refilmado no ano de 1998 e também em 2014). Séries televisivas e de *streaming* como *Stranger Things* da rede Netflix fazem parte, segundo um artigo da revista *Vince*, de uma intensa nostalgia televisionada.<sup>99</sup> No universo dos *games*, o Horizon Chaze Turbo, “um jogo de corrida brasileiro inspirado nos hits dos anos 80 e 90: Out Run, Top Gear, Rush entre outros”, foi criado em 2015 com a proposta de fazer os jogadores reviverem o clima *arcade*.<sup>100</sup> Hoje, as indústrias da moda, da arquitetura e do design também têm se apropriado do passado, por vezes por meio de estilos já bem conhecidos, como *vintage* e *retrô*.

Dessa maneira, constatamos que a compreensão acerca dos atuais entrelaçamentos entre o museu e a nossa experiência de futuro implica necessariamente analisar os deslocamentos da experiência do passado. A constituição histórica de um certo senso de futuro não está, de modo algum, divorciada de uma alteração do passado, das maneiras como organizamos, hierarquizamos, selecionamos aquilo que outrora vivemos. Se o senso contemporâneo de futuro se distancia gradativamente dos modos modernos de pensar e planejar o futuro, também o senso contemporâneo de passado parece estar sendo atravessado por novas configurações. Tudo indica que vivemos um desejo progressivo de recuperar o passado que parece – cada vez mais – se afastar daquela ânsia moderna de superar as experiências passadas. Uma nova obsessão pelos

---

<sup>99</sup> McCormack, 2016.

<sup>100</sup> Também conhecido como fliperama, são máquinas de jogos normalmente encontradas em locais de entretenimento que tiveram seu auge nas décadas de 1970 a 1980.

escombros do passado que, como afirmou Huyssen, estão absolutamente entrelaçadas aos destroços do futuro do progresso.

Segundo o autor, “temos saudade das ruínas da modernidade porque elas parecem encerrar uma promessa que desapareceu na nossa era: a promessa de um futuro alternativo”;<sup>101</sup> e essa nostalgia, se assim podemos chamar esse sentimento, parece contribuir para a formação de uma cultura da memória. O autor das obras *Culturas do passado-presente* e *Seduzidos pela memória*, nesta última, destaca que “desde a década de 1970, pode-se observar, na Europa e nos Estados Unidos, a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais”.<sup>102</sup> No mesmo período, observou-se um contexto semelhante na América Latina. Foi aqui, em 1972, que aconteceu a Mesa Redonda de Santiago do Chile, evento que reuniu profissionais de museus de diferentes partes do mundo e que deu origem à Declaração de Santiago, documento que criou um novo conceito de museu, este que corresponderia às necessidades do nosso tempo: o museu integral, base de uma nova arquitetura de museus e que tem como imagem exemplar os ecomuseus ou museus de sociedade; estes que, para Hartog, não só representam a musealização de centros históricos urbanos, mas também testemunham, num plano mais tangível, mais visível, indícios desse intenso movimento memorial de nossa época.<sup>103</sup>

Segundo Hugues de Varine, ecomuseu é um instrumento que um poder e uma população concebem, fabricam e exploram juntos.<sup>104</sup> Não por acaso, o neoliberalismo, esse sistema que para Dardot e Laval é mais que uma ideologia, mais que um tipo de política econômica, “é um sistema normativo que ampliou sua influência ao mundo inteiro, estendendo a lógica do capital a todas as relações sociais e a todas as esferas da vida”<sup>105</sup> – e que por isso, hoje, tem se caracterizado como um

---

<sup>101</sup> Huyssen, 2014, p. 91.

<sup>102</sup> Huyssen, 2000, p. 14.

<sup>103</sup> Hartog, 2015, p. 134-135.

<sup>104</sup> Varine, 1985, p. 182, tradução nossa.

<sup>105</sup> Dardot e Laval, 2016, p. 7.

sistema racional, que engendra o sujeito contemporâneo, moldando – cooptando tais práticas memoriais, apropriando-se do impacto social atual da musealização, que inclui também os museus de território, como podemos observar no caso que inspirou a própria definição de ecomuseu, a comunidade urbana do Creusot Montceau. Localizada em Borgonha, na França, a comunidade se orgulha por ter conseguido preservar e adaptar os modos de produção da Revolução Industrial para desenvolver a indústria no século XXI e, por esse motivo, se define como um exemplo de “reindustrialização bem sucedida”.<sup>106</sup> Embora o seu ramo de investimento seja o de produção e não o de serviços (mais predominante na atualidade), as empresas locais são fortemente orientadas à inovação, à pesquisa e ao desenvolvimento de novas técnicas para se adaptarem ao mercado de hoje. Essa comunidade, tão adaptada ao contexto contemporâneo, foi reconhecida, no início da década de 1970, como museu e está ativo até hoje. O Ecomuseu Creusot Montceau, como também é chamado o território, permite explorar o patrimônio industrial do lugar por meio de exposições, animações e oficinas.

Tais funções culturais e memorialísticas, quando impostas a um bem ou território, permite, segundo Pires, que esses locais funcionem como espécies de “âncoras de projetos de revitalização urbana e, sobretudo, de gentrificação social de áreas tidas como degradadas pelo poder público, preparando-as para todo o tipo de investida do grande capital”.<sup>107</sup> Trata-se ainda de uma estratégia urbanística adotada pelo neoliberalismo desde a década de 1970 – período que coincide com o marco inicial desse *boom* memorial, como vimos até agora –, fundamentada na mobilização produtiva do território e de suas relações.<sup>108</sup> Nessa perspectiva, cabe também um olhar crítico para a questão da memória, no sentido em que Pierre Nora a diferencia da história. Pois, se a memória é vida, como afirma o autor, “sempre carregada por

---

<sup>106</sup> Site da Comunidade Urbana de Creusot Montceau. Disponível em: [http://www.creusot-montceau.org/index.php?option=com\\_multicategories&view=article&id=199&Itemid=29&Itemid=29](http://www.creusot-montceau.org/index.php?option=com_multicategories&view=article&id=199&Itemid=29&Itemid=29). Acesso em: 23 dez. 2019.

<sup>107</sup> Pires, 2017, p. 148.

<sup>108</sup> Pires, 2017, p. 148.

grupos vivos, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações”,<sup>109</sup> poderíamos dizer que ela se constitui, quando ligada às lógicas atuais, assim como ao futuro, como uma biopolítica<sup>110</sup>. E quando afirmamos isso estamos pensando na memória como um efeito do meio – mais precisamente como um produto dessa maneira atual de conceber o tempo, de dar sentido à relação entre passado, presente e futuro –, este que é, para Foucault, um dos pontos a partir dos quais se constitui a biopolítica<sup>111</sup> e que fornece à regulamentação atual da população saberes e poderes ao mesmo tempo.<sup>112</sup>

Dessa maneira, é por meio de uma natureza múltipla, desacelerada, coletiva, plural e individualizada<sup>113</sup> que a memória parece estar para o contemporâneo, assim como a história (a partir de meados do século XVIII, grosso modo), pertencente a todos e a ninguém, com a sua vocação universal,<sup>114</sup> esteve para a modernidade. A história emerge no período moderno como fruto de um deslocamento, antes concebida como mestre da vida, perde, na modernidade, esse título, pois o passado deixava de influenciar o presente e de ser o espelho do futuro. A história passava a ser construída no presente, dava-se nas próprias ações que construíam um futuro melhor. Nesse período, enquanto a memória só se valia para recordar um passado

---

<sup>109</sup> Nora, 1993, p. 9.

<sup>110</sup> A noção de biopolíticas da memória foi pensada durante a escrita desse capítulo diante do estatuto da memória no mundo contemporâneo e pode ser compreendida como uma espécie de desdobramento do conceito biopolíticas do futuro, desenvolvido pelo grupo de pesquisa Imagem, tecnologia e subjetividade (CNPq) como tema do II Seminário Imagem, Tecnologia e Subjetividade: Biopolíticas do Futuro, realizado no PPGCom da Universidade de Brasília, em dezembro de 2019. Disponível em: <http://bit.ly/2QMGngp>. Acesso: 11 fev. 2020.

<sup>111</sup> Segundo Foucault, as biopolíticas são mecanismos que regulamentam uma população a nível global, levando em conta a vida e os processos biológicos do homem, fixando assim um equilíbrio, mantendo uma média, assegurando compensações. O autor enfatiza que o aspecto regulamentador do biopoder passa a ocupar o lugar que era, na modernidade, da disciplina, princípio fundamentador do poder soberano. Enquanto na soberania o poder era baseado num “fazer morrer” e “deixar viver”, o biopoder consiste, ao contrário, em “fazer viver” e “deixar morrer” (Foucault, 2010, p. 207).

<sup>112</sup> Foucault, 2010, p. 206.

<sup>113</sup> Halbwachs apud Nora, 1993, p. 9.

<sup>114</sup> Nora, 1993, p. 9.

indigno de repetição, incentivando assim ainda mais o progresso, a história se encaixava perfeitamente nas lógicas modernas – dado seu atributo de “ligar às continuidades temporais, às evoluções e às relações com as coisas” –,<sup>115</sup> ofertando-lhes legitimação, constituindo, desse modo, parte do arsenal biopolítico da época. Fazer história na modernidade era ao mesmo tempo governar, regular um projeto de sociedade.

Por outro lado, a memória na contemporaneidade não é objeto de poder apenas do neoliberalismo. Mesmo sabendo que esse sistema, já racionalizado em nosso tempo, se encontra, por vezes, incrustado também em organizações de oposição, a memória tem aparecido nos museus como pilar fundamental, como um suspiro de liberdade de ação para movimentos de resistência, como no caso do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile, criado para ser “um espaço destinado a dar visibilidade às violações dos direitos humanos cometidas pelo Estado do Chile entre 1973 e 1990”.<sup>116</sup> Além disso, os organizadores do museu acreditam que, dignificando as vítimas do golpe e suas famílias, estimulam a reflexão e o debate sobre a importância do respeito e da tolerância, evitando que esses fatos aconteçam novamente. Dessa maneira, a memória tem também uma dimensão de restauração, segundo o diretor do museu, Ricardo Brodsky, pois:

ao instalar-se uma memória – um relato e uma interpretação sobre o acontecido – na sociedade, as vítimas têm a possibilidade de sair, pouco a pouco, da experiência literal da dor para convertê-la em uma experiência exemplar, da qual cada sociedade termina por se responsabilizar, permitindo, a estas portanto, iniciar processos de cura através do distanciamento, do esquecer ou do perdão.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Nora, 1993, p. 9.

<sup>116</sup> Museo de la memoria y los derechos humanos. Sobre el museo. Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>117</sup> Brodsky, 2015, p. 14.

Nesse contexto, o que o diretor do museu propõe é que o dever da memória não seja responsabilidade apenas das vítimas e de seus familiares, pois para ele o dever da memória pertence à sociedade, ao Estado, não às vítimas. Cabe a essas instituições “a responsabilidade de que a experiência dessa vítima não seja em vão, que sirva de maneira exemplar para fortalecer a vigência de valores, tais como a justiça, a verdade, e o respeito aos direitos humanos”.<sup>118</sup> Como vimos no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile, retomar o passado hoje tem contribuído também para o surgimento de uma espécie de sentimento nostálgico, que, no sentido de Svetlana Boym, pode ser chamado de reflexivo,<sup>119</sup> pois ao mesmo tempo que preza fragmentos estilhaçados da memória, temporaliza o tempo. Tal nostalgia reflexiva<sup>120</sup> parece ser fruto do modo atual de lidar com as ações do passado, ações que não trouxeram ao nosso tempo apenas “progresso”, mas também os destroços que teriam sido “necessários” à tamanha “evolução”. Esse sentimento revela que nem sempre a saudade e o pensamento crítico se opõem, pois, hoje, “as lembranças afetivas não livram o indivíduo da compaixão, do julgamento ou da reflexão crítica”.<sup>121</sup>

De fato, o passado já não aparece nos museus do mesmo modo: aquela linha em progressão parece ter se flexibilizado em prol de uma presentificação do antigo como produtos, como que dispostos numa prateleira de supermercado. E, se é que de fato exista uma realidade presente, hoje ela parece se constituir por um acoplamento de experiências do que já passou e do que ainda está por vir, que são vividas no agora, ou melhor, isso também não significa que viver o presente hoje – dessa maneira – não seja vivê-lo de verdade, de uma forma concreta, mas nos faz

---

<sup>118</sup> Museo de la memoria y los derechos humanos. Sobre el museo. Disponível em: <https://ww3.museodelamemoria.cl/sobre-el-museo/>. Acesso em: 26 dez. 2019.

<sup>119</sup> O conceito de nostalgia reflexiva de Svetlana Boym se assemelha ao conceito de modernidade reflexiva, trazido por Ulrich Beck, este que trataremos melhor na parte seguinte do capítulo, referente à antecipação e ao risco na contemporaneidade.

<sup>120</sup> Boym, 2001, p. 49-50.

<sup>121</sup> Boym, 2001, p. 49-50.

pensar que são esses os sentidos históricos que estamos atribuindo ao tempo na contemporaneidade. Estamos presenciando a emergência de um novo regime de historicidade, isso que, para Hartog, trata-se de uma expressão de ordem dominante, “uma maneira de traduzir e de ordenar experiências do tempo, modos de articular passado, presente e futuro – e de dar-lhes sentido”.<sup>122</sup>

O projeto Japan House<sup>123</sup> recebeu em sua sede na cidade de São Paulo, durante o período de agosto a outubro de 2019, a exposição “Arqueologia do futuro - memória & visão” do arquiteto Tsuyoshi Tane, que apresentava, particularmente, o processo criativo do artista em seu trabalho nomeado Manifesto.<sup>124</sup> A mostra, de curadoria do próprio arquiteto, se apresenta como imagem exemplar desse jeito peculiar do nosso presente de imaginar o tempo, pois, além de retomar o passado num formato de pesquisa arqueológica – em busca de histórias e referências locais para a construção de seus projetos –, Tane procura, de alguma maneira, fazer com que essa retomada histórica sirva de inspiração para o futuro. Nesse sentido, a arquitetura do nipônico busca manifestar as memórias do lugar onde serão construídos os projetos arquitetônicos, fazendo delas princípios norteadores de cada construção. Para os organizadores do evento, que acreditam que a tradição já se encontra lado a lado com o futuro,<sup>125</sup> a exposição reforça esse entendimento, pois por meio dela “é possível acreditarmos que a memória não é algo que pertence ao passado, mas é uma força motriz para criar a arquitetura do futuro”.<sup>126</sup>

---

<sup>122</sup> Hartog, 2015, p. 139.

<sup>123</sup> Criada pelo governo japonês, o projeto Japan House é um ponto de difusão de todos os elementos da cultura japonesa para a comunidade internacional. São Paulo foi uma das três localidades escolhidas, juntamente com Londres e Los Angeles, para receber o projeto. “Locais especialmente selecionados para propagar todas as características do Japão, desde a cultura milenar até as perspectivas inovadoras”. Japan House. Sobre nós. Disponível em: <https://www.japanhouse.jp/saopaulo/what/index.html>. Acesso em: 23 dez. 2019.

<sup>124</sup> Atelier Tsuyoshi Tane Architects. Manifesto. Disponível em: <http://at-ta.fr>. Acesso em: 23 dez. 2019.

<sup>125</sup> Japan House. Sobre nós. Disponível em: <https://www.japanhouse.jp/saopaulo/what/index.html>. Acesso em: 23 dez. 2019.

<sup>126</sup> Japan House. Arqueologia do Futuro – Memória & Visão. Disponível em: <https://www.japanhouse.jp/saopaulo/event/tane.html>. Acesso em: 23 dez. 2019.



Destaca-se, entre as maquetes apresentadas na exposição, o projeto do Museu Nacional da Estônia, fruto da vitória em um concurso no ano de 2005, que contribuiu para o reconhecimento nacional de Tane e de seus sócios Dan Dorell e Lina Ghotmeh. O museu, que levou dez anos para ser pensado e edificado (2006-2016), depois de uma profunda pesquisa histórica, desafiou o resumo do concurso, pois, em vez de localizar o edifício no local proposto, a equipe optou por construí-lo como uma extensão das ruínas de uma pista de pouso soviética.<sup>127</sup> Para os arquitetos, “com uma implementação sensível neste local, o Museu Nacional se torna uma continuação do aeródromo – seu teto levantando e se expandindo em direção ao ‘espaço infinito’ – convidando o visitante a entrar na paisagem e no coração do museu.”<sup>128</sup> Tane atribui novos sentidos ao passado com a sua intervenção arquitetônica, assemelhando-se dessa forma aos seus contemporâneos, como temos visto. No entanto, a imagem do seu trabalho torna-se ainda mais emblemática no termo em que “exemplifica de maneira perfeita a relação entre passado e futuro”<sup>129</sup> em nosso tempo. Além de promover a memória do passado como propulsora de seus projetos, o arquiteto a coloca lado a lado com o futuro, pois segundo ele é “a partir do encontro com as memórias do local que foram esquecidas, apagadas ou desaparecidas pela modernidade, que nascem os conceitos que conectam para futuro”.<sup>130</sup>

Essa mesma concepção sobre o tempo, que une o passado e o futuro no presente, aparece também nos discursos do Museu do Amanhã, no Rio de Janeiro. O museu utiliza a imagem de um artefato simbólico aborígine que serve justamente como uma ferramenta de ligação entre passado e futuro, para costurar o tempo.

