

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
GRADUAÇÃO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

LAURA TEÓFILO GONZALEZ

MUSEU OCUPAÇÃO
A ruína como espaço de gestão

Brasília, 2017

LAURA TEÓFILO GONZALEZ

MUSEU OCUPAÇÃO

A ruína como espaço de gestão

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Profª Drª Adriana Mattos Clen Macedo

Brasília, 2017

LAURA TEÓFILO GONZALEZ

MUSEU OCUPAÇÃO
A ruína como espaço de gestão

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para graduação em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Data de aprovação: _____ de _____ de 2016.

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo

Prof. Me. Átila Ribeiro de Souza Regiani

Maria Eugênia Lima Soares Trondoli Matricardi

não passarão não passarão não passarão não p
não passarão não passarão não passarão não p

ao passarão não passarão não passarão não p
convocatória para compor uma orquestra
diferentes adjetivos conjuntivos
ressoam num coletivo
uma hora
três dias
três lugares
performance multidão
pois tudo aquilo que impede nossas
existências não passarão não passarão

nao passarão nao passarão nao passarão nao pa
não passarão não passarão não passarão não pa

museu ocupação

a ruína como espaço de gestão

Esta é uma pesquisa poética que pode ou não se relacionar com a realidade.

resumo

A presente pesquisa surgiu com base na produção coletiva de pensamento, na qual as experiências no âmbito da curadoria deram origem à investigação das estruturas que regem a instituição museológica. O distanciamento entre as pessoas e o museu, e o que impossibilita o estreitamento dessa relação, motivaram uma série de reflexões que passa pelas problemáticas das políticas de preservação do patrimônio, memória, gestão museológica, arte popular e das ocupações artísticas.

PALAVRAS-CHAVE: *Museu; Memória; Patrimônio; Acervo; Ocupação.*

sumário

introdução	9
museu semiabandonado	12
museu patrimônio	21
museu ocupação.....	28
conclusão	37
anexo I.....	41
anexo II.....	43
referências bibliográficas	47

A presente pesquisa é resultado de reflexões que surgiram ao longo curso de *Teoria, Crítica e História da Arte*, curso do *Departamento de Artes Visuais* da Universidade de Brasília e da vivência em espaços culturais, em especial os expositivos, que levaram a questionar as estruturas que regem o museu tradicional e suas variações e ao intuito na desconstrução das categorias de pensamento que fixam a cultura e seus produtos. O distanciamento entre as pessoas e a instituição museu, e o que impossibilita o estreitamento dessa relação, motivaram uma série de reflexões que passa pelas problemáticas das políticas de preservação do patrimônio, memória, gestão museológica, *arte popular* e das ocupações artísticas.

Partindo de uma inquietação sobre o museu, essa investigação tomou dimensão poética como parte de seu processo de entendimento. Tudo começou com a descoberta de um museu que existia, mas não existia. Um museu que constava nos catálogos da cidade e nas placas de trânsito, mas que não existia, porque era invisível em sua dimensão social. Ou seja, era visível apenas do ponto de vista simbólico.

E daí surgiu a primeira proposta:

Por que não fazer uma exposição invisível em um museu invisível, em que apenas as demarcações expográficas façam parte do cenário?

A segunda proposta:

Fazer uma exposição coletiva, de caráter efêmero, em nome do mab, mas que tome lugar em um local distinto.

A terceira proposta:

Ocupar o espaço físico do mab no intuito de criar uma exposição coletiva com artistas locais.

A quarta proposta:

Sua galeria poderia ser um tumblr.

A quinta proposta, e a que será adotada na presente investigação:

Ocupação artística

A presente pesquisa pretende dar conta dos empecilhos encontrados em cada proposta, mas busca compreender as estruturas que os precedem, por meio de uma leitura das formas de domínio da instituição e dos processos de *silenciamento* e *apagamento* de culturas.

Inicialmente, esta investigação tentou pensar a problemática do museu a partir da perspectiva semiabandono. Esse museu pode suprir uma necessidade imediata de função social, mas, sob o domínio mercadológico, sofrem um processo de silenciamento no qual há a imposição de uma cultura sobre a outra. Por ser verticalizada, a relação adquire um formato no qual a cultura hegemônica tenta sobrepor a cultura popular.

A questão do patrimônio entra em voga quando o processo de silenciamento toma uma dimensão na qual a própria estrutura física e ideológica do espaço é dominada pela questão mercadológica. Mais uma vez, há uma imposição ideológica que interfere no funcionamento da instituição, impondo aos lugares de cultura, por meio de políticas de preservação conservadoras, uma condição de ruína - busca-se, então, investigar o processo pelo qual se dá este arruinamento.

A relação entre instituição e sociedade é de poder, na qual as políticas de gestão vigentes, apesar de seu discurso, na prática acabam por afastar a cultura de sua função social. O museu se torna então um espaço não-habitável, isto é, que não permite que os atores sociais tenham parte na produção cultural - eles são tidos não como corpos integrantes, mas como visitantes, ou público. Busca-se entender melhor como se dá essa relação e apontar direções que supram com essa necessidade social observada.