---

<sup>127</sup> Atelier Tsuyoshi Tane Architects. Estonian National Museum. Disponível em: <http://at-ta.fr>. Acesso em: 27 dez. 2019.

<sup>128</sup> Atelier Tsuyoshi Tane Architects. Estonian National Museum. Disponível em: <http://at-ta.fr>. Acesso em: 27 dez. 2019.

<sup>129</sup> Japan House. Arqueologia do Futuro – Memória & Visão. Disponível em: <https://www.japanhouse.jp/saopaulo/event/tane.html>. Acesso em: 23 dez. 2019.

<sup>130</sup> Arqueologia do Futuro – Memória & Visão. In: Japan House. Disponível em: <https://www.japanhouse.jp/saopaulo/event/tane.html>. Acesso em: 23 dez. 2019.

Nesse sentido, “o museu aspira ser um churinga para o século XXI”.<sup>131</sup> Não por acaso, o formato esguio do objeto de madeira se assemelha à arquitetura do Museu, criada pelo arquiteto Santiago Calatrava. Para o seu curador Oliveira, “coincidência, destino, forma: tudo conspira, portanto, para fazer dele um símbolo mais do que apropriado para a missão a que se propõe o Museu do Amanhã: conectar no presente, o passado e o futuro.”<sup>132</sup> Dessa maneira, na medida em que tudo parece ser passível de musealização, o futuro também se presentifica. Trata-se de um deslocamento da própria modalização temporal, aquela inventada pela modernidade e que supunha que o passado deveria ser ultrapassado num movimento de contínua progressão.

Dessa forma, estamos deixando de perceber o tempo por meio dos termos progresso e evolução para sentir a predominância de novos conceitos, como os apresentados e desenvolvidos por Gumbrecht, “presentismo” ou “amplo presente”. Aqui, a sensação é a de que o tempo se move mais vagarosamente e isso se explica quando retomamos um conceito de Koselleck. O autor inicia sua obra *Futuro Passado* com a pintura da Batalha de Alexandre, que ocorreu no ano 333 a.C., mas que foi retratada em 1528 por Albrecht Altdorfer, que, buscando reproduzir precisamente o ocorrido, acabou por representá-lo de uma maneira muito contemporânea a ele. Isso aconteceu porque o tempo era concebido, tanto na época em que a batalha de fato ocorreu quanto do período em que ela foi retratada, da mesma forma. O futuro nesses dois momentos era posto em suspensão e sua imagem era a de um porvir catastrófico. Acontece que não havia alteridade entre passado, presente e futuro, pois o que se esperava em cada um desses espaços era a mesma coisa, batalhas, catástrofes, o juízo final. É na modernidade que a imagem de futuro se altera e que o tempo passa a ser um agente absoluto de mudança, como vimos no capítulo anterior, e quando começa a fazer sentido de fato falarmos em anacronismos.

---

<sup>131</sup> O texto acompanha a imagem do churinga na exposição permanente “Nós” do Museu do Amanhã. Fonte: visita ao Museu do Amanhã no dia 28 de maio de 2019.

<sup>132</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Museu do amanhã. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

Em detrimento dessa linha reta, que possui seu ponto de partida no passado e segue em direção ao futuro, proposta na modernidade, a contemporaneidade propõe algo totalmente diferente, como afirma o curador do Museu do Amanhã: “a linha da reflexão que propomos ao visitante pode ser tudo, menos reta”.<sup>133</sup> Com base nisso, hoje perde-se novamente o senso de discernimento temporal, de alteridade, no entanto, dentro de outras lógicas. Dessa maneira, não queremos dizer que estamos retrocedendo historicamente em relação aos sentidos que damos ao tempo nem que estamos aproveitando tal *boom* da memória para recuperar, retomar também a própria forma de interpretar a cronologia. Cabe frisar, portanto, que o que estamos vivenciando hoje não se trata de uma mera recuperação do passado, baseada numa espécie de “revivalismo fútil”,<sup>134</sup> instigado e monitorado pelo mercado e pelas mídias de massa; isso expressa um efeito de uma transformação maior, pois, ao mesmo tempo em que o passado é retomado, o futuro também se antecipa, como veremos a seguir.

## 2.2 A cultura da antecipação: quando futuro e risco se sobrepõem nas narrativas museológicas

*Todos que desembarcam num porto, qualquer porto, têm a consciência, se não mesmo a visão, de que um futuro está prestes a se descortinar. E pressentem que esse futuro não é algo distante no tempo, abstrato: ele começa agora, sempre no momento em que os pés, antes sobre o convés do navio, na incerteza (e nas possibilidades infinitas) do mar, tocam as pedras pisadas do cais, como no famoso samba.*<sup>135</sup>

Museu do Amanhã (2019)

---

<sup>133</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Museu do amanhã. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>134</sup> Fabbrini, 2006, p. 40.

<sup>135</sup> Museu do Amanhã. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/01-um-museu-para-o-rio.html>. Acesso em: 14 dez. 2019.

O futuro mudou, e o fato de ele surgir, contemporaneamente, como tema nos museus – como vimos no início do capítulo –, implica constatarmos, primeiro, que o lugar que ele ocupa em nosso cronótopo também se deslocou. Em sua concepção atual, o futuro se apresenta tal como ele é para o curador do Museu do Amanhã, como algo não mais possível de construção. É como se o futuro já existisse, erguido e pronto em algum lugar a nossa espera, e que agora seria necessário apenas construirmos pontes. Após construídas, bastaria atravessá-las para alcançarmos o porvir. A inversão dessa possibilidade também é levantada quando Oliveira afirma que tal ponte poderia servir, conjuntamente, para “o futuro passar por ela, chegar por meio dela”,<sup>136</sup> alcançando-nos em vez de ser por nós alcançado. Nesse jogo de pingue-pongue, em que a bola da vez é o futuro, os esforços postos em prática em presentes passados para edificar o futuro dos sonhos hoje parecem se deslocar para a construção de mecanismos, de máquinas, capazes de nos levar até ele, ou ainda, trazê-lo até nós.

Quando os criadores do Museu do Futuro de Dubai expressam que é por meio de atração, exibição e imersão que o Museu convida a sociedade em geral a ocupar seu lugar nos mundos que estão por vir, colocam em questão a relação de dois fatores relevantes para a discussão. Primeiro, destaca-se o papel crucial das tecnologias de previsão atuais, sobretudo das tecnociências, que constroem imagens incrivelmente reais de universos futurológicos e que possibilitam materializar uma experiência de futuro no presente. Em segundo lugar, o ato do museu de instigar a sociedade a querer ocupar o seu lugar em mundos que estão por vir parece desde já constituir a própria ocupação. Tais mecanismos fazem parte hoje de um arsenal de previsões a respeito do futuro que podem ser encontradas em qualquer âmbito da sociedade. Falamos de imagens hegemônicas acerca do amanhã, que podem ser percebidas na

---

<sup>136</sup>. Museu do Amanhã. Amanhãs possíveis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fbIRDSzZbrQ>. Acesso em: 14 dez. 2019.

ciência, na medicina, no jornalismo, na publicidade, na economia, no mercado, entre muitas outras.

Trata-se de uma cultura da antecipação que, segundo Sanz e Pessoa, faz o futuro ganhar contornos visíveis por meio de “projeções econômicas, previsões estatísticas, imagens neurocientíficas, exames genéticos, simulações eletrônicas”,<sup>137</sup> que hoje estão também nos museus. Estamos falando de uma materialização de previsões acerca do futuro que o fazem parecer papável, de uma profusão discursiva realizada, sobretudo, a partir das imagens, em diversos campos sociais e que acaba por refletir e produzir um deslocamento importante no modo como imaginamos, planejamos e sentimos o que está por vir. Não por acaso, os laboratórios de futuro aparecem hoje como atração principal dos museus, como o Laboratório de Atividades do Amanhã (LAA), no Museu do Amanhã, que, por meio de recursos e equipamentos variados, exposições, apresentação de projetos e exibição de protótipos, antecipa constantemente o futuro ao mesmo tempo que proporciona a sua exploração. O museu Futurium, em Berlim, também possui um espaço com a mesma função. Experimentar, testar e inventar é o lema do Futurium Lab, um lugar onde todos podem participar de oficinas criativas, “visitantes de todas as idades podem se envolver de forma divertida com as tecnologias futuras e mexer com novas invenções”.<sup>138</sup>

Previsões, antecipações, simulações de futuros possíveis a todo momento, que são naturalizadas no hoje, no agora, por uma cultura excessiva de imagens e que estão se transformando em peça de museu. No entanto, hoje elas não se acumulam, como acontecia com os objetos tangíveis nos museus antigos e até mesmo nos modernos, para exaltar e ratificar aquela expectativa de futuro, que deveria ser sempre melhor. Tamaña antecipação acerca do futuro se materializa nessas imagens “reais” e se organiza não mais por acumulação, mas por atualização, nos museus

---

<sup>137</sup> Sanz e Pessoa, 2019, no prelo.

<sup>138</sup> Futurium. Exploring the future at Futurium. Disponível em: <https://futurium.de/en/press/exploring-the-future-at-futurium>. Acesso em: 16 nov. 2019.

contemporâneos. Como disse o poeta, nos lembra seu curador, “o tempo não para e o Museu do Amanhã também não”.<sup>139</sup> E é o que mostra a experiência de seu Observatório do Amanhã, que pretende ser não apenas um organismo vivo, mas também se manter alerta aos novos acontecimentos para manter sempre atualizados os dados utilizados para elaborar os diversos conteúdos para o público do Museu, “seja uma nova foto captada por satélite, ou os números mais recentes acerca da situação do Cerrado, ou um novo relatório da ONU sobre população” .<sup>140</sup>

Dessa maneira, a concepção de que “o amanhã não é uma data no calendário, nem uma fatalidade, tampouco um lugar aonde vamos chegar”, mas sim, que ele “está sempre em uma constante produção”,<sup>141</sup> ganha traços de realidade. Nesse sentido, o museu, quando prevê, antecipa, simula, cria cenários, já possibilita o amanhã, e se o futuro é isso mesmo que criamos, inventamos, imaginamos e já e experimentamos, o curador do Museu do Amanhã tem razão. Na contemporaneidade, com ajuda de uma nova maquinaria e das lógicas atuais, o futuro – assim como o passado – encontra-se numa aparente vigência. Essa cultura da antecipação tem contribuído para o abandono da figura do porvir como um horizonte aberto de possibilidades, ao invés disso, para Gumbrecht, hoje, o futuro se constitui “como uma dimensão cada vez mais fechada a quaisquer prognóstico, e que, simultaneamente, parece aproximar-se como ameaça,”.<sup>142</sup>

De fato, assim como a posição do futuro em nossa perspectiva temporal se deslocou, a sua imagem também já não é a mesma, como nos mostra um dos principais projetos permanentes do Museu do Amanhã, a exposição intitulada

---

<sup>139</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Museu do amanhã. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>140</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Museu do amanhã. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>141</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Museu do amanhã. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>142</sup> Gumbrecht, 2015, p. 15.

“Amanhãs”. Por meio, claro, de projeções científicas, cada vez mais tecnológicas; de acordo com a exposição, viveremos em um tempo com maiores taxas de natalidade e menores de mortalidade, ou seja, um mundo mais populoso nos aguarda; conviveremos em meio a fortes desigualdades sociais; devido às transformações no clima e na biodiversidade, espera-se o advento de catástrofes “naturais”, como aquelas em consequência do aquecimento global.<sup>143</sup> Entre essas e outras previsões desagradáveis a respeito do nosso futuro, para o diretor do museu Futurium, Stefan Brandt, estaria na hora de criar instituições museológicas que, como o museu em Berlim, lidam holisticamente com os grandes desafios que o futuro nos coloca, em suas três dimensões: natureza, humana e tecnológica. No mesmo sentido, o Museu do Futuro de Dubai, em suas exposições anuais para a Cúpula do Governo Mundial, apresenta um tópico de interesse ou preocupante para os governos e que têm como tema comum o papel da tecnologia no futuro em diversos setores, como nos serviços governamentais, na saúde, nas mudanças climáticas e na segurança alimentar.

Vale ressaltar que, como analisamos no capítulo anterior, os museus foram peça-chave de um projeto de sociedade baseado na construção de uma história universal, de um coletivo singular, tendo como fundamento o futuro de progresso. Tais instituições foram também instrumentos da ideia da época de se construir o próprio futuro, diferente e obrigatoriamente melhor. No entanto, essa imagem moderna de futuro não influenciou apenas o “avanço” tecnológico, ela foi também atrelada a movimentos diversos, desde o comunismo ao nazismo. Segundo Dupas,<sup>144</sup> ao passo que a ideia de progresso se tornava dominante nos séculos XVIII e XIX no ocidente, surgiram paralelamente a ela outros conceitos como igualdade, justiça social e soberania popular, que legitimavam ações de organizações desacreditadas da tradição. Em nome do progresso, caberia então destruir instituições tradicionais, essas que eram vistas como impeditivas para a evolução em diversos campos, e isso

---

<sup>143</sup> Museu do Amanhã. Exposição principal Amanhãs. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/amanhas>. Acesso em 19 de novembro de 2018.

<sup>144</sup> Dupas, 2006.

implicaria admitir na sua história o acontecimento de catástrofes necessárias, como aquelas resumidas aos termos Reforma e Revolução.

Nesse sentido, à medida que se progredia, a ocorrência de catástrofes foi se tonando cada vez mais uma previsão certa, tornando a imagem de futuro uma perspectiva cada vez mais fechada. Segundo Sanz,<sup>145</sup> o que Benjamin, um dos mais relevantes críticos do progresso de nosso tempo, não poderia prever é que a catástrofe gerada por esse processo, seria hoje reduzida ao risco, se transformando na própria imagem de futuro atual. A posteridade concebida hoje traduz as esperanças e as angústias de nossa época, como afirmou Francis Wolff: “temor da poluição e do aquecimento climático, do esgotamento dos recursos naturais; visão de uma reconciliação do homem com a natureza, de uma harmonia das espécies na biosfera; esperança de uma vida lenta e de redes sociais ampliadas”.<sup>146</sup> Sobre esse assunto, Ulrich Beck destaca que, diferentemente do século XIX, em que “a modernização se consumou contra o pano de fundo do seu contrário: um mundo tradicional e uma natureza que cabia conhecer e controlar”, atualmente, no século XXI, “a modernização consumiu e perdeu o seu contrário, encontrando-se afinal a si mesma em meio a premissas e princípios funcionais socioindustriais”.<sup>147</sup>

Dessa forma, se os museus emergiram na modernidade como instrumentos potencializadores do progresso rumo a um futuro auspicioso, cabe a nós tentar entender agora o estatuto da instituição museu diante desse futuro ameaçador e ao mesmo tempo incerto. Essa transformação na forma como concebemos o futuro hoje – assim como o deslocamento da imagem de passado, como vimos no tópico anterior – refletiu também de maneira indelével nos museus como “lugares de memória”. Em 1972, na Mesa Redonda de Santiago do Chile, nascia também no universo dos museus – paralelo à criação do conceito de museu integral que contribuiu para a cultura da memória – algo que, podemos dizer, seria mais diretamente voltado ao

---

<sup>145</sup> Sanz, 2019a, p. 174.

<sup>146</sup> Wolff, 2013, p. 42-43.

<sup>147</sup> Beck, 2011, p. 13 (grifos do autor).



futuro, um novo movimento chamado de Nova Museologia. Com ele, os museus adquiriram novos sentidos, começaram a ser vistos como instituições a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento,<sup>148</sup> tornaram-se parte integrante da comunidade à qual pertenciam e passaram a ser considerados como detentores de elementos que lhes permitiam participar da formação da consciência das comunidades as quais eles servem. Além disso, o museu começou a ser visto como um forte instrumento de engajamento das ações humanas diante do tempo, situando as atividades do homem em um quadro histórico que permite esclarecer os problemas atuais, estabelecendo uma relação do passado com o presente.

Podemos observar, nessa reativação de sentidos do museu, o surgimento de certa consciência social capaz de colocar também as instituições museológicas, antes máquinas de progresso, agora um tipo de máquina esclarecedora dos riscos atuais, de reparação de danos e, em último caso, que aponta como podemos conviver com eles. São essas as reflexões que movem também as questões principais que as exposições permanentes do museu Futurium buscam responder, como, por exemplo: como viveremos nesse futuro? Como será o nosso trabalho? Quais tecnologias adotaremos frente aos riscos e como as usaremos? Como vamos satisfazer nossas necessidades sem causar mais danos à natureza? Como será nossa relação uns com os outros?.<sup>149</sup> Outro exemplo é o projeto *Climate Change Reimagined* (Mudança Climática Reinventada ou Reimaginada, em tradução livre), apresentado na exposição da Cúpula do Governo Mundial de 2017. Em um vídeo<sup>150</sup> publicado no site do museu, o diretor de operações e Futurista Chefe da Dubai Future Foundation, Noah Raford, apresenta possibilidades para driblarmos três impactos da mudança climática, já no

---

<sup>148</sup> Para Hugues de Varine (2013, p. 20), desenvolvimento local é um processo voluntário de mudança cultura, social e econômica, enraizado no patrimônio vivido, nutrindo-se desse patrimônio e produzindo patrimônio.