Em relação ao acervo, a investigação partirá da noção de que esta é a parte visível do museu por meio dos mecanismos da memória, porque se o museu não existe, seus atores sociais também não. Assim, ele se torna invisível enquanto estrutura física, mas existe uma ideia de museu na memória das pessoas, que é reafirmada do ponto de vista simbólico. A estrutura do museu passa a ser um signo, que se refere a um lugar, mas invisível no sentido imagético. Está morto no sentido literal, porque está afastado de atores sociais, e, ao ser esvaziado, ele não germina. Por a estrutura física do museu ter passado por um processo de abandono, questiona-se o papel do acervo na construção da memória a que é atribuído.

As reflexões, aqui, ponderam a reestruturação de *museus tradicionais* ou da criação de novos museus. As duas são possibilidades válidas, mas deve-se levar em conta que nesta investigação a reestruturação de espaços institucionais é estabelecida a partir do rompimento, isto é, por meio de uma força “revolucionária” de iniciativa popular para que a visão unilateral do museu não seja mais uma realidade imposta.

Atualmente, as ocupações surgem como uma proposta dissidente, na qual é valorizada uma gestão horizontal dos espaços culturais e, partindo de ideais anarquistas, sua política gira em torno da autogestão e é pautada na coletividade. Sem a validação do sistema, entretanto, essas políticas constituem um ato de desobediência civil, que confere a elas um caráter de resistência.

PS: Ao se deparar com indevidas letras minúsculas, não se assuste. Elas estão aí para desapropriar, no sentido de retirar a condição de nome próprio de estruturas ideológicas.

museu semiabandonado

[...] obrigada a permanecer imóvel e imutável para facilitar a memorização, Zora definiu, desfez-se e sumiu. Foi esquecida pelo mundo.
Italo Calvino

O Museu de Arte de Brasília - *mab*, localizado na Vila Planalto, foi criado em 1985, ocupando um prédio erguido em 1960, que inicialmente abrigou o *Clube das Forças Armadas* e, mais tarde, o *Casarão do Samba*. No primeiro catálogo do *mab* foi apresentado o *Plano de constituição e políticas de acervo e aquisições de obras*, que consistia em elencar primordialmente obras da *Fundação de Cultura do Distrito Federal*. Isso proporcionava condições para que o museu atuasse como acervo antes mesmo de sua edificação. Esse é um ponto crítico da instituição: museu existe como acervo e não como estrutura física. Assim, é possível ver como um espaço é secundário e como existem diversos discursos que se sobrepõem para dar sentido ao museu. Fechado desde 2007, após recomendações do *Ministério Público do Distrito Federal e Territórios*, que considerou as instalações inadequadas para a preservação do acervo, o *Museu de Arte de Brasília* encontra-se hoje sucateado. Após reformas nunca finalizadas, resta um prédio em ruínas, esquecido e em processo de degradação. Atualmente, seu acervo, com pouco mais de 1.300 obras, se encontra na reserva técnica do *Museu Nacional* e parte é exposto ocasionalmente no mesmo museu. Com isso, é possível salientar que há interesse em resguardar tanto acervo quanto memória, mas o museu em si vem sofrendo um processo de apagamento institucional. Característica própria de *estados* que não visam arte e cultura como educação base.

As ruínas do *mab* são reflexo também de uma ocupação que tentou se edificar nos moldes tradicionais da museologia. Mesmo com um discurso primeiro/dissidente, pois esse visava o acesso público às obras de forma que servissem a fruição de conhecimento, as sessões de *reserva* técnica devem conter a ação do tempo, evitando a degradação do objeto até que se perca sua sacralidade. No entanto, o discurso de gestão, que já previa a necessidade de realocação (ou reforma), nunca foi um imprevisto.

“[...] A instalação do *mab* foi possível porque havia um espaço praticamente sem destino em que a imaginação criativa proporcionou um lugar para ali se instalar. “Com as adaptações necessárias, o Museu de Arte de Brasília terá por destino expandir-se sempre, até o ponto em que necessitará de instalações próprias, em área especial para si destinada”, (GDF: 1985, P. 3.)

A ideia inicial de um museu se tornou uma estrutura em ruínas. Apesar de possuir um extenso e importante acervo, este cumpre apenas o papel ao qual foi designado, há apenas memória. Assim, esse acervo, que tinha como objetivo a construção de pensamento crítico e de representação polifônica, é silenciado enquanto espaço de cultura por não se adequar às normas de preservação da museologia. O *mab* existe apenas enquanto símbolo e memória, ruína e acervo, respectivamente.

É desse estado de abandono parcial da instituição que podemos pensar o *mab* como um *museu semiabandonado*. O processo de apagamento que vem sofrendo se dá não em sua totalidade, mas pela preservação de sua memória enquanto acervo e seu esquecimento enquanto espaço formentador de culturas. Uma *instituição semiabandonada* seria aquela que é mantida por meio de mecanismos de que atuam como lembrança - um símbolo, um lugar. Pois há interesse na afirmação e reafirmação de sua importância dentro de um espectro de memória nacional e local, mas tal cenário não se efetiva na sociedade de modo que venha a contribuir social e criticamente. Sua existência é meramente ilustrativa.

As instituições culturais muitas vezes sofrem seu semiabandono por falta de incentivo por parte do *estado*, assim como reproduzem essa condição afastando-se de seus atores culturais, e eles dela, conseqüentemente. A ausência de grupos sociais que gerem diálogo, troca de experiência e, de fato, cultura, é um mecanismo para a manutenção do poder próprio de estados totalitários. Dessa maneira, se controla e silencia a sociedade, que por falta de acesso a seus direitos tem sua voz diminuída por estruturas hierárquicas.