<sup>149</sup> Futurium. Exposição: <https://futurium.de/en/exhibition>. Para saber mais sobre cada espaço da exposição, ver os links pessoas: <https://futurium.de/en/people>; natureza: <https://futurium.de/en/nature>; tecnologia: <https://futurium.de/en/technology>.

<sup>150</sup> Tre Museum of the Future: Climate Change Reimagined. Disponível em: <http://www.museumofthefuture.ae>. Acesso em: 18 nov. 2019.

ano de 2050: “como obteremos água suficiente para nossas famílias, sociedades e indústrias; como cultivaremos comida para nossas crianças; e como nos adaptaremos aos impactos de aumento no nível dos oceanos e tempestades em nossas cidades e infraestrutura”.

Entre as alternativas oferecidas pelo museu para convivermos com os riscos no futuro, um sistema que transforma a água salgada do mar em água potável se destaca, pois, unindo o uso de biotecnologia e inteligência artificial, cruza os genes de uma água-viva, que tem o material mais absorvente da natureza, com os de raízes de manguezal, o dessalinizador mais eficiente da natureza. Sua imagem futuroológica foi construída de forma tão realística, com a ajuda de computação gráfica, em movimento, que fica até difícil concebê-la usando apenas a imaginação. Dessa maneira, criariam uma enorme água-viva, com largura de milhas, que flutuaria pela costa de Dubai filtrando naturalmente a água dos oceanos.<sup>151</sup>

O próprio conceito de museu integral foi também criado sob a consideração de diversas experiências pelas quais passavam as sociedades da época, sobretudo da América Latina. Naquele contexto, foi considerado que a humanidade vivia em um período de crise profunda ocasionada pelo esforço da sociedade para promover gigantescos “avanços”. Essa situação acabou gerando um desequilíbrio entre os países que atingiram um alto nível de desenvolvimento material e aqueles que permaneciam às margens da expansão, que acabaram sendo abandonados pela história. Considerou-se ainda:

que os problemas colocados pelo progresso das sociedades no mundo contemporâneo deviam ser pensados globalmente e resolvidos em seus múltiplos aspectos; que eles não podem ser resolvidos por uma única ciência ou por uma única disciplina; que a escolha das melhores soluções a serem adotadas, e sua aplicação, não devem ser apanágio de um grupo social, mas exigem ampla e

---

<sup>151</sup> Museum of the Future. The Museum of the Future: Climate change Reimagined: Dubai 2050. Disponível em: <http://www.museumofthefuture.ae>. Acesso em: 18 nov. 2019.

consciente participação e pleno engajamento de todos os setores da sociedade.<sup>152</sup>

Surgiria então, a partir de uma internalização, socialização e, sobretudo, uma conscientização dos riscos, um novo tipo de modernidade, que Beck chamou de modernidade reflexiva, organizada e orientada não mais pelo progresso, mas pelo que ele produziu e ainda produz, por ameaças onipresentes. Nessa perspectiva, notamos ainda a luta pela resolução dos problemas atuais de forma globalizada ou “distribuída”, como colocado por Beck, e podemos notar isso no trecho da declaração citado acima, quando é defendido a participação e o posicionamento dos múltiplos setores da sociedade. Nesse sentido, trata-se, ao mesmo tempo, de uma produção e de uma minimização dos riscos ocasionados pelo desenvolvimento econômico, científico e tecnológico; que podemos resumir em um termo bem contemporâneo: desenvolvimento sustentável. A própria cultura da memória mencionada no tópico anterior está relacionada a um certo desenvolvimento sustentável que engendra o pensamento da modernidade reflexiva especificamente no tópico sobre a minimização dos riscos e que encontra muitas vezes na musealização, no tombamento, na patrimonialização fundamentos para legitimar uma relação de custo-benefício entre progresso e risco.

Aqui é um pouco mais complexo, pois é como se o progresso encontrasse subsídio não apenas na figura do novo, mas agora também no antigo, como podemos observar no turismo em cidades históricas e sítios arqueológicos, próprio de um desenvolvimento econômico do lugar. Entretanto, não se trata do progresso, tampouco do risco, vale dizer que as lógicas neoliberais se encontram engendradas nessas imagens de futuro, como também estiveram naquelas do passado, como vimos, de uma forma tão aderente que quase passam despercebidas. É nesse sentido também que essas duas imagens de futuro, moderna e contemporânea, aparecem,

---

<sup>152</sup> Declaração de Santiago do Chile. In: Legislação sobre Museus. Brasília: Câmara dos Deputados, 2013.

por vezes, de forma sobreposta nos museus. Hoje, os discursos de progresso são cooptados pela racionalidade neoliberal, quase sempre ligados a esse pensamento de minimização ou prevenção dos riscos, como podemos observar na fala do diretor do Museu do Futuro de Dubai, na qual ele afirma que a exposição *Climate Change Reimagined* recebeu esse nome não apenas porque o que desejam é justamente reimaginar como será a abordagem dessas questões difíceis e perigosas do futuro, mas também e sobretudo para imaginar como podemos fazer desses desafios oportunidades.<sup>153</sup>

Cabe pensarmos: oportunidades para quem? Para o quê? Importante lembrarmos que quando falamos de “sociedade de risco” – termo apresentado por Beck – é preciso situar esse conceito dentro das lógicas atuais. Segundo Dardot e Laval, “trata-se de uma criação social e política de riscos individualizados que podem ser geridos não só pelo Estado, mas por empresas que propõem serviços estritamente individuais”.<sup>154</sup> Essa forma de ver e lidar com os riscos é muito específica do neoliberalismo e caracteriza esse sistema que enxerga, até nos obstáculos, oportunidades de ação e permanência. O senso de futuro contemporâneo de risco tem se tornado uma das principais fontes de sustento e de legitimação dessas lógicas, que não encontram espaço de expansão apenas nas coletividades, mas sobretudo no indivíduo.

Trata-se hoje de uma individualização do sujeito no sentido de fazer dele uma empresa de si mesmo, capaz de gerir os próprios riscos, isentando o Estado de qualquer responsabilidade – pois a intenção é que o Estado também se transforme em empresa, estabelecendo assim uma relação horizontal, típica de mercado. Estamos falando de um discurso específico dessa racionalidade que se encontra, por vezes, velado em discursos de liberdade, como no lema da exposição “Amanhãs” do Museu do Amanhã: “em um futuro de incertezas e desafios, construiremos Amanhãs

---

<sup>153</sup> Museum of the Future. The Museum of the Future: Climate change Reimagined: Dubai 2050. Disponível em: <http://www.museumofthefuture.ae>. Acesso em: 18 nov. 2019.

<sup>154</sup> Dardot e Laval, 2016, p. 348.

a partir de nossas próprias escolhas, individuais e coletivas”.<sup>155</sup> O risco também se incorpora a esses discursos, segundo Dardot e Laval, como uma nova norma em matéria da individualização do destino, “esse risco é cada vez menos ‘risco social’, assumido por determinada política do Estado social, e cada vez mais ‘risco ligado à existência’”.<sup>156</sup>

Para François Ewald, essa sociedade do risco individual pressupõe também uma sociedade de informação, ficando a cargo dos poderes públicos e das empresas fornecerem informações confiáveis sobre diversas áreas que influenciam a vida no futuro, como trabalho, educação, tecnologia, direitos, entre outras.<sup>157</sup> Os museus em suas versões empresas também têm contribuído com esse fornecimento. O Museu do Amanhã, por exemplo, possui um sistema de algoritmos que, mesmo de forma não intencional, contribui para que os visitantes saiam do museu os mais bem informados possíveis sobre os riscos do futuro. Íris é um programa que faz parte do sistema do museu chamado Cérebro, capaz de armazenar, analisar e distribuir uma massa de informações associadas aos conteúdos expostos. A partir do contato do visitante com a Íris – que é feito por meio de um cartão dotado de um chip entregue ao visitante na entrada do museu quando conectado a um dos seus postos de informação – o Cérebro do museu pode identificar e determinar em tempo real os conteúdos mais acessados, assim como também as características dos visitantes. Dessa maneira, numa segunda visita, o museu saberá, por exemplo, “em quais setores ou áreas a pessoa esteve da última vez, ou de quais atividades participou, podendo então sugerir novos roteiros de exploração ou indicar conteúdos que

---

<sup>155</sup> Trecho retirado do site do Museu do Amanhã, Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/amanhas>. Acesso em: 19 nov. 2018.

<sup>156</sup> Dardot e Laval, 2016, p. 349.

<sup>157</sup> Entretien avec François Ewald, Nouveaux Regards, n. 21, 2003.

poderiam ser acessados na nova visita,”<sup>158</sup> que por algum motivo não foram acessados na primeira.

Dessa forma, um futuro incessantemente previsto, tem se transformado, na contemporaneidade, em objeto de musealização. Seu caráter inalterável parece fornecer os requisitos necessários para transformá-lo em peça de museu. É verdade também que o próprio processo de musealização do futuro contribui para a sua antecipação, ou ainda, tratar o futuro como temática nos museus, como antes só se fazia com o passado, parece fazer parte de um fenômeno recente, o qual Gumbrecht denomina de presentificação. Significa que os sentidos que damos ao tempo hoje, como aponta o autor, os modos como os horizontes do futuro e do passado estão sendo experienciados e a maneira como eles se relacionam com um presente que se apresenta cada vez mais amplo dão forma a um cronótopo ainda não nomeado, no qual decorre a vida globalizada do nosso século. Trata-se hoje de um novo fenômeno: ao se antecipar o futuro e retomar o passado, de maneiras cada vez mais vívidas, o tempo vai perdendo, contemporaneamente, o seu título de agente absoluto de mudança – aquele “conquistado” na modernidade.

Assim, diante de uma profusão de tecnologias da imagem que fazem o amanhã acontecer hoje, mecanismos de memória e até mesmo de reprodução de objetos e lugares que pertenceram um dia ao passado ganham hoje também amplitude, ao ponto de parecer que “pela primeira vez ‘residir no passado’ tornou-se algo mais que uma metáfora para a imaginação histórica”.<sup>159</sup> Tal relação de efeito-instrumento – entre uma certa objetificação do futuro por meio de sua antecipação por imagens e o processo de musealizar esse tempo, fixá-lo no presente – só pode ser possível porque o futuro se configura hoje como uma das principais temáticas compartilhadas pelo regime de visibilidade atual, do qual, entre os diversos dispositivos que o

---

<sup>158</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Um museu singular para um futuro plural. Da Iris ao cérebro. Museu do amanhã. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

<sup>159</sup> Gumbrecht, 1998, p. 22.

compõem, fazem parte também os museus. Como diria Deleuze, a partir de Foucault, tais dispositivos funcionam como máquinas produtoras de visibilidades e isso não significa que toda máquina seja óptica, “elas são uma reunião de órgãos e de funções que fazem ver algo, colocam sob a luz alguma coisa, em evidência”.<sup>160</sup>

Os museus funcionam como máquinas do tempo, como dispositivos temporais, são constituídos a partir dos enunciados do tempo em que emergem, na mesma medida que colocam no campo do visível os sentidos históricos dados às “modalizações temporais”. O fato é que à medida que os tempos que virão perdem hoje a capacidade de serem imaginados como um horizonte aberto passível de ser construído, a tendência é nós nos desapegarmos desse futuro, sobretudo porque as imagens de futuro propagadas atualmente retratam um porvir repleto de riscos herdados da sua imagem anterior de progresso. Nesse sentido, para Gumbrecht, se “de um lado nos mostramos relutantes em cruzar o limiar entre nosso presente e um futuro que se anuncia como desagradável, de outro, perdemos também a ambição de abandonar, superar o passado e de nos distanciar dele”.<sup>161</sup> Assim, é no hoje, em que um desejo de se distanciar do futuro vem à tona ao mesmo tempo que uma vontade de passado aflora, que “faz realmente sentido que experienciemos esse presente como “expansivo”.<sup>162</sup> Dessa maneira, é antecipando o futuro e recuperando o passado que o presente se amplia, com ajuda de tecnologias de previsão e de técnicas de memorização, que, assim como as primeiras, ganham hoje relevância única.

Com base nessas premissas, nota-se que a forma de ver e viver o futuro se transformou, ou pelo menos encontra-se em estado de transição. O que parece é que essas duas formas diferentes de imaginar o futuro, além de aparecerem sobrepostas, elas por vezes se contrapõem, gerando uma espécie de crise na própria concepção do porvir. A imagem de um futuro aberto cede espaço para a imagem de um porvir

---

<sup>160</sup> Deleuze, 2005, p. 67.

<sup>161</sup> Gumbrecht, 1998, p. 22.

<sup>162</sup> Gumbrecht, 1998, p. 22.

fechado, de possibilidades limitadas, capturadas por prognósticos renovados e cada vez mais “precisos”, e que, muito provavelmente, seja por esse motivo que já consiga ser experimentado hoje. O fato é que o amanhã como uma experiência do presente já é uma realidade, e os museus têm cultivado e proporcionado essa prática, como demonstra Oliveira ao afirmar que o fundamento conceitual do Museu do Amanhã “é o entendimento de que o amanhã não é o futuro. Pois se o futuro é alguma coisa que estaria lá, que já estaria lá, o amanhã está aqui, e está sempre acontecendo”.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> Oliveira, Luiz Alberto. Um museu singular para um futuro plural. In: Museu do amanhã. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.



## Capítulo III

### OUTRAS IMAGENS DE FUTURO: SONHOS UTÓPICOS E OS MUSEUS NUNCA REALIZADOS



*Adolf Hitler esboçaria tal visão repetidas vezes. Ele a contemplaria, a reviraria mentalmente, até que com a ajuda dos arquitetos Albert Speer, Hermann Giesler e outros, o Führermuseum e o distrito cultural de Linz – os símbolos de sua alma artística – se tornariam uma ideia definida; depois uma planta arquitetônica com 6 metros de comprimento; e, finalmente, um modelo em escala tridimensional, grande o suficiente para encher uma sala inteira, mostrando cada prédio, ponte e árvore que iria crescer e prosperar sob sua mão poderosa.<sup>164</sup>*

Edsel e Witter (2015)

*Entre as moradas de sonho do coletivo, sobressaem-se os museus.<sup>165</sup>*

Walter Benjamin (1982, 1ª edição)

No centro de Fedora, metrópole de pedra cinzenta, há um palácio de metal com uma esfera de vidro em cada cômodo. Dentro de cada esfera vê-se uma cidade azul que é o modelo para uma outra Fedora. São as formas que a cidade teria podido tomar se, por uma razão ou por outra, não tivesse se tornado o que é atualmente. Em todas as épocas, alguém, vendo Fedora tal como era, havia imaginado um modo de transformá-la na cidade ideal, mas, enquanto construía o seu modelo em miniatura, Fedora já não era mais a mesma de antes e o que até ontem havia sido um possível futuro hoje não passava de um brinquedo numa esfera de vidro.

Agora Fedora transformou o palácio das esferas em museu: os habitantes o visitam, escolhem a cidade que corresponde aos seus desejos, contemplam-na imaginando-se refletidos no aquário de medusas que deveria conter as águas do canal (se não tivesse sido dessecado), percorrendo no alto baldaquino a avenida reservada aos elefantes (agora banidos da cidade), deslizando pela espiral do minarete em forma de caracol (que perdeu a base sobre a qual se erguia).

No atlas do seu império, ó Grande Khan, devem constar tanto a grande Fedora de pedra quanto as pequenas Fedoras das esferas de vidro. Não porque sejam igualmente reais, mas porque são todas supostas. Uma reúne o que é considerado necessário, mas ainda não

---

<sup>164</sup> Edsel e Witter, 2015, p. 27.

<sup>165</sup> Benjamin, 2018, p. 687.

o é; as outras, o que se imagina possível e um minuto mais tarde deixa de sê-lo.<sup>166</sup>

O museu da cidade de Fedora, narrado por Marco Polo ao imperador mongol Kublai Khan – cuja coleção é composta por outros cenários que foram imaginados para a região, projeções hipotéticas daquilo que poderia ter sido a Fedora perfeita para cada época – não é de todo ficcional. De fato, como na história imaginária de Calvino, nem todos os projetos sonhados em um determinado período histórico são colocados em prática. Nem mesmo todas as ideias, planejamentos mnemônicos e sonhos de museu tornam-se realidade. No entanto, nem sequer por esse motivo, deixam de deixar rastros, vestígios pelo caminho, do momento em que foram enunciados. Vale retomar que, como vimos nos capítulos anteriores, os sentidos de futuro, tanto o moderno quanto o contemporâneo, estiveram presentes como pressupostos fundamentais dos museus. Desde quando apenas influenciavam suas ações a partir do progresso, até momento em que, além disso, apareceram tematizando tais instituições, sendo produtos e também produtores de um futuro antecipado, principalmente a partir dos riscos que oferece.

Nesse sentido, levando em conta a dimensão que os sentidos de futuridade demonstram ter, suas relações com os museus não poderiam ser reduzidas a essas imagens hegemônicas, aos projetos que de fato foram levantados nas grandes cidades, aos prédios construídos, às coleções organizadas de maneira “real”. Desse modo, entre o progresso e o risco, podemos dizer que as imagens do futuro nos museus não se restringem àquelas que foram apresentadas nos capítulos anteriores. O sentido de futuro de cada época faz nascer não apenas projetos bem-sucedidos, discursos hegemônicos, planos executáveis, mas também uma série de sonhos precários, projetos falidos, sonhos imaginários, literaturas utópicas, obras que nunca saíram do papel. Assim, o museu imaginário de Fedora não representa apenas a mera reunião de imagens irreais. Trata-se, sobretudo, de um museu de sonhos, de outras

---

<sup>166</sup> Calvino, 1990, p. 32 e 33.

imagens de futuro, de utopias que foram imaginadas ao longo dos tempos e que podem ser percebidas para além da literatura.