O *mab* foi escolhido como locus e objeto de pesquisa por ser um exemplo bem elucidativo do que vem a ser o semiabandono de uma instituição que possuía o mínimo necessário para ser um museu que não nega *seus conflitos*. Porém, essa condição por vezes é velada por instituições que sobrevivem de interesses particulares de seus mantenedores, que não produzem pensamento crítico sobre suas estruturas, acervos e ações, e se solidificam na repetição de discursos pré-moldados. Não assumem seus conflitos, mas se assumem como verdade única e imutável.

As instituições artísticas são o meio pelo qual os poderes dominantes no campo da arte detêm e reproduzem alguma forma de *capital simbólico*, que, segundo *Pierre Bourdieu (1998)*, unifica a detenção de outros tipos de poder, como *econômico, cultural e social*. Ou seja, as instituições artísticas detêm renda, formas de saberes validados pelo estado e relações sociais convertidas em recursos de dominação. Elas são o meio pelo qual se seleciona o que deve ser validado no campo da arte. Essa seleção é feita a partir dos interesses de grupos que entendem como cultura aquilo que eles próprios ditam, excluindo qualquer tipo de manifestação artística dissidente. A elas cabe o caráter de popular; ingênua; naïf; artesanal. São inúmeros os eufemismos utilizados para desvalidar qualquer tipo de manifestação artística não desenvolvida fora do núcleo dominante.

Assim, a sociedade não olha para o museu como meio de construção de sua identidade política nem como processo igualitário, pois acesso à cultura é tido como privilégio de classe. A sociedade entende o museu enquanto espaço que detém cultura e, antes de tudo, a verdade (a cultura no sentido iluminista criticada por Adorno e Horkheimer). A ideia de patrimônio possui papel central na percepção do público, porque este pode não se identificar com o objeto propriamente dito, mas age em sua defesa quando há alguma ameaça à ideia de patrimônio público.

Dito isso, não deve ser entendido que essa construção de verdade não atua sobre o público, mas que ele não se sente confortável para atuar nesses espaços, até porque, em geral, não há essa abertura. As interdições materiais e imateriais, a detenção do capital simbólico por uma minoria privilegiada, as delimitações espaciais que circunscrevem o corpo para que ele habite o museu de uma forma determinada e a constituição de uma aura de sacralidade geram desejo e afastamento simultaneamente. A curadoria e expografia também têm muita responsabilidade na formação de tais relações, porque escolhem por não explorar a relação entre museu, seu acervo e a vida cotidiana.

Os atores sociais do museu (público, visitantes, funcionários; as pessoas do museu) costumam aceitar o conjunto de regras pré-estabelecidas como parte da instituição, não é uma discussão recente quando a arte se propõe voltar a seu próprio universo. No entanto, por ela ser reflexo de conflitos sociais, também é silenciada politicamente. Esse silêncio gerado pela configuração atual das galerias - o *cubo branco* - reproduz sobre as obras expostas sua neutralidade, de maneira que a potência poética das obras não ecoa para além de sua expografia, já que essa não é pensada como um campo de conhecimento, mas cenograficamente (dispositivo que corresponde a uma expectativa determinada, sem gerar ruído). Mas o silêncio também desassossega, pois pode ser a partir dele que se entende a necessidade de desinstitucionalizar e compreender outras linguagens e espaços.

Em “*Livro de Visitas*” (2015) [ver ANEXO I, figura 1], da artista *Shesna Lyra*, uma ruptura cenográfica em uma passarela subterrânea da Asa Norte, em Brasília, transporta os clichês de um museu tradicional para um espaço de trânsito na tentativa de institucionalizar um local onde artisticamente a ocupação é horizontal. Essa intervenção urbana se apropria do espaço público questionando o lugar do museu e enfatizando os limites impostos por sua configuração, a partir da encenação das molduras da instituição, como linhas de segurança, câmera de vigilância, iluminação, fotos de pessoas interagindo com obras de arte, texto plotado na parede e extintor de incêndio. Os transeuntes cruzam esse *museu-passarela subterrânea* rompendo a sacralização dos espaços de arte, que, em diálogo com seus atores sociais, se torna um lugar de produção de memória, ao contrário do cubo branco, que se configura a partir da manutenção dela.

Levando em consideração que a construção de uma exposição é pautada em uma construção fictícia, uma vez que as considerações ideológicas que atribuem caráter especial ao espaço do museu e à própria obra de arte são reproduções elitistas e, sendo criticadas por artistas que a ele se opõe a partir de diversas linguagens e ainda assim reproduzidas fielmente. O cubo branco, atual configuração ideológica das galerias modernas e ainda atual, talvez tenha atingido sua totalidade conceitual de fato: de um espaço suspenso, neutro, atemporal, ele de fato reproduz essas características. O museu torna a arte higienizada. Ela passa a ignorar seu tempo e os outros. A arte fala por si mesma, mas fala sozinha.

Os museus tradicionais se estabelecem a partir de estruturas que se assemelham com a forma em que eram mantidas as residências ocidentais no século

XX, em que as aquisições de seus patronos eram postas em exposição e sua acessibilidade era pública, o que reforçava a relação entre a produção cultural e sua sociedade, ressaltando a noção de acervo como patrimônio público. A sociedade passa a compreender essa produção como parte fundamental da construção de sua memória, até porque é a partir da seleção desses objetos que se começa a selecionar fragmentos materiais da memória que se deseja preservar.

A relação entre patrimônio privado e constituição de acervos públicos se configura no Ocidente a partir da manutenção das *formas patrimoniais democráticas*, como coloca Dominique Poulot, em *Uma História do Patrimônio no Ocidente*, “acessível a um público mais ou menos distinto, era considerado como herança da coletividade no âmbito de uma (falsa) consciência coletiva.” (POULOT: 2009, p.197). Falsa porque se estabelece como entendimento da sociedade que tem acesso livre àquelas residências, sobretudo, a partir da criação do museu. Mas ainda envolve, no presente, as práticas de memória e de constituição de saberes, valores e de sistemas de significados, como os acervos que, segundo *Poulot*, configuram certa *legitimidade cultural*.

Os museus tradicionais utilizam recursos de repetição do discurso¹ para constituir a memória nacional, buscando também manter e propagar a memória dos grupos dominantes, “repete-se para fixar alguma imagem na mente” (CALVINO: 1993, p.23). É por meio dessa repetição que se fixa e congela a memória, pois esta é imposta como verdade pelos grupos dominantes, agindo, então, como *museu vetor*, ao não promover ações sociais, e sim transmitir discursos consolidados que, por via da assimilação das informações, passam a constituir uma falsa realidade. Seus mecanismos pretendem forjar um diálogo entre a produção artística em si, o espaço em que ela se insere, seus atores sociais e a própria realidade social de seu público. Mas essa relação se dá de forma hierarquizada, impedindo que seus atores sejam parte da vida social do museu.

A partir de mecanismos que evocam a memória como objeto, como se a lembrança devesse ser atualizada constantemente, perdendo, com isso, a sua dimensão de construção, a simples constatação de uma ausência já tornaria o

¹ O museu é também uma ferramenta de reelaboração do discurso, o que faz parte da atualização do museu frente à memória nacional. Porém, a reelaboração faz parte de um gesto de descolonização desses museus e busca a repetição como forma de gerar ruídos.

trabalho da memória necessário. A memória se tornaria soberana, atemporal, mítica, e o museu, *um lugar de memória*.

“Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. [...] Museus, arquivos, cemitérios e coleções, [...] monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade.” (NORA: 1993. P. 12, 13).

Os lugares de memória devem ser questionados, pois eles têm uma finalidade preservacionista ao acumular informações - a incorporação e a salvaguarda de documentos, sem uma política de acervo clara - de forma repetida, ritualizada. Assim, é possível perceber como esse trabalho é efêmero, porque a identificação da memória como direito democrático - com a pluralidade de identidades - é uma premissa frágil.

A própria arte e seu sistema passam a constituir a memória coletiva, o que age em benefício da manutenção de um *status quo*, mas reduz seu público a uma elite, pois os próprios recortes expositivos desses museus agem como manutenção de memórias que possuem vários eixos de contato com a arte vigente.

“Para que a nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias” (HALBWACHS: 1990, P. 12).

Dentro dessas estruturas tradicionais de museu parece não haver um interesse em promover diálogos transdisciplinares, mas uma negociação que, para *Halbwachs (1990)*, reforça a coesão social e a criação de uma comunidade afetiva, que pode ou não representar seus atores sociais. O museu pode assumir um espaço onde a memória coletiva é constituída como necessidade por via das obras e da transmissão e da retransmissão de informações sobre as mesmas ao público.

Segundo Mário Chagas, “Toda instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade” devido à tendência para celebrar a memória do poder, a mesma responsável pela constituição de acervos e coleções, sendo tratadas como “reprodução museológica do universal” (2015, P. 11), mas seu discurso, apesar de naturalizado, não é natural. A naturalização desse discurso formado entre o Estado, os museus e as classes privilegiadas no Brasil favorecem o desenvolvimento de museus que se distanciam da sociedade porque se constituem

como espaço neutro, apolítico, de celebração de uma memória vitoriosa, que deve ser reconhecida pela sociedade como a única referência possível.

Esses museus acabam por cumprir com funções sociais específicas, sob interesses de determinados segmentos sociais. O que essas funções sociais não contemplam são outros grupos sociais, desprivilegiados do poder institucionalizado - aqueles que seriam a mancha mais visível do sangue e que se pretende constantemente apagar. A visibilidade dos acervos públicos é proporcional a essa concepção social de memória. É importante ressaltar que Chagas não exclui a possibilidade de pensar o museu como *lugar de memória*, contanto que essa noção esteja a serviço do desenvolvimento social, de práticas voltadas para o exercício da cidadania.

Chagas, parafraseando Mário de Andrade², afirma que *há uma gota de sangue em cada museu*, ou seja, sua dimensão humana “ancora-se no reconhecimento de que há uma veia poética pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há ‘um sinal de sangue’” (CHAGAS: 2015, p.13). O sangue seria uma alusão à guerra e à estupidez dos homens, que traria dimensão de humanidade para a poesia. Portanto, o sangue atribuiria ao museu o caráter de “arena, espaço de conflito, campos de contradição e tradição” (Idem. p.13). Assim, o museu se estabelece como *poder e resistência, memória e esquecimento, fala e silêncio*.

Não assumir a gota de sangue do museu seria negá-lo na sua dimensão especificamente humana. Por não assumir seus conflitos, o caráter fictício do discurso também não se torna visível. A produção de pensamento (o acervo, a curadoria, o educativo, a expografia...) que integra o museu seria propagada como verdade, qualificando também seu discurso. O conflito como alternativa ao discurso hegemônico que promove o apagamento das diferenças sociais, políticas e culturais.