Em primeiro lugar, cabe destacarmos que a palavra utopia, etimologicamente falando, é a combinação do sufixo *tópos* (que em grego significa lugar) com o prefixo “u”, que agrega um sentido negativo à palavra. Assim, o termo utopia significa um não lugar, ou ainda, um lugar que não existe. Segundo Sanz, poderíamos também compreender esse “não lugar” como uma possibilidade de “outrá-lo”, de fabularmos acerca de um lugar outro, diferente e, porque não também, melhor.<sup>167</sup> Dito isso, como bem nos lembrou Marilena Chauí, a palavra utopia tem mesmo suas raízes na literatura. De início, apareceu como título do romance de Thomas More no século XVI, em que o filósofo idealiza uma sociedade sem propriedade privada e sem intolerância religiosa. No entanto, desde então, o termo foi utilizado para designar outras tantas imaginações futuras, inclusive anteriores à publicação do livro, como por exemplo, o projeto da cidade ideal da República de Platão.<sup>168</sup>

Dessa maneira, de lá pra cá, no âmbito da literatura utópica – que segundo Nunes escapa do campo da ação, mas o complementa e o enriquece, ampliando seus horizontes<sup>169</sup> –, podemos encontrar narrativas também sobre sonhos de memória, museus imaginários. No entanto, diferentemente dos conceitos apresentados por André Malraux<sup>170</sup> – em que de um lado teríamos um museu imaginário representando a totalidade do que as pessoas conhecem hoje por meio das imagens, da reprodutibilidade técnica, sem precisarem ir a um museu real e, do outro, um museu imaginário como lugar mental, constituído a partir das escolhas de nosso espírito e de nossas memórias individuais –, os museus imaginários aos quais nos referimos constituem expressões de algo muito mais amplo, são imagens oníricas, são desejos que transcendem aqueles referentes a cada indivíduo, são frutos do modo como cada

---

<sup>167</sup> Sanz, 2019a, p. 169 (grifos meus)

<sup>168</sup> Chauí, 2008, p. 7.

<sup>169</sup> Nunes, 2012, p. 122.

<sup>170</sup> Malraux, André. O museu imaginário. Lisboa: Gallimard, 1965.

sociedade fabrica o seu passado e, sobretudo, concebe o seu futuro, são produtos e também produtores de um regime próprio de historicidade.

Nesse sentido, enfatizando o caráter histórico dos sonhos de museu, trata-se, aparentemente, de um sonho conflituoso, pois, ao mesmo tempo em que a ideia de sonho se projeta para o futuro, estamos falando também de um sonho que se volta para o passado, um sonho de memória. Eles constituem imagens exemplares de como pode o futuro influenciar um certo modo de elaborar o passado e vice-versa. Os sonhos e as utopias de museu nos possibilitam vislumbrar como as sociedades gostariam que fossem tanto o porvir ideal quanto a configuração da memória perfeita para cada época.

Como apontou Ítalo Tronca, “no decorrer da história as sociedades vêm criando incessantemente suas utopias, com a diferença de que algumas épocas são mais pródigas do que outras”.<sup>171</sup> Significa também dizer que as utopias museais, cada uma imaginada dentro de um regime de temporalidade vigente, são influenciadas pela imagem de futuro que pertence a tal regime. Assim, podemos observar que, por vezes, os museus foram sonhados como tentativas de se alargar as possibilidades de futuro, outras vezes, podem ser notados como filhos de um desejo nostálgico de retomar o passado e (em vez de criar, construir) de prever o futuro. Dessa forma, se o progresso aparelhou, na modernidade, a imagem de um porvir como horizonte aberto a milhares de possibilidades, não seria inesperado que também neste período as utopias museais apareçam como alargamento das perspectivas de futuro, como bem demonstrou Jules Verne e suas fábulas. Hoje, no entanto, momento em que o risco aparece como protagonista, influenciando tanto a antecipação do porvir quanto o apego ao passado, os sonhos de museu expressam, cada vez mais, um desejo pela presentificação dos tempos.

Desse modo, os projetos museais que não foram de fato colocados em prática, que não se realizaram como instituições, se realizaram, entretanto, como sonhos de

---

<sup>171</sup> Tronca, 1993, p. 33.

futuro, sonhos de museu. Fazem parte, junto com os museus, arquivos e bibliotecas reais, de uma teatralização da memória, assim como também de uma encenação do futuro; ajudam a criar e, sobretudo, ampliar uma dramaturgia temporal própria, como poderemos observar neste capítulo, nas imagens dos projetos museológicos que nunca saíram do papel, idealizados por líderes e seguidores de movimentos sociais diversos, sobretudo no período moderno, em que o progresso se converteu em um credo capaz de fazer surgir, ao mesmo tempo, sonhos “progressistas” de um lado e utopias reacionárias de outro. Projeções imaginárias que são capazes tanto de imitar as suas épocas quanto de criarem tensões com ela. E também sonhos de museus de resistência, os quais, à medida que emergem como crítica a um sistema dominante, estabelecem crises no tempo.

Além disso, cabe por fim destacar que entre esses dois sentidos de futuro, moderno e contemporâneo, os sonhos museais foram também, por vezes, expressados no âmbito do universo artístico e, por esse motivo, podem ser pensados também a partir das possibilidades que existem nas intersecções entre memória, arte e utopia. A dimensão da realidade se diferencia da dimensão da literatura, por exemplo. A primeira, seria então, nesse sentido, complementada e enriquecida pela segunda, o que daria à arte literária poderes utópicos. Assim, quando introduzimos a memória nesse tripé, podemos pensar em como a arte, com toda sua dimensão utópica, poderia alargar nossas possibilidades de memória, nossos sonhos de museu e, ainda, como a arte e a cultura da memória agem revigorando utopias em tempos em que elas não são mais alimentadas por uma imagem de futuro aberto, pelo contrário, uma imagem de futuro cada dia mais calculadamente previsto e fechado. Essas são algumas das questões que pretendemos suscitar neste capítulo.

### 3.1 Sonho e poder: memória total e a superação do esquecimento

*Eu percebi, após passar por muitas dificuldades na construção do site libraryofbabel.info, que estava tentando fazer uma reconstrução fiel de um sonho impossível.*<sup>172</sup>

Jonathan Basile (2019)

O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas.<sup>173</sup>

A Biblioteca de Babel, Jorge Luis Borges (1944)

Nesta última epígrafe, que corresponde a um dos contos mais conhecidos de Borges, o termo biblioteca é colocado entre parênteses pelo autor para dar ênfase ao seu uso metafórico como sinônimo de universo. Por certo, o emprego conotativo da palavra não foi em vão. Organizada em múltiplas salas hexagonais aparentemente sem fim, imaginar o seu completo lembra a estrutura de uma colmeia, em que, de qualquer hexágono, é possível ver, interminavelmente, os andares de cima e os de baixo. Os homens, que no conto são todos bibliotecários, deduzem que a biblioteca seja total, sendo assim, conteria todos os livros possíveis, tudo que é dado a expressar por meio da combinação de vinte e cinco símbolos ortográficos (vinte e duas letras do alfabeto, vírgula, ponto e espaço), em todos os idiomas, como, por exemplo, “a história minuciosa do futuro, as autobiografias dos arcanjos, o catálogo fiel da Biblioteca, milhares e milhares de catálogos falsos, a demonstração da falácia desses catálogos”,<sup>174</sup> e mais.

Na biblioteca utópica de Borges, por mais que os símbolos que formam as combinações sejam finitos, seus possíveis arranjos são muito mais do que a mente

---

<sup>172</sup> Basile, 2019, p. 19.

<sup>173</sup> Borges, 2007, p. 69.

<sup>174</sup> Borges, 2007, p. 73.

humana pode ser capaz de imaginar. Assim, é como se de fato a biblioteca fosse *ab aeterno*, infinita, como afirma e prefere acreditar o bibliotecário narrador. Borges também faz alusão, em outro conto, a esse desejo por uma completude, mas agora dentro de uma utopia da memória. Em *Funes, o memorioso*, o autor descreve um personagem que possui uma memória total, capaz de lembrar das “muitas caras de um morto num longo velório”<sup>175</sup> e de se incomodar com o fato “do cachorro das três e catorze (visto de perfil) tivesse o mesmo nome que o cachorro das três e quinze (visto de frente)”<sup>176</sup>. Ireneo Funes seria como um super-homem, no sentido que Nietzsche deu para o termo, contudo, suspeita-se, de que ele não era muito capaz de pensar, já que pensar é também esquecer as diferenças, abstrair, generalizar. No mundo abarrotado de *Funes*, descreve o narrador, não havia senão detalhes, quase imediatos.<sup>177</sup>

Os dois contos do autor argentino parecem se complementar. No primeiro, mais que um lugar imaginário, a biblioteca de babel representa, apesar dos obstáculos que impõe (e que talvez existam para justificar as próprias falhas humanas), um espaço onírico, um sonho projetado por Borges em 1944, que assinala uma utopia do saber. No entanto, à medida que se conhece, parece ser necessário também guardar tamanho conhecimento, memorizá-lo, e nada mais justo, para um saber total, sonhar também com uma memória total, como demonstra Borges com a figura de *Funes*. Há autores que acreditam que a biblioteca de Borges serviria como uma representação premonitória de nossa sociedade contemporânea,<sup>178</sup> com todas as suas verdades e pós-verdades que são compartilhadas na rede, além do fato de ser compreendida – a partir do surgimento e disseminação da internet, sobretudo no início da década de noventa, quando o seu uso comercial já havia sido liberado<sup>179</sup> – como uma sociedade da informação.

---

<sup>175</sup> Borges, 2007, p. 105.

<sup>176</sup> Borges, 2007, p. 107.

<sup>177</sup> Borges, 2007, p. 105, p.106 e p. 108.

<sup>178</sup> Virgil, 2008.

<sup>179</sup> Silva, 2001.



Outros preferem tentar colocar em prática o projeto verdadeiro do contista, como foi o caso do estudante de doutorado em Literatura Comparada da Universidade de Emory nos Estados Unidos, Jonathan Basile, que, inspirado no sonho do autor argentino, criou uma plataforma virtual, a *The Library of Babel*,<sup>180</sup> que busca proporcionar ao internauta uma experiência semelhante à dos bibliotecários do conto: testar combinações entre 1.312.000 caracteres incluindo letras maiúsculas e minúsculas, espaço, vírgula e ponto. A versão online espera conter todos os livros que já foram escritos e ainda aqueles que poderiam ser, incluindo todas as peças, todas as músicas, todos os trabalhos científicos, todas as decisões legais, todas as constituições, todas as partes das escrituras<sup>181</sup>, e assim por diante.

Em primeiro lugar, nota-se, na ação de nossos contemporâneos, que, apesar de divergirem, ambos compartilham de uma mesma característica. Tanto Johnny Virgil, ao acreditar que já somos uma espécie de biblioteca de babel, quanto Basile, ao tentar realizar o sonho de Borges, repetem anseios antigos, trazem à tona utopias passadas no lugar de criar seus projetos utópicos. De fato, como vimos no capítulo anterior, retomar o passado tem se apresentado como um aspecto tipicamente contemporâneo, e parece estar agindo também no modo como sonhamos ou, pelo menos, favorecido para que aqueles antigos sejam reencarnados, dentro de outras narrativas, de outras tecnologias. Há quem diga que estamos vivendo o tempo das distopias, em que minisséries como a inglesa *Black Mirror* e a estadunidense *The Handmaid's Tale* batem recordes de audiência mundial. Vale mencionar que a antecipação do futuro por meio das imagens, das previsões tecnocientíficas, parece também ser responsável pelo enfraquecimento para que sejam sonhados ou almeçados, mesmo que fantasiosamente, cenários novos, alternativos.

Cabe notar também que esse sonho por totalidade não é recuperado ao acaso, trata-se, sobretudo, de um sonho que perdura, que ultrapassa temporalidades, que

---

<sup>180</sup> The Library of Babel. Disponível em: <https://libraryofbabel.info>. Acesso em: 09 jan. 2020.

<sup>181</sup> The Library of Babel. About. Disponível em: <https://libraryofbabel.info/About.html>. Acesso em: 09 jan. 2020.

permanece, mas, no entanto, surge, a cada época, rodeado por atravessamentos distintos, sobretudo por poderes e movimentos políticos diversos. Adolf Hitler, por exemplo, com o seu sonho de dominar o mundo, começando, é claro, pela Alemanha, vinha discutindo desde 1936 com seu arquiteto Albert Speer o plano de reconstruir a capital Berlim numa grande escala, inspirada em Roma, local que havia visitado e se encantado com o seu esplendor, inclusive de suas ruínas. Depois de Roma, o líder nazista disse a Speer para não construir o novo projeto de Berlim pensando no presente, mas sim no futuro. Ele “queria criar monumentos que ao longo dos séculos se tornassem ruínas elegantes para que com mil anos de Reich a humanidade ainda olhasse com assombro para os símbolos de seu poder”.<sup>182</sup> Hitler havia arquitetado todo um projeto de memória dentro do seu projeto de sociedade.

Não por acaso, planejou e quase conseguiu colocar em prática o sonho de um museu que, se realizado, seria o maior do mundo. Hitler tinha em seu histórico o gosto pelas artes; quando jovem, sonhara em ser artista e arquiteto, sonho que acabou indo por água abaixo quando teve sua matrícula na Academia de Belas-Artes de Viena recusada por uma comissão de especialistas em arte, que ele inclusive acreditava serem judeus.<sup>183</sup> No entanto, mais tarde, seu verdadeiro destino se revelou, e a criação não parecia mesmo fazer parte do caminho que foi traçado para ele, mas sim a restauração, a recomposição, a sua maneira, dos destroços que ele mesmo viria a ocasionar: “fazer da Alemanha um império, o mais forte; o mais disciplinado; o mais racialmente puro. Berlim seria sua Roma, mas um verdadeiro imperador-artista precisava de uma Florença, e ele sabia onde construí-la”.<sup>184</sup> E foi no limiar entre os tempos modernos e a contemporaneidade que o líder alemão projetou, em 1939, o Führermuseum (Museu do Führer) para ser construído na cidade austríaca de Liz (lugar de seu nascimento).

---

<sup>182</sup> Edsel e Witter, 2015, p. 25.

<sup>183</sup> Edsel e Witter, 2015, p. 25.

<sup>184</sup> Edsel e Witter, 2015, p. 25.

Ele não daria a Linz um simples museu. Ele reformaria as margens do Danúbio em um distrito cultural como o de Florença, mas com amplas avenidas, pistas para pedestres e parques, e com todas as perspectivas consideradas e controladas. Ele construiria um teatro para óperas, um salão para concertos sinfônicos, um cinema, uma biblioteca e, é claro, um gigantesco mausoléu para abrigar seu túmulo. E próximo, no centro de tudo, ficaria o Führermuseum, sua catedral de Aachen, o maior, mais imponente, mais espetacular museu de arte do mundo.<sup>185</sup>

Como sabido, Hitler acreditava que o progresso da nação alemã seria alcançado por meio da ascendência da raça ariana sobre as demais, pensamento que culminou no Holocausto, massacre responsável pela morte de milhares de judeus. Além disso, ele não via na construção do museu apenas um meio de alimentar o seu apreço pelas artes, mas, sobretudo, de reforçar aqueles ideais de superioridade que guiava todo o discurso da Alemanha na época. O Führermuseum não era apenas um sonho de museu, mas um sonho de memória que integrava um sonho de poder. O Museu do Führer foi uma instituição pensada para celebrar o nazismo e construir a memória daquele poderio a partir de obras variadas, confiscadas e providas de compras forçadas pelo governo, em sua maioria de origem judaica. Para a realização do seu projeto museológico, Hitler chegou a fazer um levantamento de fundos a partir da comercialização do livro *Mein Kampf*, de sua autoria, em que descrevia todas as bases que conduziam a ideologia nazista. No entanto, com o fim da Segunda Guerra, que resultou também no suicídio do líder alemão, as obras permaneceram em adegas, depósitos e minas, e o "Museu de Arte Linz", como também ficou conhecido o projeto, permaneceu como um museu fictício.<sup>186</sup>

Do lado oposto, no final do século XIX, o historiador, jornalista, crítico de arte e também romancista, Gustave Geffroy iniciou uma campanha para a criação de um museu nos subúrbios de Paris. Por meio da publicação de artigos, quase que

---

<sup>185</sup> Edsel e Witter, 2015, p. 26.