Segundo *Dominique Poulot (2009)*, a patrimonialização do museu se legitima por meio de uma leitura de seu acervo, impondo um quadro propício para que seu reconhecimento seja autêntico como história. A autenticidade da história é reconhecida também pelos seus monumentos públicos. Muitas vezes, a importância do passado é certificada pela arquitetura, isto é, a sobrevivência dos monumentos e

² A gota de sangue é uma metáfora que Mário Chagas empresta de Mário de Andrade em “Há uma gota de sangue em cada poema” (1917). No poema, a gota de sangue se refere à sua dimensão humana, seus conflitos e tensões, assim como no Museu para Mário Chagas.

de outros vestígios – incluindo os objetos artísticos – já seria assegurada pelo discurso da sua resistência às transformações do tempo. O que está mantido no interior desses espaços preservados receberia o mesmo reconhecimento.

Se o culto do monumento moderno em Brasília intensifica a *consciência do patrimônio* e a sociedade *cede ao gosto sentimentalista pelo antigo* (RIEGL: 2014, P.15), uma vez que a identidade da cidade se apoia na arquitetura modernista vigente das décadas de 30 a 60, o atual estado do *Museu de Arte de Brasília* abre espaço para problematizar os interesses que visam resguardar lugares e objetos como parte da memória de uma sociedade, a partir da generalização da monumentalização.

O tombamento de museus a partir da patrimonialização de seu acervo, como propõe Poulot, é inseparável da importância atribuída à arquitetura. Essa ideia já aparece no século XIX, nos escritos de *John Ruskin*, artista, crítico de arte e teórico da preservação de monumentos. Para ele, a arquitetura era fundamental para a constituição da memória da sociedade, visto na premissa: “nós podemos viver sem ela, orar sem ela, mas não rememorar sem ela” (RUSKIN: 2008, P. 53).

No *aforismo 28* de Ruskin “A santidade do lar, para homens de bens”, a memória dos monumentos é atribuída pelo impulso à sacralização daqueles a quem nele for permitida a morada. Para Ruskin, as construções privadas – a arquitetura, de maneira geral – são formas de combater uma história baseada em acontecimentos militares, com suas ações heroicas e gloriosas. Ele confere à memória a capacidade de tornar os edifícios civis e domésticos como parte da história, porque somente através dela eles atingiriam uma *perfeição verdadeira*. A preservação, para ele, passa pelo respeito à memória dos homens que habitavam um lugar construído. No entanto, o autor também está sendo específico em relação a essas moradias: elas precisavam apresentar uma fundação digna e permitir o conforto e o repouso dos seus moradores. Há uma crítica social clara nessa passagem, apesar do puritanismo das ideias.

Contrário às práticas de restauração e, mais ainda, à demolição da arquitetura sustentada pelo discurso progressista para a construção do novo ou de restauração radical e completa do passado, Ruskin possuía uma visão romântica, moralista e dogmática sobre os monumentos. Para ele, os monumentos deveriam apresentar as suas ruínas, demonstrar o efeito do tempo, mas necessitava também da preservação vigilante, não só estética, mas de valores e princípios morais. A ruína, aqui, não é apenas no sentido de deterioração, mas também reproduz a manutenção e congelamento das estruturas que a rege, impedindo que esses lugares sejam sobrepostos por estéticas e características de sociedades dinâmicas.

A arquitetura, assim como outros monumentos, era valorizada pela presença do trabalho humano. Existia uma questão social envolvida. O valor de uma construção não estava presente apenas na grandiosidade dos elementos, mas no reconhecimento das moradias mais humildes, identificadas com qualidade de bondade, de sofrimento e de honra.

A partir da geração de 1830, o monumento passa a oferecer um lugar de privilégio nas disputas patrimoniais, uma vez que esse encarnava como *ligação a uma lição de história* (RIEGL: 2014, p.44-64.). Em Brasília, o plano arquitetônico original faz com que o monumento moderno simule o que para Riegl seria *valor histórico*, pois ele pretende representar um *fato real e único*, uma ação humana no *seu estado de pureza original*.

“Na perspectiva do valor histórico, o monumento é testemunho de uma época, de um estágio da evolução humana que pertence ao passado. Por ser portador de uma dimensão documental, o monumento deve ser o mais fiel possível ao aspecto original que lhe foi dado no momento da criação.” (RIEGL: 2014, p. 15)

Assim, a patrimonialização generalizada dos monumentos e a condição de memória, que os condicionam à fixação do modo de operar, da identidade e das narrativas que lhe são atribuídas, acabam por definir monumentos antigos como história. Riegl entende o *valor de antiguidade* voltado para a sacralização, desfazendo a sua relação com um momento particular. Com isso, o antigo poderá sempre ser atualizado. A partir de tais pressupostos, o museu passa também a servir à ideia de memória nacional, perpetuando-se na rigidez burocrática da instituição como um todo.

“Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o espaço em si.” (O'DOHERTY: 2002. P. 3.) Isso porque a assepticidade do atual espaço da arte ajusta a instituição a uma série de normas que tendem à redundância do museu e de suas narrativas. As estruturas que regem o patrimônio mantêm as categorias do museu - o acervo, catalogação, expografia, curadoria..., - memoráveis, porque não se modificam. *Calvino* justifica essa propriedade de *permanecer na memória* pelo modo que o *olhar percorre as figuras que sucedem como uma partitura musical da qual nada se pode modificar ou deslocar nenhuma nota*. (CALVINO, 1990. 21).