<sup>186</sup> Linz verändert. History Linz. Disponível em: <https://stadtgeschichte.linz.at/english/12110.php>. Acesso em: 19 jan. 2020.

mensalmente, no *Le Journal* – um jornal local cujo subtítulo definia-o como *quotidien, litteraire, artistique e politique*<sup>187</sup> – o francês de currículo extenso buscava convencer os leitores da importância de se construir o *Musée du Soir* (Museu da Noite), nome este, pelo que parece, dado pelo próprio crítico de arte devido às peculiaridades da instituição. O sonho de Geffroy almejava a construção de um museu que fosse acessível aos trabalhadores da época – período de intensas jornadas de trabalho nas indústrias –, pessoas que passavam a maior parte de suas vidas confinadas em fábricas e que não tinham tempo durante o dia para frequentar os museus. Daí a ideia de um museu que funcionasse à noite até às vinte e duas ou vinte e três horas, segundo o primeiro artigo da campanha, publicado em 18 de novembro do ano de 1894. Nesse mesmo artigo, o crítico descreve que o *Musée du Soir* comportaria objetos de arte decorativa,<sup>188</sup> inspirado no museu de *South Kensington*,<sup>189</sup> em Londres.

O estilo dos objetos artísticos, instrumentais, escolhido para fazer parte do museu sonhado pelo historiador, parece compartilhar do mesmo objetivo de alguns movimentos artísticos de vanguarda modernos, que, segundo Fabbrini, “apostaram no poder de estandardização de protótipos formais criados por artistas e técnicos visando produzir objetos que fossem simultaneamente úteis e belos”, ou seja, foi um projeto de estetização da vida, por meio do design, cuja ideia, de caráter utópico e revolucionário, tinha como propósito embaralhar arte e vida,<sup>190</sup> no sentido de que naquela época fazer arte era também construir a própria vida. Não por acaso, vimos, no primeiro capítulo, esse fenômeno também acontecer com a história. Nesse sentido, o museu dos sonhos de Geffroy teria imediatamente o mesmo significado da

---

<sup>187</sup> Cotidiano, literário, artístico e político (tradução nossa).

<sup>188</sup> Nas palavras do autor trata-se de *objets d'art, d'art mobilier et usul*. Geffroy, 1894.

<sup>189</sup> Esse museu, ao qual se refere Geffroy em seu artigo, é conhecido hoje como *Victoria and Albert Museum* e sua construção foi inspirada na Exposição Universal de 1851, que aconteceu em Londres. Museu de arte decorativa, teve suas primeiras coleções compostas pelo acervo de algumas mostras que compunham a Grande Exposição.

<sup>190</sup> Palestra “A arte depois das vanguardas: utopia e heterotopia” com Ricardo Nascimento Fabbrini realizada durante o Encontro Internacional “Pensar o futuro: as histórias que tecemos e as histórias que queremos”, em fevereiro de 2017 no Centro de Pesquisa e Formação do Sesc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mlqKM6LMF5k>. Acesso em: 20 jan. de 2020.

instituição de Londres, a mesma importância de ensino, o que invoca o pensamento hegemônico da época.

Assim que nascesse, ele cresceria a cada dia, a ajuda viria de todos os lugares, de todas as classes sociais, de amadores, escritores, da população de artesãos. Todos teriam a satisfação de vê-lo se formar sob seus olhos, se desenvolver de acordo com suas simpatias, um trabalho de todos, que seria uma justa e crescente expressão social.<sup>191</sup>

O sonho de construir um museu da noite nos subúrbios de Paris tratava-se sobretudo de um sonho de democratização do seu acesso, que denuncia a influência de ideais libertários e igualitários, pilares que legitimavam boa parte dos movimentos sociais da época para o alcance do progresso. A biografia de Geffroy não nega sua proximidade com tais convicções. Próximo de Claude Monet e defensor de sua arte, é apontado como um dos primeiros historiadores a fazerem parte do movimento impressionista. Vale mencionar que o impressionismo, assim como outros movimentos de vanguarda realistas, emergiu com a pretensão de romper mais uma vez com a tradição, a da arte romântica. Observamos, então, na imagem de um projeto de museu, e nesse caso do *Musée du Soir*, os mesmos atravessamentos que perpassavam as demais instâncias daquela época, diversos movimentos sociais e de poder, aqueles mesmos que, segundo Dupas,<sup>192</sup> emergiram, por vezes, de lados contrários, como o comunismo e o nazismo, entretanto, compartilhavam do mesmo objetivo final, o da evolução social.

Em 27 de novembro de 1895, Geffroy publicou o décimo primeiro artigo da campanha. Intitulado *Utilité du Musée*, o artigo foi escrito em resposta à opinião do escultor Jean Baffier, publicada em uma *brochure* (panfleto), não apenas sobre o

---

<sup>191</sup> Geoffroy, 1894, tradução nossa. No original: *Aussitôt né, il s'accroîtrait chaque jour, des secours lui viendraient de partout, de tous les milieux sociaux, des amateurs, des écrivains, de la population des artisans. Tous auraient la satisfaction de voir se former sous leurs yeux, se développer selon leur sympathie, une œuvre sortie de tous, qui serait vraiment leur, qui serait leur juste et grandissante expression sociale.*

<sup>192</sup> Dupas, 2006.

*Musée du Soir*, mas sobre os museus de modo geral. De acordo com o escultor francês, na época, os museus eram inúteis do ponto de vista criativo e até prejudiciais porque, segundo ele, apresentavam apenas fragmentos de algo e ainda sem nenhuma correlação entre eles. Indignado – e para a sorte dessa pesquisa –, o jornalista aproveitou as falas, muitas vezes contraditórias, de Baffier para fundamentar a utilidade que ele acreditava ter os museus naquele século. Geffroy provocou o companheiro artista incitando que, se os museus são mesmo inúteis e prejudiciais, devem então ser destruídos: “queime as telas, pulverize as estátuas, acabe com as bibliotecas, queime os livros, feche as escolas, retornemos às florestas, às cavernas após destruirmos os sítios arqueológicos. É uma opinião, não a minha e nem a de muitos outros”. Acreditar que a capacidade de criação do homem aumentaria com a destruição dos museus é uma afirmação inviável ao espectador da vida e da arte, acreditava Geffroy. Segundo ele, naquele tempo, as pessoas não partiam da natureza, aquela sociedade não partia de uma verdade; eles estavam indo em direção à natureza, estavam à procura da verdade.<sup>193</sup>

De onde então viria o ponto de partida? De acordo com o jornalista, partimos daqueles que nos precederam. São deles que herdamos nossa existência, assim como também é por meio deles que desvendamos o espírito da humanidade de ontem para podermos dar continuidade à humanidade de hoje. Somando os esforços de hoje aos esforços do dia anterior. Como numa história somática, contínua e progressiva. E onde podemos encontrar expressa e resumida a humanidade de ontem? – pergunta Geffroy. Ele mesmo responde: na história, no livro, na arte, na biblioteca, nos museus. Além disso, a imagem do *Musée du Soir* foi também exemplar no sentido de nos ter feito abrir os olhos para as possibilidades de construção histórica do período moderno levando em conta o sentimento de vontade, de expectativa de futuro de seu idealizador e de seus contemporâneos a partir da invenção de um dispositivo – o museu –, que naquela época nascia

---

<sup>193</sup> Geffroy, 1895.

justamente com o propósito de não deixar cair no esquecimento os acontecimentos passados para que eles não se repetissem no futuro.

No entanto, apesar do sonho de museu de Geffroy carregar características de sua época, ele tinha algo mais, algo que alargava as possibilidades do seu tempo. O jornalista acreditava que os museus eram provas de vida e que, sem eles, “não haveria solução de continuidade entre as obras de arte coletadas, salvas da noite, do esquecimento, e a vida ao nosso redor, que nos solicita”.<sup>194</sup> Para ele, é o espetáculo comovente dessas provas de compreensão, de sensibilidade, que nos é oferecido pelos museus, que nos faz abrir os olhos para a vida. Dessa maneira, segundo ele, “os museus não contêm os mortos, mas a vanguarda viva”.<sup>195</sup> O sonho do *Musée du Soir* foi um típico sonho moderno, que emergiu, entretanto, tensionando o seu tempo, pois pretendia ser não mais um lugar do passado, um lugar da morte, como expressou o crítico de arte, mas um lugar de vanguardas, fruto de um futuro imaginado como horizonte aberto; mas, no entanto, com uma carga de resistência. Na verdade, todo esse esforço do jornalista para fazer nascer um novo museu era também uma tentativa, na época utópica, de afirmar o valor da instituição museu como um lugar além de um depósito da história que ficou para trás, muito mais que uma simples bengala, de um sustento, de uma legitimação para a inovação. O que o crítico de arte fez, e que talvez nem tenha percebido pelo calor do momento, foi iniciar uma luta pela valorização e democratização dessas instituições que dura até os dias atuais, mas que, em cada tempo, resiste a poderes e atravessamentos distintos.

De fato, como vimos no capítulo anterior, os museus, assim como diversas outras atividades memorialísticas têm sido, atualmente, objeto das biopolíticas contemporâneas, pautadas na racionalidade neoliberal, sobretudo por essas instituições abarcarem hoje não apenas o passado, mas também o futuro. Nesse sentido, segundo Chagas e Murta, se houve em nosso tempo uma utopia museal, ela

---

<sup>194</sup> Geffroy, 1895.

<sup>195</sup> Geffroy, 1895.

se expressou na Declaração de Salvador na Bahia, produto do I Encontro Ibero-Americano de Museus. Na ocasião, vinte e dois representantes de países ibero-americanos expuseram no documento “os anseios e projetos do setor em favor de políticas públicas participativas, inclusivas e de uma museologia libertária, que buscasse a emancipação dos sujeitos a partir de suas memórias.”<sup>196</sup> O propósito inicial que inspirou a formulação da Declaração de Salvador partiu de uma utopia museal pautada na ascensão de grupos sociais e movimentos comunitários, contra as poderosas museologias tradicionais e a convergência puramente mercadológica das instituições.

No entanto, as propostas da Declaração, ao se basearem nas políticas de editais meritocráticos, acabam sendo engendradas pelas mesmas lógicas do capitalismo atual, avessas “aos processos museais em perspectiva *freiriana*, ignorando assim a utopia museal de relações mais horizontalizadas e produções criativas espontâneas, transformado a sua estruturação em fantasias do presente”.<sup>197</sup> O termo utopia museal foi citado na apresentação da Declaração de Salvador fazendo referência à Mesa Redonda de Santiago, mencionada no capítulo anterior: “a declaração da Cidade de Salvador, 35 anos depois da Declaração de Santiago do Chile, de algum modo, traz a possibilidade de renovação dos sonhos e de reinvenção das utopias museais”. Chagas e Murta nos recordam que o termo utopia não foi citado no documento de 1972, mas destacam que, conforme apontou Alan Trampe na reedição comemorativa de 40 anos da mesa, “seus participantes sonhavam com museus permeáveis e translúcidos que favoreçam o reencontro com a comunidade no sentido das perspectivas futuras para os museus”.<sup>198</sup>

Nesse sentido, podemos apontar também como uma utopia museal contemporânea o trabalho de Vladimir Sybilla Pires, que anseia por uma museologia da monstruosidade. Tema de sua tese de doutorado, que em seguida virou livro, o

---

<sup>196</sup> Chagas e Murta, 2016, p. 63.

<sup>197</sup> Chagas e Murta, 2016, p. 65.

<sup>198</sup> Chagas e Murta, 2016, p. 63, em nota.



autor argumenta que diante da atual conjuntura contemporânea precisamos repensar o papel da instituição museu. O museu sempre foi um contentor, sendo um de seus principais dilemas o de incluir ou não incluir, conter ou não conter. Dessa maneira, Pires acredita que a discussão atual em torno dos museus deve ir além da ideia de inclusão, pois no museu tradicional que conhecemos, que não por acaso surgiu na modernidade, o “outro” (normalmente pobre e diferente) já era, de certa forma, “incluído” – como observamos no sonho do *Musée du Soir* – numa sociedade burguesa por meio de lógicas fabris e, com isso, acabam tendo suas necessidades padronizadas. A cidadania era obtida pelo emprego nas fábricas e pela relação salarial; o tempo de vida era dividido entre o tempo de trabalho e o tempo livre; as noções de inclusão e exclusão eram mais nítidas.

Hoje, ao contrário, estamos vivendo em um tempo em que a vida é consumida como um todo, em toda a sua heterogeneidade, em que toda a sua extensão é submetida ao capital e em que o trabalho assumiu a dimensão da autonomia, não sendo mais preciso pertencer à fábrica para ser incluído. Hoje a inclusão é responsabilidade de cada um e até mesmo os outrora excluídos são incluídos na ordem neoliberal. Por esse motivo, Pires acredita que no âmbito dos museus precisamos construir sonhos para além desses discursos, pois hoje ele também já se encontra cooptado. Dessa maneira, o autor instiga alçarmos utopias museais que vão além do direito de se ver representado como aquilo que se é – em exposições, museus, coleções –, sendo preciso, antes de mais nada, sonhar e desejar museus que reconheçam o direito de sermos qualquer coisa, resistindo a toda e qualquer captura que promova a inclusão pela exclusão, pela subtração, pela individualização, pela inserção em um museu como contentor; “direito inclusive à não-representação, portanto, a um consumo de devires na relação direta com as diferenças, na relação direta com o “outro”, sem mediações”.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Pires, 2014, p. 101-102.

Dentro ainda das diversas possibilidades oníricas e utópicas que o museu possibilita, podemos encontrá-lo também em narrativas artísticas e poéticas, para expressarem o desejo por um museu cada dia mais “livre”, como na frase “o museu é o mundo”, do artista Hélio Oiticica, e no poema de João Cabral de Melo Neto, chamado de O Museu de Tudo, que fala sobre um museu que seria como um “depósito de tudo que aí está”.<sup>200</sup> Dentro dessa perspectiva, segundo Barranha e Crespo, os museus desde sempre foram associados ao desejo de relação com o mundo dos objetos, sonho que tem também implícito um projeto utópico de superação da realidade, do tempo e do esquecimento. Para os autores, os museus são mais que instâncias de reconhecimento e difusão de imagens que as comunidades produzem de si mesmas, além disso, eles configuram também espaços privilegiados de projeção,<sup>201</sup> como constatamos também tanto na imagem do *Musée du Soir* como na proposta contemporânea por um museu mostro.

Desse modo, os museus poderiam ser interpretados não apenas como lugares de projeção da imagem de futuro já consolidada – essa que dá forma ao sentimento de futuridade de uma época –, mas, mais do que isso, como espaços de projeção de utopias, que expressam a tentativa de cada período histórico pelo alcance dos seus sonhos mnemônicos. Como sabemos, os museus nunca foram entidades despidas de carga simbólica e política. Como tivemos a oportunidade de analisar nos capítulos anteriores, são justamente esses atributos que enfatizam a sua historicidade e que o fazem surgir de modo diferente em cada época. Interessante pensar que a apropriação de ruínas arquitetônicas como sede dos museus de hoje, passam, mesmo que involuntariamente, a fazer parte das lógicas atuais, dessa tentativa de dominação de todos os tempos, da amplificação de um presente que se constitui a partir da abrangência do passado e do futuro. E, ao contrário do que muitos poderiam acreditar, aqueles “movimentos antimuseu, que marcaram a primeira metade do

---

<sup>200</sup> Melo Neto, 1975, p. 3.

<sup>201</sup> Barranha e Crespo, 2014, p. 1.

século XX, confirmam que os museus sempre tentaram responder a uma utopia de lugar ideal para a arte e para as rupturas que os artistas quiseram provocar”.<sup>202</sup>

Os museus dessa maneira tendem a responder a essa utopia contemporânea. Nesse sentido, seu problema, muitas vezes, também se resumiria a um caráter físico. Assim, pensando os museus como espaço das utopias contemporâneas ou, pelo menos, um lugar que possibilitaria tamanha experiência nos dias atuais, podemos perguntar: essas instituições estariam emergindo para dar forma a quais projetos utópicos? Já sabemos que os museus respondem às lógicas de hoje, aglomerando passado e futuro num mesmo lugar, como vimos no capítulo anterior. No entanto, no campo dos sonhos e das utopias, os museus, ou pelo menos a imagem dele, tem sido utilizada também de modo metafórico, não apenas como fez Oiticica e João Cabral de Melo Neto, para expressar o desejo de sua dimensão, mas para exprimir vários outros, como apontou Rachel Morris,<sup>203</sup> ao concatenar algumas características que tem feito escritores e artistas se apropriarem da figura do museu em suas obras, entre elas a capacidade dos objetos para nos fazer recuar no tempo (e aqui podemos acrescentar também a possibilidade de avançar para o futuro, o que poderia estar respondendo a um sonho de viajar no tempo) e a aparente “vida” que teriam os objetos, como veremos no próximo tópico.

---

<sup>202</sup> Barranha e Crespo, 2014, p. 2.

<sup>203</sup> Morris, 2014.

### 3.2 Utopias precárias e os museus invisíveis

*Apenas no alto estio do século XIX, apenas sob a luz desse sol é possível imaginar realizada a fantasia de Fourier.*<sup>204</sup>

Walter Benjamin (1982, 1ª edição)

Categorizado pelos jovens Marx e Engels em seus escritos no Manifesto Comunista<sup>205</sup> como socialista utópico – ao lado de figuras como Saint-Simon, Louis Blanc e Robert Owen –, o filósofo do século XIX Charles Fourier sonhou com uma sociedade baseada em suas crenças sob o amparo de ideais progressistas. Fourier parece ter adaptado a utopia de Thomas More (2005) – que idealizou na literatura, no século XVI, uma ilha onde nem o dinheiro e nem a propriedade privada existiriam, sendo o Estado responsável pela felicidade e organização da produção<sup>206</sup> – às lógicas do seu tempo. Ao contrário de More, Fourier se baseava também em fundamentações anarquistas, desse modo, a administração da sociedade pelo Estado não estava em seus planos. Crítico não apenas das estruturas econômicas do capitalismo, mas também dos valores morais e dos costumes sociais, como a religião, a família e a civilização, projetou uma sociedade firmada no amor e na harmonia, buscando, assim como seus contemporâneos, romper com as tradições.