É nesse olhar automatizado que mora a cegueira. Educados pelas narrativas ocidentais, acostumam-se com o óbvio: é da esquerda para direita que se lê. Em estruturas que não se alteram e nem se deixam alterar, a repetição é limbo. *Esquecidas pelo mundo*, a essas instituições restam o semiabandono: para o estado, que as gere, não há um real interesse em promover diálogo, logo, cultura; para a sociedade, esses espaços não a afeta – portanto, não cria um vínculo que os impeça de cair no esquecimento.

O *Museu de Arte de Brasília* provém de um cenário que desde sempre tentou encaixá-lo dentro do que foi concebido como Brasília: “*cidade modernista*”. Construída como elemento símbolo de ruptura – negação – com o passado, não continha no projeto de Lucio Costa e Oscar Niemeyer nenhum museu. A ausência de um museu se devia ao fato de que esse era visto como um *espaço antidemocrático* e estava vinculado à ideia de passado, em sua acepção negativa, em uma região que *legava à cidade todas as expectativas do futuro* (DIONÍSIO: 2007. P. 3).

Com isso, vale salientar que o *mab* se instaura no contrafluxo do pensamento modernista vigente, que passa por processos de negação em todos os âmbitos: histórico, social, econômico, cultural, e que se propõe a *caracterizar uma completa ruptura tanto com o passado, quanto com o presente, com suas manifestações urbanas em outros locais do País*. (DIONÍSIO: 2007. P.3). Se instala no contrafluxo porque não pretende falsear a memória local e nacional, assumindo suas *tradições e contradições* (GDF: 1985, P. 9) por meio da inclusão da *arte popular* no mesmo patamar de importância de obras nacionais. É uma forma de enfrentamento do acervo voltado para a manutenção de uma versão elitizada do museu.

A presença da “*arte popular*” como constituinte do acervo do *mab* no mesmo patamar de importância das artes vigentes não se articula com a sacralidade atribuída às *obras-primas*. É um gesto de descolonização que existe no *mab* desde a sua criação, pois esse buscava promover a construção da identidade cultural de Brasília não pelo seu falseamento, mas pelas contradições que deveriam ser resgatadas, segundo o museólogo João Evangelista, consultor e responsável técnico pelo *mab* (GDF: 1985, P. 9).

A inclusão da *arte popular* ao lado de outras obras faz necessária a discussão da arte como trabalho, onde os ofícios e os gostos da arte das classes dominantes são reconfigurados. Quando se pensa na construção do moderno e em sua configuração hegemônica, de culto à obra de arte, em contrapartida com a *arte popular*, subalternos da história da arte que a eles não legitimam nem mesmo o ofício de artista, é possível compreender o problema do museu constituído como patrimônio e como isso está relacionado à constituição do *mab*, que procura se desvincular, até certo ponto, desse *cárcere*.

A ideia do popular não se articula com a sacralidade atribuída às obras-primas. Douglas Crimp, em *As Ruínas do Museu*, afirma que o museu como instituição fora constituído com o intuito de retificar o papel e a posição estabelecida pelos mestres no curso da história da arte. No caso do *mab*, sua política de aquisição flexível foi o reflexo de um posicionamento ideológico que não visava manutenção de um *status quo* da arte, *mas (que) visava problematizar os temas culturais vertidos nos objetos expostos* (GDF: 1985, P. 18,).

A *arte popular* é uma forma de expressão do pensamento que se assemelha à proposta de aprendizagem local do *mab*, que se difere dos modelos de gestão museológica importados. Essa forma de aprendizagem não dogmática, *especializada*, vê o acervo como ideologia de imagem, propondo uma experiência política que permite a subversão do modelo tradicional de museu e dos sistemas de construção de memória nacional pautada pelo estado. Essa nova experiência busca

a horizontalidade da relação da arte com o público, em contrapartida aos valores conservadores propagados pelo museu em função do patrimônio.

A inclusão da cultura popular como formadora da identidade do museu e do acervo é uma forma de enfrentamento das políticas que buscam validar determinadas memórias como memória nacional. Dentro dessa nova perspectiva de acervo, que não reproduz os modelos museológicos importados, é possível notar como a instituição busca retificar métodos de exclusão social como forma de impor o pensamento hegemônico sobre culturas subalternas.

Os acervos possuem seu próprio sistema de catalogação, conservação, organização, e normas de conservação para que se mantenha sempre inalterada a obra (reflexo de uma compreensão da arte serva do passado) que os assemelha a estruturas tumulares. Esses princípios pertencem a uma teia de significações que constituem e ajudam a fixar ideologias sobre o museu, que, mesmo sendo um agente opressor em relação ao sistema da arte e a sociedade, é também utilizado como mecanismo de manutenção e propagação de um discurso elitista. Ele acaba agindo, assim como a propaganda, como vetor para trocas mercadológicas. Essas trocas ocorrem a partir dos museus que servem de interesse de seus mantenedores, e também por sua própria estrutura enrijecida que se compreendem como história, mas não produzem memória.

No *mab*, o acervo pode ser colocado sob uma perspectiva educacional, se voltando para os problemas culturais do presente e da realidade local por “não constitui uma herança morta, mas um conjunto de teses destinadas à fruição e ao estudo.” (GDF: 1985, P. 19.). Assim, seria interessante pensar não pela desacervação dos museus, uma vez que o *mab* pauta sua existência hoje majoritariamente através dele, mas pela reformulação desses acervos para a formação de educação desnormalizada, em que a construção de conhecimentos não se apropria de narrativas acrílicas.

A abertura dos acervos ao público interessado em entrar em contato com as obras sem que elas estejam expostas dentro de uma narrativa favorece a dessacralização do valor atribuído à obra de arte, beneficiando também a troca de informações que possibilita a construção de verdades individuais. Quão mais interessante seria, por exemplo, as formações em artes em que a aprendizagem se dá pela prática de exploração do museu, acervo etc. É possível salientar que essa era uma proposta do próprio *mab* quanto à concepção de acervos que serviriam como

instrumento de pesquisa, uma vez que o museu se portava como espaço de aprendizado e desaprendizado, a partir do momento que não se estabelece como dogma, dimensão proporcionada pelo ofício da *arte popular*.

“Educação museal aqui é concebida não em termos de repetição e inculcação de padrões vigentes como estratégia de reprodução do poder constituído, mas ao contrário, como espaço móvel de estudo, pesquisa e reflexão, como [...] instrumento capaz de servir às classes trabalhadoras, como instituição catalisadora e ao mesmo tempo resultante da conjugação de forças diversas, como âncora de identidade cultural.” (CHAGAS, M: 2015, P. 15).

As instituições que se posicionam como portadoras de conhecimento atribuem a este uma valoração elitista, isso acontece devido ao modo que a própria instituição se estabelece no meio: o mecanismo e as relações que a mantêm fazem parte de um sistema classista do qual ela é codependente. O direito à cultura deve implicar também o livre acesso à ela, mas é preciso compreender que as instituições, de acordo com Brian O’Doherty, têm sido regidas por *valores medievais* que se perpetuam ainda hoje. Dessa maneira, os museus funcionam como *lugar de memória*, como propõe Pierre Nora (1984), e de *verdade* que se dão pela ficcionalização do acervo e do próprio museu, tornando-o incapaz de propor uma visão crítica de mundo.

A “*gota de sangue*” na proposição de Mário Chagas, aqui, toma a dimensão do mercado devido ao fato de que este se porta em favor da propagação e manutenção da cultura “vigente”, isto é, aquela que representa os interesses da elite política/econômica/social. Tal prática visa a formação de uma identidade tanto do acervo quanto do museu, cujos valores por fim trespasam para sociedade em si.

As renovações no campo museal que introduziram as noções de tombamento e patrimonialização são posteriores a Segunda Guerra Mundial, período em que tivemos violadas nossa cultura, identidade e existência. A destruição destes aspectos não permite, daí em diante, que haja a *permanência* sem o mecanismo da *memória*. Do medo da perda desta memória estabelecida surge, então, a necessidade de preservação cultural numa busca incessante pela imortalidade - na prática, isso se dá a partir das políticas de tombamento, que pretendem fixar uma cultura vigente por medo de que elas se modifiquem deixem de ser o símbolo daquela memória, agora imposta - o que se torna um problema, pois elimina formas de construção de significados mais pessoais.

Preserva-se apenas aquilo que já passou por um processo de seleção (e, portanto, de exclusão, é claro). Aqui cabe se perguntar quais são as culturas que

prevalecem e quais são os critérios de seleção e exclusão que garantem às linguagens culturais o direito à memória? Como os museus tentam dar conta de problemáticas que atuam em espaços temporais e sociais distintos? De que forma, portanto, essa memória é construída?

“As noções de patrimônio no mundo moderno, além de se manterem conectadas à de propriedade – material ou espiritual, econômica ou simbólica -, estão umbilicalmente vinculadas à ideia de preservação. Provisoriamente, o que eu quero sugerir é a compreensão de que um anelo preservacionista aliado a um sentido de posse são estímulos que se encontram na raiz da instituição do patrimônio e do museu.” (CHAGAS, M. p. 34, 2009).

O tombamento e a política de patrimonialização hermetizados - destituídos de sua dimensão dialética - introduzem na sociedade falsas memórias desprovidas de ligação com a realidade individual/coletiva, indo de encontro portanto à noção de que o ser social e a própria sociedade se estabelecem no momento presente através dos diálogos, das ramificações e constantes mudanças que produz, criando assim a própria cultura e identidade em si.

Essa dinâmica rígida das políticas de tombamento tradicionais tornam a cultura estagnada, isto, por sua vez, acaba levando a condição de semiabandono aos museus, ao passo que estes perdem a capacidade de diálogo crítico e temporal com a sociedade. No *mab*, isto acontece também em outra esfera, a do espaço físico – ali, o lugar se encontra, de fato, em completo abandono, sendo seu acervo a exceção que se expressa em sua gestão, aí se manifestam os aspectos negativos da visão museológica tradicional: a estrutura hierárquica, a burocracia e a rigidez conceitual tomam forma nas exposições feitas a partir do interesse de seus mantenedores, com recortes narrativos acrílicos e que nada trocam com a sociedade a não ser pela representação de um museu portador de conhecimento.