No sistema harmonioso de Fourier todas as atividades criativas, incluindo a indústria, o artesanato e a agricultura, surgiriam de maneira apaixonada, isso que para Hakim Bey<sup>207</sup> poderia ser compreendido como a famosa teoria do “trabalho atrativo”. Fourier sonhou com uma sociedade verdadeiramente justa, que seria organizada a partir da fundação de pequenas comunidades, as quais ele nomeou de falanstérios. Os benefícios obtidos em cada falanstério seriam divididos em partes iguais entre os

---

<sup>204</sup> Benjamin, 2018, p. 1036.

<sup>205</sup> Marx e Engels, 2005, p. 77.

<sup>206</sup> More, 2005.

<sup>207</sup> BEY, Hakim. The Lemonade Ocean & Modern Times: A Position Paper. 1991. Disponível em: [hermetic.com/bey/lemonade.html](http://hermetic.com/bey/lemonade.html). Acesso em: 6 fev. 2020.

integrantes da comunidade, não importando o tipo de contribuição oferecida por cada um deles, que poderia ser tanto mão de obra e talento quanto capital. Cada um oferecia o que podia. O francês acreditava que o sentimento da paixão, concebido tradicionalmente na época como um mal supérfluo, poderia de fato ser o princípio fundador de seu projeto de sociedade. Um amante nato de todas as formas de amor, Fourier criticava frequentemente os costumes sexuais "egoístas" da civilização com ênfase na monogamia. Não por acaso, no livro em que descreve suas teorias (*Nouveau monde amoureux*), ele defende a prática de várias formas de atividade erótica coletiva, principalmente a orgia.<sup>208</sup>

Filho de seu tempo, acreditava que a orgia poderia constituir um elo universal entre os povos e que por meio de sua prática pública – e, portanto, diferente da orgia vulgar da civilização, praticada veladamente como algo proibido –, elas envolveriam, sobretudo, “a nobre expressão do amor livre<sup>209</sup>, dessa maneira, na sua visão, em seus falanstérios, os homens e as mulheres viveriam livres para amar da forma que quisessem, e, por esse motivo, deixariam de lado os prazeres ligados ao modo de vida capitalista. Imaginando uma sociedade livre movida pelo amor e, sobretudo, cuidadosamente planejada, Fourier tratou de classificar as orgias a serem realizadas em suas comunidades em várias categorias: aqui entraria a figura do museu em seu projeto. Entre outras classificações, havia uma “orgia do museu”, que oferecia apenas a gratificação visual aos participantes e que seria projetada para incentivar o desenvolvimento das faculdades estéticas dos harmonianos.<sup>210</sup> No imaginário museu da orgia de Fourier, cada membro da sociedade mostraria a parte do corpo que mais lhe conviesse,<sup>211</sup> pois o propósito era, de alguma maneira, também trabalhar a autoestima de cada membro. Felizes e apaixonados pela vida, os habitantes dos falanstérios, com a contribuição também de um gesto museológico que lhes proveria

---

<sup>208</sup> Beecher, 1986, p. 310.

<sup>209</sup> Beecher, 1986, p. 310-311.

<sup>210</sup> Beecher, 1986, p. 311.

<sup>211</sup> Fourier, 1818, p. 96.

não apenas o amor pelo próximo, mas principalmente amor próprio para continuar, homens e mulheres alcançariam, dessa maneira, o progresso.

É verdade que o projeto de sociedade de Fourier ensaiou algumas implementações, poucas, sobretudo na França, México, Estados Unidos e uma experiência brasileira, o Falanstério do Saí, experimentado em Santa Catarina. Todas falharam, pois as ideias de Fourier parecem ter mobilizado poucos grupos. No entanto, não encontramos registros sobre a realização de um museu da orgia. O que nos faz acreditar que ele tenha se mantido apenas no campo da imaginação. Acontece também que parece haver ainda algumas divergências sobre esse desejo de Fourier, se de fato ele pensava em construir um local destinado a tais práticas ou se tratava de um museu apenas como uma convenção de sua ideia. O próprio socialista – se é que podemos assim chamá-lo – parece tratar a figura do museu como algo metafórico em sua obra *Novo Mundo Amoroso*, num tópico específico chamado Da orgia do Museu. O museu quase nunca é citado pelos autores que escrevem sobre as ideias de Fourier, por sorte encontramos a obra de Beecher, que o menciona.

Nesse jogo entre o visível e o invisível, o gênero literário contemporâneo é capaz de nos oferecer algumas imagens de sonhos e utopias atuais, inclusive sonhos de museu. Já imaginaram um museu de objetos pessoais de pessoas que já se foram? Pois bem, o apego e o afeto pelo passado, atributo de nossa experiência temporal contemporânea, parece ter influenciado a projeção dessa utopia mnemônica, imaginada pela escritora japonesa Yoko Ogawa no romance *O museu do silêncio*. No livro, o projeto de museu que preservaria lembranças de pessoas que já morreram é de uma senhora ranzinza de cento e poucos anos que passou a vida inteira coletando, a cada morte ocorrida na vila em que morava, artefatos pertencentes aos mortos, que poderiam representar, fundamentalmente, quem foram aquelas pessoas em vida, objetos que seriam a metáfora perfeita da existência dos finados.

Para ela, não se tratava de construir um museu de objetos que tivessem uma simples conotação afetiva, cada peça recolhida “deveria guardar, da forma mais

vívida e fiel possível, a prova de que aqueles corpos realmente existiram”.<sup>212</sup> No caso de um homem cego, por exemplo, apenas o seu olho de vidro serviria às intenções do projeto, ou, se tratando de um médico, o bisturi que usava para fazer cirurgias também poderia fazer parte do acervo. A história é inteira narrada por um museólogo, contratado pela senhora para ajudá-la a colocar em prática o seu sonho de infância. Segundo ele, o seu trabalho é justamente “resgatar o máximo possível de coisas que caíram às margens do mundo e tentar dar o sentido mais profundo possível para a dissonância que emana delas”.<sup>213</sup> Podemos crer que o Museu do Silêncio recebeu esse nome porque cada objeto que seria ali exposto, além de silenciosos, carregava um segredo, o legado de quem os teve, o registro fiel daquelas vidas que só poderiam ser mesmo bem representadas pelas coisas, pelas imagens que essas peças emblemáticas poderiam ser capazes de despertar dos mortos – pois, como nos alertou Manoel de Barros, em alguns casos, a palavra pode empobrecer a imagem.<sup>214</sup>

Por outro lado, todo o sonho de construir esse museu nos provoca uma reflexão sobre morte e esquecimento, nos fazendo pensar também se a imagem de futuro de risco está influenciando de alguma maneira a interpretação do significado dessas questões nos dias atuais, momento histórico em que presenciamos o silenciamento de tantas mortes, como, por exemplo, no Brasil, o assassinato de Ágatha Vitória Sales Felix, de oito anos, morta em setembro de 2020, quando voltava para a casa da mãe no complexo do Alemão, no Rio de Janeiro. Vale mencionar que, em *O Museu do Silêncio*, repleto de metáforas e alegorias, o museólogo contratado pela senhora para realizar o planejamento do museu, ao chegar na vila para fazer o seu trabalho, carregava na mala poucas coisas, entre elas um microscópio e o livro *O Diário de Anne Frank*. Esses dois objetos tornam-se emblemáticos na trama. A história de Anne Frank nos remete aos milhares de mortos na Segunda Guerra, meninas judias que, assim como Anne, se esconderam em apartamentos clandestinos para fugir dos

---

<sup>212</sup> Ogawa, 2016, p. 45.

<sup>213</sup> Ogawa, 2016, p. 10-11.

<sup>214</sup> Barros, 2010.

nazistas, mas cujas vidas não puderam ser lembradas, como a da autora do diário, e, dessa maneira, foram esquecidas pela história.

Kubota nos recorda também que, paradoxalmente, “os milhares de mortos anônimos em Hiroshima e Nagasaki são lembrados permanentemente como protagonistas da maior catástrofe provocada pelo homem nos tempos modernos”.<sup>215</sup> Já o microscópio, em um paralelismo com o trabalho do museólogo, do historiador, ou do escritor, evoca olhar para as vidas “insignificantes”. Na história, nenhum personagem e lugar são nomeados, fato que acaba por ambientalizar o leitor, contribuindo para imaginar que aquele sonho de museu poderia ter sido sonhado em qualquer lugar no mundo e que os atores do romance de Ogawa poderiam representar muito bem qualquer vida na terra. Com o microscópio se pode ampliar vidas minúsculas, tornando-nos mais sensíveis à alteridade; e o fato da morte equipara a humanidade, é o que todos temos em comum,<sup>216</sup> independentemente da cor, da classe, da profissão. Nesse sentido, observamos que o risco em sua dimensão reflexiva – como vimos no capítulo anterior no exemplo prático do *Museo de la memoria y los derechos humanos* do Chile – também tem motivado sonhos de memória, sonhos de museu.

Não é um acaso que os museus, mesmo aqueles em dimensões metafóricas, têm sido objetos das utopias ao longo dos tempos. Isso acontece, muito provavelmente, porque os museus, assim como as bibliotecas, constituem, segundo Foucault, heterotopias temporais. Para o autor, heterotopias são espaços sociais que existem plenamente, mas que possibilitam também a projeção de um “não lugar”, de um lugar invisível – esse aspecto dicotômico, entre o não virtual e o virtual, é o que as diferencia das utopias que são apenas virtuais, segundo o filósofo. Felizmente ele apresenta o exemplo do espelho:

---

<sup>215</sup> Kubota, 2017.

<sup>216</sup> Kubota, 2017.



O espelho, afinal, é uma utopia, pois é um lugar sem lugar. No espelho, eu me vejo lá onde não estou, em um espaço irreal que se abre virtualmente atrás da superfície, eu estou lá longe, lá onde não estou, uma espécie de sombra que me dá a mim mesmo minha própria visibilidade, que me permite me olhar lá onde estou ausente: utopia do espelho. Mas é igualmente uma heterotopia, na medida em que o espelho existe realmente, e que tem, no lugar que ocupo, uma espécie de efeito retroativo; é a partir do espelho que me descubro ausente no lugar em que estou porque eu me vejo lá longe. A partir desse olhar que de qualquer forma se dirige para mim, do fundo desse espaço virtual que está do outro lado do espelho, eu retorno a mim e começo a dirigir meus olhos para mim mesmo e a me constituir ali onde estou: o espelho funciona como uma heterotopia no sentido em que ele torna esse lugar que ocupo, no momento em que me olho no espelho, ao mesmo tempo absolutamente real, em relação com todo o espaço que o envolve, e absolutamente irreal, já que ela é obrigada, para ser percebida, a passar por aquele ponto virtual que está lá longe.<sup>217</sup>

Dessa maneira, os museus para o autor constituiriam heterotopias temporais porque, ao contrário dos outros espaços que estariam mais estritamente ligados a recortes de tempo, os museus, apesar de pertencerem também aos momentos históricos que emergem, existem também fora do tempo, no sentido de que reúnem objetos de todos os tempos e estilos em um único lugar. Na modernidade, por exemplo, eles surgiram a partir da ideia de “organizar uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria”.<sup>218</sup> No entanto, hoje ainda perduram como museu físico, como uma instituição sancionada socialmente, na direção do termo que apontou Castoriades, mas projetam como heterotopias outras invisibilidades, funcionam como heterotopia não apenas da história, no sentido que a modernidade deu para o tempo, mas como heterotopia também do futuro.

De fato, hoje, com a presentificação dos tempos, ou para usar os termos de Gumbrecht, em nosso amplo presente, em que o passado aparece constantemente recuperado por uma cultura da memória e o futuro se precipita por uma cultura da

---

<sup>217</sup> Foucault, 2009, p. 415.

<sup>218</sup> Foucault, 2009, p. 419.

antecipação e do risco, não é aleatório que testemunhemos os museus como espaços das utopias contemporâneas: hoje eles emergem como fruto desse desejo pela presentificação dos tempos. Dessa maneira, não que sonhar hoje tenha se tornado uma prática extinta, mas podemos afirmar que nossas fabulações são cada vez menos impulsionadas pela criação de uma sociedade perfeita e ideal, já que temos nos tornado cada dia mais resilientes, no sentido de estarmos nos adaptando cada dia mais aos riscos oferecidos pelo futuro. Diante disso, temos contemplado e nos imaginado refletidos em futuros passados, em cenários já imaginados, ou ainda, ressuscitando os mortos, como fez Ogawa.

No entanto, o autor do livro *Utopia para Realistas*, escrito em 2018, Rutger Bregman, não espera que a sua obra seja mais uma tentativa de prever o futuro, mas sim de libertar o futuro, pretendendo, com os seus escritos, abrir “escancaradamente as janelas de nossa mente”. Segundo o historiador, de fato vivemos em um tempo que, “infelizmente, mal começamos a sonhar e já acordamos” e acredita que já é tempo de retomarmos o pensamento utópico, pois sem utopia o mundo fica perdido, “o mundo é sombrio quando não temos mais esperança de algo melhor”, e, citando Bertrand Russell, acrescenta que “não é a concretização das utopias que devemos desejar, mas sim um mundo onde a imaginação e a esperança estejam vivas e ativas”<sup>219</sup>. Por outro lado, não podemos afirmar certamente que hoje nossa imaginação e esperança não estão vivas, mas podemos entender sobretudo que elas são influenciadas por imagens de futuro que não possibilitam projetá-las para o amanhã. Essa falta de inovação em nossos anseios não significa que os nossos sonhos e utopias surjam hoje desprovidos de encantamento, mas poderíamos pensar, como propôs Sanz, que eles estariam encantados por outras coisas, “pela tecnologia, pelo ideal de transparência, pela otimização, pelo gerenciamento total da vida, pelo controle de todos os espaços e tempos”.<sup>220</sup>

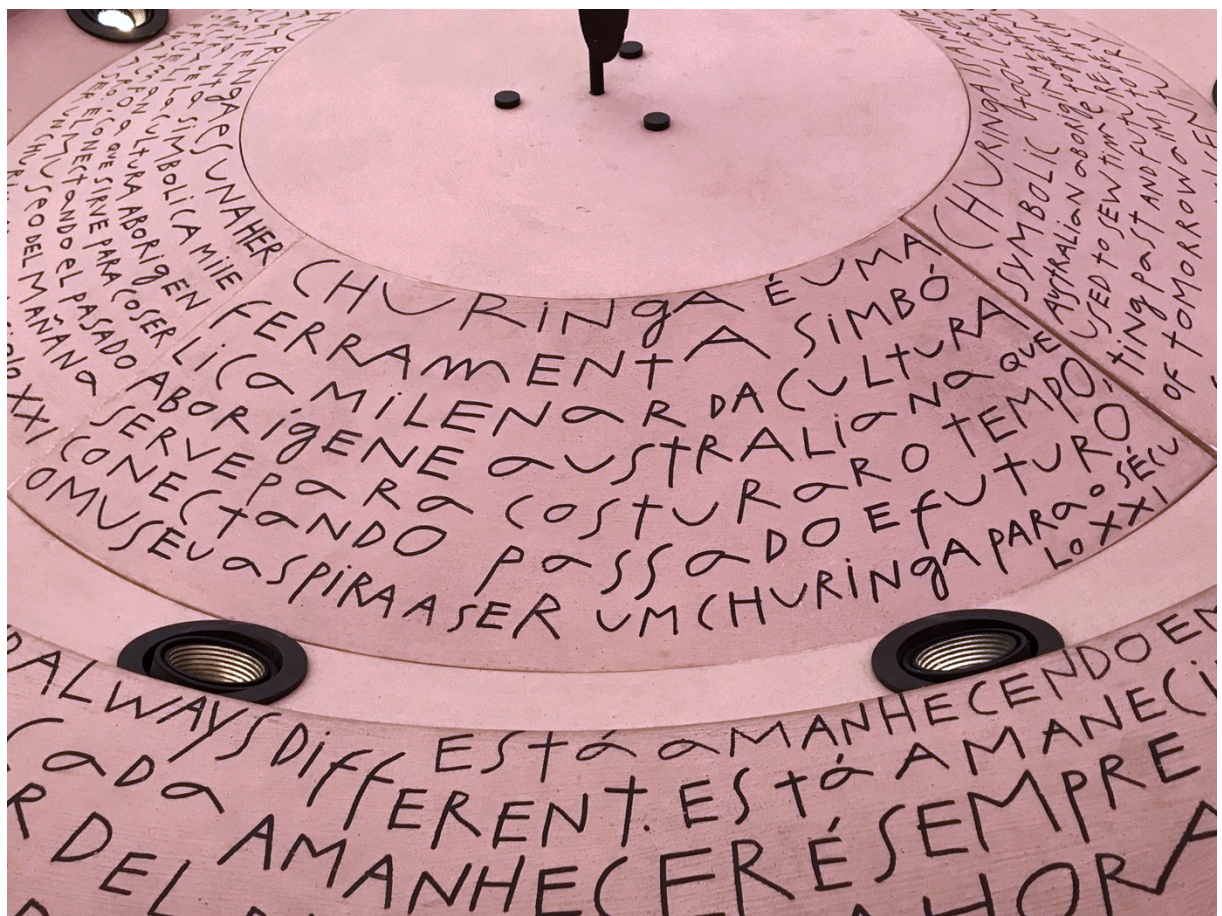
---

<sup>219</sup> Bregman, 2018, não paginado.

<sup>220</sup> Sanz, 2019a, p. 170.

Breves conclusões

## DOS MUSEUS COMO DISPOSITIVOS TEMPORAIS



*Na medida em que toda ação humana recorre a experiência pregressa e antecipa o futuro, todo arquivo guarda, na própria trama de seus documentos, e em cada um deles individualmente, os traços do que foi e do que seria. Apenas porque há um futuro oculto no passado, todo arquivo está sempre vivo. E todo documento de arquivo, na oportunidade de sua redenção poética, cintila.<sup>221</sup>*

Maurício Lissovsky (2014)

No início do trabalho, foi mencionado o motivo que nos fez abrir os olhos para o tema da pesquisa: a proposição do autor Maurício Lissovsky sobre a possibilidade de haver lacunas nos arquivos, capazes de revelar um futuro ali escondido. Pois bem, aquela vontade, a princípio intempestiva, de ir em busca do porvir também no universo museológico, nos trouxe até aqui e nos proporcionou descortinar as imagens do futuro nos museus. O desejo de pesquisa que, no começo, esperava encontrar nos museus, como nos arquivos de Lissovsky, um futuro puramente suposto, imaginativo, sobre os rumos que poderiam ter tomado o futuro do pretérito (caso não tivessem sido o que foram), foi surpreendido pelo que de fato foi capaz de vir à tona ao revolvermos o solo que fez brotar os museus modernos e este que agora germina, os museus contemporâneos.

Ao recuarmos historicamente, nos deparamos com instituições museológicas modernas, que se revelaram frutos de uma concepção de futuro muito bem consolidada, com um senso de progresso que não só contribuiu para a aderência dos museus ao projeto de sociedade que ele edificou, mas que impregnou também imaginações museais, nos possibilitando encontrar até em suas fissuras, até nas imagens alternativas de futuro, a influência daquele sentimento progressivo, estruturalista e construtivista, que aparelhava o pensamento hegemônico da época. Assim, nossa primeira constatação relativa ao lugar onde o futuro aparece nos museus, é que ele não se revela apenas nas lacunas, mas as transcende, para além

---

<sup>221</sup> Lissovsky, 2014, p. 133 e 134.

de suas bordas, inundando todo a sua construção, e também voa pelos ares, ecoando à medida que alcança as narrativas e os discursos sobre ele.

Dessa maneira, se na modernidade, a imagem de futuro se apresentava como combustível da maquinaria museológica, em que a potência histórica hegemônica do progresso pôde ser percebida até nas brechas dos museus, nem sempre seguindo os seus passos, mas resistindo, conflitando com ele – resistência que, assim como a aderência, também aparece como um sintoma, como um efeito da maneira como o futuro estava sendo construído; hoje, em tempos em que o senso de futuro pode ser capaz de alcançar os limites do campo sensorial, transformando o porvir em uma experiência já do presente, diante do nosso contato constante com o risco, não haveria de ser muito diferente. Ao explorarmos essa relação mais a fundo, percebemos que, nesta pesquisa, não se tratava apenas de descobrir quais outros porvires as lacunas dos museus possibilitariam, mas, sobretudo, de enfatizar suas relações históricas com o estatuto do futuro em uma sociedade e de compreender quão potente pode ser o olhar de uma época para o seu amanhã na criação de suas instituições museais, sejam elas “reais” ou imaginárias.

A propósito, após nossa viagem no tempo, é preciso dizer que Huyssen foi assertivo quando afirmou que a modernidade é impensável sem um projeto museológico. Além disso, observamos que o projeto pôde abarcar, predominantemente, três categorias museais distintas: os museus de ciência, os museus de história e as exposições universais do século XIX. Nesse sentido, identificamos que, cada uma dessas categorias emergia como resposta a demandas muito específicas da imagem de futuro de progresso concebida por aquele tempo. Os museus de ciência, que surgiram potencialmente como frutos do deslocamento dos gabinetes de curiosidades – como foi o caso do British Museum na Inglaterra, aberto ao público em 1759, que herdou seu acervo inicial da coleção do médico Hans

Sloane,<sup>222</sup> – contribuía para a pesquisa científica da época, como não se esqueceu de anotar Benjamin.<sup>223</sup>

À medida que sintetizavam as coleções de objetos que pertenciam à natureza, os museus de ciência na modernidade reproduziam uma teoria baseada na evolução, que, não por acaso, foi a base de estudo de teóricos como Darwin, que admite, igualmente, a existência de uma lei de desenvolvimento progressivo das espécies. Darwin, assim como seus contemporâneos em outros âmbitos, parece ter acreditado que todo o progresso da natureza poderia ser musealizado, como prova de sua evolução. Escreveu que, sem dúvida, a crosta terrestre constitui um vasto museu, no entanto, fez uma crítica às instituições museais modernas, cujas coleções naturais, segundo ele, apesar de provirem do museu terra, eram muito imperfeitas e ainda eram apresentadas com longos intervalos entre um avanço e outro.<sup>224</sup>

Podemos considerar também que a emergência dos museus de história pode ser pensada a partir de alguns aspectos destacados por Koselleck,<sup>225</sup> que evidenciam a construção da modalização temporal moderna, esta que conhecemos até hoje e que organiza passado, presente e futuro, numa linha reta, progressivamente. A mudança de sentido do próprio significado de história, que abandonava o seu antigo topos como mestre da vida – um relato do passado que servia como exemplo – e passava a ser compreendida como o próprio acontecimento em si, alterava também o espaço de experiência, que antes era determinado pelo passado e passa a ser determinado pelo futuro. Essa transformação incumbia aos museus de história a missão de não apenas arquivar o passado, mas sobretudo de registrar os episódios correntes. O passado era estrategicamente guardado para enriquecer as inovações que chegavam com o progresso de carga histórica.

---

<sup>222</sup> THE BRITISH MUSEUM. The British Museum Story. Disponível em: <https://www.britishmuseum.org/about-us/british-museum-story>. Acesso em: 5 fev. 2020.

<sup>223</sup> Benjamin, 2018, p. 687

<sup>224</sup> Darwin, 2003, p. 185.

<sup>225</sup> Koselleck, 2006.

Não por acaso, Benjamin também tomou nota que “o século XIX revestiu de máscaras historicizantes cada nova criação, não importando qual setor”.<sup>226</sup> O autor relembra que, no museu histórico de Versalles, inaugurado em junho de 1837, construído para evidenciar a Glória da França, havia uma série de salões com obras de cenas de batalhas e sessões parlamentares. Entre os pintores, Benjamin destacou Gosse, Larivière, Heim, Devéria, Gárard e Ary Scheffer, e enfatizou que naquela época a coleção dos quadros convertia-se em pintar quadros para o museu.<sup>227</sup> Assim, constatamos que os museus de história, inaugurados na modernidade, nunca foram de fato lugares somente do passado, abrigavam também as pinceladas dos presente e desenhavam, sobretudo, o futuro. Não apenas se tornaram palco para a *Geschicht*,<sup>228</sup> mas serviram de abrigo para a arte, que, assim como a história, se misturava com a vida.

A dialética que observamos entre os apontamentos conceituais de Koselleck e algumas passagens de Benjamin também nos possibilitou considerar que as Exposições Universais do século XIX emergiram, potencialmente, como produto de um segundo ponto de vista sobre a história, da história como um coletivo singular, que, além de ser compreendida como a própria vida que acontecia, era concebida também como a soma de todas as histórias particulares, dando forma assim a uma única história do mundo, uma história universal, uma vez que “acima das histórias estava a história”.<sup>229</sup> Nesse sentido, para Benjamin, o século XIX foi uma mistura única de tendências individuais e coletivas, “como nenhuma época anterior, ele cola em todas as ações uma etiqueta individualista (o Eu, a Nação, a Arte), mas, subterraneamente, ele precisa criar, como em uma vertigem, os elementos para uma configuração coletiva”<sup>230</sup> e destaca como uma das matérias-primas dessa

---

<sup>226</sup> Benjamin, 2018, p. 688.

<sup>227</sup> Benjamin, 2018, p. 689.

<sup>228</sup> História como acontecimento em si. Koselleck, 2006.

<sup>229</sup> Droysen apud Koselleck, 2006, p. 49.

<sup>230</sup> Benjamin, 2018, p. 663,

configuração, as exposições,<sup>231</sup> que entre as décadas de 1850 e 1890 tomavam o lugar dos museus.<sup>232</sup>

Esse aspecto de coletivo singular, baseado numa história universal, também pode ser observado em outros museus modernos, no entanto, foi na imagem das Exposições Universais que ele se sobressaiu, sobretudo por elas reunirem de fato coleções de todo o mundo, cada país apresentando suas inovações, suas criações para o futuro, juntos demonstrando uma só universalidade que era iluminada pelos raios do futuro de progresso. Como destacou Barbuy sobre a Exposição de 1889, ela foi “a celebração dos progressos alcançados pela indústria, apresentando a própria sociedade industrial como ápice de um processo evolutivo, no tempo, em padrões desejáveis para toda a humanidade, universais”.<sup>233</sup>

Dessa maneira, do mesmo modo que a imagem do futuro nos museus na modernidade apareceu como uma espécie de fio condutor que não apenas os fizeram emergir – mas também guiaram a organização de suas coleções em diferentes áreas do conhecimento, como nas ciências da natureza, na história e na tecnologia, como notamos nas Exposições Universais –, a imagem do futuro nos museus contemporâneos pode ser percebida também engendrada em suas ações, não apenas porque constitui um sentimento próprio de uma época, que pode ser notado para além das instituições museológicas, mas sobretudo porque hoje a imagem do futuro aparece estampada nos museus, tendo se transformado em sua atração principal, como observamos nos museus apresentados no segundo capítulo.

Consideramos que, muito provavelmente, a contemporaneidade presencie o surgimento de museus que trazem o futuro como tema porque de fato nossa perspectiva de temporalidade se alterou, não se tratando mais de sentir os tempos como propunha a modalização temporal moderna, de forma sucessiva. A separação rígida do tempo passado, presente e futuro que tínhamos antes ganha hoje contornos

---

<sup>231</sup> Benjamin, 2018, p. 663.

<sup>232</sup> Benjamin, 2018, p. 688.

<sup>233</sup> Barbuy, 1999, p. 51.



cada vez mais fluidos, e os museus contemporâneos são produtos também dessa fluidez. Podemos dizer que percebemos alguns efeitos da sociedade moderna sobrepostos à contemporânea e, por certo, a nossa relação com a temporalidade foi um deles.

Nos apontamentos de Koselleck sobre a noção de tempo na modernidade, ele destaca que, naquela época, houve um deslocamento que pode ser percebido nas experiências de aceleração e de retardamento. Como vimos no primeiro capítulo, o futuro, que até a Idade Média se desejava retardar, nos anos modernos, atribuiu ao tempo o dever de se acelerar. Tamanha aceleração em prol do progresso não foi marcada apenas por glórias, mas também por catástrofes, como vimos, e delas sentimos os sintomas até hoje. A imagem de um futuro de progresso se desloca, na contemporaneidade, para a imagem de um futuro baseada na semântica do risco, que, para Beck, “diz respeito a perigos futuros tematizados no presente, resultantes, frequentemente, dos avanços da civilização”.<sup>234</sup>

De fato, a sociedade não cessou de “avançar”, entretanto, hoje, vivemos em *modus operandi* reflexivo diante do sentimento de um futuro que nos arrebatou. A aceleração é, contemporaneamente, cada vez mais articulada a uma previsão, a uma antecipação do porvir que se legitima até mesmo como medida de segurança. Dessa maneira, os museus como parte do regime de visibilidade contemporâneo não apenas antecipam o futuro por meio de suas imagens (cada dia mais “reais”), como vimos no Museu do Amanhã, mas também passam a encenar<sup>235</sup> o risco, como faz o Museu do Futuro de Dubai ao apresentar alternativas já no presente para combater ou controlar os problemas do futuro. Constatamos que os museus contemporâneos também são engendrados pelo sistema neoliberalista, sobretudo quando identificamos neles ações inerentes ao modelo empresa, imposto hoje em todos os âmbitos, inclusive para o indivíduo. Dessa forma, o museu empresa, regado pela

---

<sup>234</sup> Beck, 2016, p. 22.

<sup>235</sup> Termo utilizado por Beck, no livro *Sociedade do Risco Mundial: em busca da segurança perdida*, para se referir à forma como o risco aparece na sociedade contemporânea.

racionalidade neoliberal, não apenas vê na previsão dos riscos um modo de escapar deles ou conviver com eles, mas enxerga na antecipação do porvir uma maneira de fazer deles oportunidades.

Nesse sentido, destacamos que todos esses eventos contribuíram de algum modo para que a imagem de um futuro como um horizonte aberto, inventado na modernidade, entrasse em declínio, na contemporaneidade, em prol de um futuro fechado. De fato, a imagem de um futuro de risco altamente antecipável tem contribuído também para a emergência de uma cultura da memória que vem proporcionando, nos dias atuais, o desejo de voltar para o passado, o contrário do que desejaram os modernos. Claramente, a ocorrência paralela desses dois fenômenos – a cultura da antecipação e do risco e essa cultura da memória – tem impactado na transformação do nosso atual cronótopo, na forma como imaginamos o tempo, em nossa perspectiva de temporalidade. Hoje, passado e futuro abandonam suas antigas posições para serem presentificados, dando-nos a impressão de que estamos vivendo em um amplo presente, como afirmou Gumbrecht. Os museus, uma vez que já absorveram a nova temporalidade, esperam ser, como destacou o curador do Museu do Amanhã, um churinga para o século XXI, estabelecendo assim uma conexão que une o passado, o presente e o futuro.

Dessa maneira, essa pesquisa reconhece os museus como dispositivos<sup>236</sup> temporais, na medida em que neles podemos identificar todos aqueles aspectos que, para Foucault, são pressupostos a um dispositivo. Como disse George Orwell em sua obra renomada *1984*: “quem controla o passado, controla o futuro”,<sup>237</sup> assim passamos então a reconhecer no museu um dispositivo temporal, capaz de criar, inventar não apenas narrativas sobre o passado, mas também sobre o porvir. A imagem dos museus, de fato é estabelecida por uma rede de elementos heterogêneos que, como vimos, não englobam apenas as instituições, mas também

---

<sup>236</sup> Conceito de dispositivo apresentado nas páginas 10 e 11 da dissertação.

<sup>237</sup> Orwell, 2004, p. 36.

os discursos, os pronunciamentos ao seu respeito, as leis que deles são derivadas (como a Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus), os documentos (como a Declaração de Santiago do Chile). Essa rede de elementos heterogêneos que constitui o que hoje conhecemos por museu não possui os mesmos sentidos que possuía na modernidade, de fato suas posições e funções se alteraram, como Foucault destacou que aconteceria. Para concluir nossa aceção do museu como um dispositivo, não poderíamos deixar de enfatizar sua função estratégica, essa mesma que nos fez agregar o adjetivo de temporal a sua definição.

Os museus são formações históricas, são efeitos, mas também instrumentos do período que emergem. Suas emergências são sempre marcadas por uma função estratégica dominante, que, inerente a eles, nasce para responder a uma urgência. Por nossa análise, percebemos que os museus possuem uma ligação íntima com a perspectiva de temporalidade de suas épocas: ao mesmo tempo em que são constituídos por elas, também as inventam. Na modernidade, os museus surgem para responder a necessidade de se construir uma história evolutiva, assim correspondendo àquela modalização temporal, contribuindo não apenas para a construção de um novo futuro, mas também de um passado, que precisava ser ultrapassado, ordenado numa linha reta e progressiva. No contemporâneo, presenciemos outro regime temporal, passado e futuro são presentificados, como vimos. Da mesma maneira, os museus de hoje têm desempenhado ações tanto de retomada do passado, quanto de antecipação do futuro, contribuindo assim para que imaginemos o tempo como amplo, em detrimento de sua antiga ascensão.

Vale considerar, ainda, que a guarda do passado pelos museus de hoje não respeita as mesmas lógicas dos museus modernos. Se o futuro já não é mais o mesmo, cabe constatar que a imagem do passado também se alterou. O que antes precisava ser ultrapassado, na contemporaneidade passa a ser retomado. Se o progresso instigava o abandono, o risco parece instigar a nostalgia, e, como vimos em Boym, não se trata apenas de um simples sentimento de lembrança, mas de uma

nostalgia reflexiva. Dessa maneira, tudo passa a ser passível de musealização por meio de diversos atravessamentos, e todos eles se relacionam com a forma como vemos o futuro hoje: seja pela proteção dos riscos do desenvolvimento contemporâneo (como vimos na imagem do ecomuseu), seja por respeito à memória daqueles que se foram devido às tragédias provocadas em benefício do progresso (como vimos na imagem do *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile) ou, ainda, apenas pela experiência de voltar no tempo e valorizar, postumamente, as coisas boas que já não encontramos mais, quando antecipamos e experienciamos o futuro.

Desse modo, após tais considerações sobre as imagens do futuro nos museus, depois de analisarmos o que foram essas instituições para os projetos de sociedade moderno e contemporâneo, percebemos que a imagem de futuro concebida em uma determinada época não contribui apenas para a emergência dos museus que foram colocados em prática, mas também para o surgimento daqueles que nunca saíram do papel, aqueles museus imaginários que habitaram os sonhos e as utopias também de uma época. Nesse sentido, enfatizamos o caráter histórico dos sonhos e das utopias museais, identificando que muitos daqueles sonhos de museu – expressados em diferentes suportes, sobretudo na literatura – reproduziam os anseios de seus tempos, alargando ou comprimindo suas possibilidades; outros imaginavam cenários opostos, em que museus serviriam às necessidades do modelo de sociedade desejado e, por isso mesmo, produziam tensões com sua época, geravam crises.

Tais tensões que os sonhos museológicos são capazes de gerar com os seus tempos merecem um pouco mais da nossa atenção. Não apenas porque muitas vezes se apresentam contrários à imagem de futuro dominante; não apenas porque suas emergências podem expressar, para alguns, mera implicância com suas épocas, uma espécie de teimosia sem fundamento, “balbúrdia”; mas sim porque podem significar o outro lado da moeda, o surgimento de uma outra força. Onde o poder se aloja, nasce também a resistência. Trata-se de um jogo de forças que, no campo imaginário,

aparece também nos sonhos e nas utopias museais. Se, como vimos, os sonhos de museu traduzem, por vezes, sonhos de poder; algumas vezes eles denunciam também desejos de relutância. São escapes e também suspiros de liberdade (nem que seja imaginário) a um senso de futuro que está por toda parte e, não por acaso, é capturado por forças capitalistas neoliberais. Assim, para escapar das garras de um regime de forças dominantes, às vezes é preciso sonhar com cenários utópicos, ter sonhos enlouquecidos, que pareçam precários, como fez Fourier ao imaginar seu “novo mundo amoroso”.

Por fim, foi a análise dos sonhos e das utopias museais que nos possibilitou encontrar aquilo que havíamos pensado como possibilidade primeira de pesquisa, e que, no decorrer do trabalho, acabou tomando a dimensão necessária para que pudéssemos entender a complexidade da conexão entre as imagens do porvir com os museus. Foi nessas imagens oníricas que encontramos os futuros imaginativos, sonhos daquilo que também poderia ter sido o museu ideal para cada época, outras imagens de futuro que, não por acaso, de alguma forma ainda continuam mantendo relação com o momento histórico que os gerou, seja alinhando-se às ideias dominantes, seja desejando o que a imagem “real” não é capaz de proporcionar. Dessa maneira, se foi nas lacunas dos arquivos que Lissovsky encontrou as imagens de um futuro aninhado, mas que por algum motivo do destino não encontrou forças para nascer, foi nos sonhos de museu que encontramos outras possibilidades de futuro, nem sempre passíveis de serem realizadas, é verdade, mas suficientemente reais para descobrirmos o lugar na história de onde vieram.

## REFERÊNCIAS

ABREU, R. Museus no contemporâneo: entre o espetáculo e o forum. In: Oliveira, Ana Paula L; Oliveira, Luciane M. (Org.). **Sendas da Museologia**. 1ed. Ouro Preto: UFOP, 2012, v. 1, p. 11-27.

AGAMBEN, Giorgio. O que é dispositivo? In: **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, Santa Catarina. Argos, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond. A Doutora Nise. **Jornal do Brasil**, 2 de janeiro de 1975.

BARBUY, Heloisa. **A Exposição Universal de 1889 em Paris**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

BARRANHA, Helena; CRESPO, Nuno. Museus, utopia e urbanidade. **MIDAS**, nº 4, 2014, Online. Disponível em: <http://journals.openedition.org/midas/705>.

BARROS, Manoel de. **Poesia completa**. São Paulo: Leya, 2010.

BASILE, Jonathan. **Massa por argamassa**: a Biblioteca de Babel e o sonho da totalidade. Earth, Milky Way: Punctum Books, 2019. Disponível em: <https://punctumbooks.com/titles/massa-por-argamassa-a-biblioteca-de-babel-e-o-sonho-de-totalidade/>.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. 3 v.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a.

BENJAMIN, Walter. Escavando e Recordando. In: **Obras Escolhidas II**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco mundial**: em busca da segurança perdida. Lisboa: Edições 70, 2016.

BECK, Ulrich. **Sociedade de risco**: rumo a uma outra modernidade. São Paulo: Editora 34, 2011.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BEECHER, Jonathan. **Charles Fourier: the visionary and his world**. California: University of California Press, 1986.

BEZERRA, B. A retomada do futuro: tempo e utopia na subjetividade contemporânea. In: SOUZA, S. J. E (Ed.). **Mosaico: imagens do conhecimento**. Rio de Janeiro: Ed. Rios Ambiciosos, 2000. p. 81–95.

BITTENCOURT, José Neves. Gabinetes de Curiosidades e museus: sobre tradição e rompimento. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 28, 1996.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

BOYM, Svetlana. **The future of nostalgia**. Nova York: Basic Books, 2001.

BREGMAN, Rutger. **Utopia para realistas**. Rio de Janeiro: Sextante, 2018 [Livro Eletrônico].

BRODSKY, Ricardo. O dever da memória no *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos* do Chile. In: **Museus e Identidades na América Latina**. São Paulo: Annablume, 2015.

BRUNO, Fernanda. **Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e Subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2013.

CALVINO, Ítalo. Coleção de areia. In: **Coleção de areia**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHAGAS, Mário. **Os museus na moldura da crise**. In: *Musas – Revista de Museus e Museologia*, n-5. Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2011.

CHAGAS, Mário. **Há uma gota de sangue em cada museu**. Chapecó, Santa Catarina: Argos, 2015.

CHAGAS, Mário; MURTA, Marcelo. Das “utopias museais” ao pragmatismo estruturado: Declaração de Salvador e Programa Ibermuseus. In: **Musas: revista brasileira de museus e museologia**, nº 7, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, 2016.

CHAUI, Marilena. Notas sobre a utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, v. 60, n. esp. 1, jul. 2008.

CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: Estação liberdade: UNESP, 2006.

CORCY, Marie-Sophie. Expor a invenção. In: Borges, Maria Eliza Linhares (org.). **Inovações, coleções, museus**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e Modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CURY, Marília Xavier. **Exposições: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005.

DARDOT, Pierre. LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. Porto: LELLO & IRMÃO – Editores, 2003. E-book.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DESVALLÉS, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. Tradução e comentários: Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DUNCAN, John Shute. **Introdução do catálogo do Ashmolean Museum**. Oxford: s.n., 1826.

DUPAS, Gilberto. **O mito do progresso; ou progresso como ideologia**. São Paulo: Editora UNESP, 2006, pág. 1-56.

DUPUY, Jean-Pierre. Chorar as mortes que virão: por um catastrofismo ilustrado. In: **Mutações: o futuro não é mais o que era**. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

DREYFUS, Hubert. RABINOW, Paul. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.



EDSEL, Robert M; WITTER, Bret. **Caçadores de obras-primas**: Salvando a arte ocidental da pilhagem nazista. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

FABBRINI, Ricardo. O fim das vanguardas: da modernidade à pós-modernidade. Versão ampliada de texto originalmente publicado em **Cadernos de Pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp**, ano 8, v. 8, nº 2, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. Aula 17 de março de 1976. In: **Em defesa da sociedade**: curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. In: **Estética e pintura, música e cinema**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir**. Petrópolis: Vozes, 1983.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FOURIER, Charles. Le Nouveau monde amoureux. In: **Théorie des quatre mouvements et des destinées générales**, suivi du Nouveau monde amoureux. Québec: Les presses du reel, 1998.

FUTURIUM. Exploring the future at Futurium. Disponível em: <https://futurium.de/en/press/exploring-the-future-at-futurium>. Acesso em: 16 nov. 2019.

FUTURIUM. Who we are. Disponível em: <https://futurium.de/en/about-us/who-we-are>. Acesso em: 16 nov. 2019.

GEFFROY, Gustave. Musée du soir aux quartiers ouvriers: le Temple, le Marais, le Faubourg Saint Antoine. **Questions d'art, questions de travail**, Andre Marty ed., nº1, 1895.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2004.

GROS, Frédéric. É possível esquecer o futuro? In: **Mutações**: o futuro não é mais o que era. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

GUMBRECHT, Hans. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura contemporânea. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans. **Modernização dos sentidos**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do Rio. 2014.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

HUYSEN, Andreas. Escape from amnesia: the museum as mass medium. In: **Twilight Memories**: Marking Time in a Culture of Amnesia. New York: Routledge, 1995. 292 p.

HUYSEN, Andreas. Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa. In: **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, nº 23, 1994.

JAMESON, Frederic. **Pós-modernidade e sociedade de consumo**. São Paulo: CEBRAP, nº 12, 1985.

JULIÃO, Letícia. Apontamentos sobre a História do Museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas**. Brasília: Ministério da Cultura / Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2006. p. 17-30.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo**: estudos sobre história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

KUBOTA, Marília. Morte e esquecimento em 'O Museu do Silêncio'. **Escotilha**, 27 jun. 2017. Disponível em: <http://www.aescotilha.com.br/literatura/ponto-virgula/o-museu-do-silencio-yoko-ogawa-estacao-liberdade/> Acesso em: 20 jan. 2020.

KURY, Lorelai Brilhante; CAMENIETZKI, Carlos Ziller. Ordem e natureza: coleções e cultura científica na Europa moderna. In: **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 29, 1997.

LARA FILHO, Durval de. O museu no século XXI ou o museu do Século XXI? In: **Forum Permanente**, v. 1, n. 1, 2012. Disponível em:

<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-no-seculo-xxi>  
Acesso em: 27 nov. 2018.

LE GOFF, Jacques. **Heróis e maravilhas da Idade Média**. Petrópolis: Vozes, 2013.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990.

THE LIBRARY of Babel. Disponível em: <https://libraryofbabel.info>. Acesso em: 09 jan. 2020.

LISSOVSKY, Maurício. **Pausas do destino: teoria, arte e história da fotografia**. 1 ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Ed. Boitempo, 2005.

MCCORMACK, J. W. 'Stranger Things' é uma aterrorizantemente boa nostalgia dos anos 80. **Revista Vince**, 29 jul. 2016. Disponível em: [https://www.vice.com/pt\\_br/article/mgqw4v/stranger-things-ateerrorizantemente-nostalgia-anos-80](https://www.vice.com/pt_br/article/mgqw4v/stranger-things-ateerrorizantemente-nostalgia-anos-80). Acesso em: 22 dez. 2019.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. A exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Museus: dos gabinetes de curiosidades a museologia moderna**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço. Brasília, 2013.

MELO NETO, João Cabral de. **Museu de tudo**. Rio de Janeiro: Olympio Editora, 1975.

MORE, Thomas. **Utopia**. São Paulo: Rideel, 2005.

MORRIS, Rachel. Imaginary museums: What mainstream museums can learn from them? **Midas: museus e estudos disciplinares [online]**, 4, 2014. Disponível em: <https://journals.openedition.org/midas/643>. Acesso em: 28 jan. 2019.

MUSEU DO AMANHÃ. Amanhãs possíveis. Vídeo no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fbIRDSzZbrQ>. Acesso em: 14 dez. 2019.

MUSEU DO AMANHÃ. Sobre o museu. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu>. Acesso em: 19 nov. 2018.

MUSEU DO AMANHÃ. Um museu para o Rio. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/01-um-museu-para-o-rio.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: **Projeto História**. São Paulo, n. 10, 1993.

NUNES, Diogo Cezar. Da Literatura como (Particip)ação Política: modernidade, utopia e ficção distópica. **Revista de História Comparada**, Rio de Janeiro, 6 – 2: 113-137, 2012.

OGAWA, Yoko. **O museu do silêncio**. São Paulo: Estação da Liberdade, 2016.

OLENDER, Marcos. Algumas considerações sobre as coleções como “lugares de memória” da Modernidade. In: **Coleção e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. **Museu do amanhã**. Um museu singular para um futuro plural. Disponível em: <https://museudoamanha.org.br/livro/02-um-museu-singular-para-um-futuro-plural.html>. Acesso em: 17 nov. 2019.

ORY, Pascal. **1889: l’Expo Universelle**. Paris: Complexe, 1989.

PEARCE, Susan. **Museums objects and collections**. A cultural study. Leicester: Leicester University Press, 1992.

PINHEIRO, Marcos José de Araújo. **Museus, memória e esquecimento: um projeto da Modernidade**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editorial, 2004.

PIRES, Vladimir Sibylla. **Museu Monstro: insumos para uma museologia da monstruosidade**. Campo Grande: Edições Universitárias Lusófonas, 2017.

PIRES, Vladimir Sibylla. **Museu-monstro: insumos para uma museologia da monstruosidade**. Rio de Janeiro, 2014. 171f. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação, Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Rio de Janeiro, 2014.

PLUM, Werner. **Exposições mundiais no século XIX: espetáculos de transformação sócio-cultural**. Tradução por Wanderlei de Paula Barreto e Ana Maria Zanutto de Paula Barreto. Bonn: Friedrich-Ebert-Stiftung, 1979.

POSSAS, Helga Cristina Gonçalves. Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a história natural. In: **Museus: dos gabinetes de curiosidades a museologia moderna**. Belo Horizonte, MG: Fino Traço. Brasília, 2013.

POULOT, Dominique. O Modelo republicano de museu e sua tradição. In: Borges, Maria Eliza Linhares (org.). **Inovações, coleções, museus**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

REVEL, Judith. **Uma subjetividade que jamais cessa de inventar-se a si Própria**. In: Revista do Instituto Humanitas Unisinos. Ed. 203. São Leopoldo, 2006.

SANZ, Claudia Linhares; PESSOA, Mirella. **Imagens do Futuro: risco e responsabilização na gerência neoliberal do amanhã**. 2020a.

SANZ, Claudia Linhares; PESSOA, Mirella. **Vigiar a velhice, vigiar o futuro: tecnologia, antecipação e governo de condutas**. Contemporânea: comunicação e cultura, 2020. No prelo.

SANZ, Cláudia. Future-se, porque quem o futuro faz é você: relações contemporâneas entre educação e responsabilização do porvir. In: DRAVET, Florence; PASQUIER, Florent; COLLADO, Javier; CASTRO, Gustavo de. **Transdisciplinaridade e educação do futuro**. Brasília: Cátedra UNESCO de Juventude, Educação e Sociedade; Universidade Católica de Brasília, 2019a.

SANZ, Claudia Linhares. Futurity and re-timing contemporary education: from Brazil's educational reform to the international agenda. **Educação e Sociedade**, Campinas, v.40, e0212658, 2019b.

SANZ, Claudia Linhares; PESSOA, Mirella. Nós, velhos de espírito jovem: risco e vigilância nos sentidos da velhice contemporânea. **VI Simpósio Internacional LAVITS: "Assimetrias e (In)Visibilidades: Vigilância, Gênero e Raça"**, 2019c, Salvador, BA. Anais (online). Disponível em: [http://lavits.org/wp-content/uploads/2019/12/Sanz\\_Pessoa-2019-LAVITSS.pdf](http://lavits.org/wp-content/uploads/2019/12/Sanz_Pessoa-2019-LAVITSS.pdf).

SANZ, Cláudia; FERREIRA, T.; SOUZA, L. . Educação e Tecnologias da imagem: novas partilhas do olhar? In: Gilberto Lacerda; Andrea Versuti. (Org.). **Educação, Tecnologias e Comunicação**. 1ed. Brasília: Viva, 2018, v. 1, p. 71-93.

SILVA, Leonardo Werner. Internet foi criada em 1969 com o nome de "Arpanet" nos EUA. **Folha de S. Paulo**, 12 ago. 2001. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u34809.shtml>. Acesso em: 9 jan. 2020.

SOTO, Moana Campos. Dos gabinetes de curiosidade aos museus comunitários: a construção de uma concepção museal a serviço da transformação social. In: **Cadernos de Sociomuseologia** 4 (v. 48), 2014.

STANSKA, Zuzanna. The Story Of Unrealized Hitler's Art Museum In Linz. **Daily Art**. 27 de maio de 2017. Disponível em: <https://www.dailyartmagazine.com/story-hitlers-art-museum/>. Acesso em: 18 fev. 2020.

SUANO, Marlene. **O que é museu?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

TRONCA, Ítalo. A história as utopias criativas. In: MONTEIRO, J. M.; BLAJ, I. (Orgs.) **História & Utopias**. Textos apresentados no XVII Simpósio Nacional de História. São Paulo: Anpuh, 1993.

VARINE, Hugues de. **As Raízes do Futuro**: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local. Porto Alegre: Medianiz, 2013.

VARINE, Hugues de. Définition évolutive de l'écomusée. In: **Museum**, XXXVII (4). p. 182-183, 1985.

VIRGIL, J. A biblioteca de babel: uma metáfora para a sociedade da informação. **Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação e Biblioteconomia**, v. 3, n. 1, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/30519>. Acesso em: 09 jan. 2020.

WOLFF, Francis. A flecha do tempo e o rio do tempo – Pensar o futuro. In: NOVAES, A. (Org.) **Mutações**: o futuro não é mais o que era. São Paulo: Edições Sesc, 2013.