O vínculo cada vez mais submisso do museu com o mercado em geral determina como a esfera pública/ privada atua sobre os acervos, refletindo até mesmo na forma em que essas obras são apresentadas, catalogadas etc. Se as produções artísticas são um patrimônio comum da humanidade, por que limitar o acesso às obras de arte vinculadas a narrativas?

As instituições investem cada vez mais em formas de resguardar os objetos culturais, assim como tudo que julgam “obra de arte”, de maneira que todo um campo acadêmico e profissional atue de modo a criar mecanismos de seleção/organização/manutenção da memória e dos objetos de memória (inserir

referência). A museologia resguarda os acervos a partir de um sistema de catalogação que, na formação de um inventário as obras não são catalogadas em estruturas de poder, mas sua hierarquização se estabelece quanto à sua necessidade de preservação, ou seja, quanto mais importante uma obra de arte, seja pelo seu *valor material ou imaterial*, melhor se condiciona e preserva a obra, de modo que ela permaneça inalterada.

“Ao encararem sua tarefa como formuladores de uma coleção, os museus contemporâneos de arte tornaram-se a arena de negociação entre memórias coletivas e individuais, dentro de um processo de seletividade em que a presença institucional passou a ser continuamente questionada – sobretudo pelos próprios artistas,” (DIONÍSIO: 2009, P. 20).

Esse não é um critério da museologia em si, isto é, a hierarquização de obras de arte. Esta se dá pela reprodução de valores pautados no mercado em que a instituição se insere. Com isso, as obras de arte são forçadas a permanecerem imutáveis, pois a elas foi negada a passagem do tempo, o que ressalta ainda mais a necessidade das instituições de atribuir valores sacralizados a fragmentos da memória cultural da sociedade.

A constituição de um acervo em um espaço como o *mab*, que visava integração com a comunidade constitui um acervo a partir de critérios polifônicos, ou melhor, não critérios, no sentido de que não partilha da configuração tradicional dos acervos, como *forma de apoio à investigação sistemática de linguagens plásticas em confronto* da manutenção da memória (GDF: 1985, P. 17), o que reflete no tombamento de edifícios não pela sua importância nos diálogos contemporâneos, mas pela definição de “*monumento histórico*” e, por conseguinte, a de “*patrimônio histórico*” (DIONÍSIO: 2009, P. 18).

Segundo Poulot (2009), “destruir o patrimônio passou a ser uma questão ideológica na luta entre a tradição e o progresso”. Essa é uma forma de impedir o apagamento de lugares de cultura que se propõem a diálogos dissidentes, possível sob a perspectiva do *mab ruína* como um lugar arqueológico. Chagas (2015) afirma que “*o invisível está presente no visível, um grande universo está contido no microcosmo que o museu é*”. Essa premissa é sustentada sob a lógica do *Palimpsesto*, compreendendo que em museu sempre há um museu. Assim, é possível pensar que dentro do *mab ruína* há/pode haver também um museu.

De que se trata um monumento se não um monte de pedras? Foi com esse questionamento, polêmico aos olhos dos preservacionistas patrimoniais, que se iniciou a experiência de ocupar - seja lá o quê – *espaços abandonados ou semiabandonados*, desprovidos de sua função social, e a reflexão sobre os seus significados como patrimônio público ou privado.

Um monumento só é um monumento porque assim é cultuado. Por meio da atribuição de caráter especial a um lugar, um objeto, uma memória, esse monumento deixa de ser *um monte pedras* e adquire mais um significado: um monte de pedras consagrado. Existe, por outro lado, outra concepção de patrimônio, que não é *material*, mas é *cultural e intangível*, que se desenha a partir da preservação de uma cultura que é dinâmica, uma espécie de preservação da memória do bem cultural e não do objeto físico, mas que nele também se apoia a intenção de sua materialização.

O problema travado a partir do patrimônio cultural tangível ou intangível é que o primeiro estabelece e fixa certas condições de cultura e dos lugares de cultura, pois tentam mantê-los o mais próximo possível de sua manifestação “real”, negando as interferências externas que dinamizam e ressignificam seus valores. O segundo é concebido a partir de uma prática cultural compartilhada e permite, até certo ponto, as apropriações externas, que garantem a sua permanência como suporte físico e também como narrativas coletivas. Assim, quando as políticas de preservação são aplicadas a monumentos e àquilo que com ele é consagrado, como objetos de arte, elas impõem uma rigidez ao seu pensamento e à sua compreensão pelos agentes sociais, preservando-os basicamente como memória, mas afastando-os de diversas funções sociais.

Voltadas para monumentos e visando à conservação de sua integridade física, as políticas de patrimônio centradas no instituto do tombamento certamente contribuíram para preservar edificações e obras de arte, cuja perda seria irreparável. Contudo, esse entendimento da prática de preservação terminou por associá-la às de ideias de conservação e de imutabilidade, contrapondo-a, portanto, à noção de mudança ou transformação, e centrando a atenção mais no objeto e menos nos sentidos que lhe são atribuídos ao longo do tempo (FONSECA: 2003, p. 66).

Nessa problemática se incluem também os museus de arte. O tombamento em um museu está indissociado de seu acervo, sua política busca preservar sua arquitetura e bens materiais, criando quadro propício para que estes ajam em função de um cenário nacionalista e de manutenção de narrativas que se “empenham em construir, via patrimônio, a “identidade cultural” das regiões em que estão situados” (FONSECA: 2003, p. 65). Quando estes não cumprem as funções culturais e políticas que lhe são atribuídas por seu caráter público, agem unicamente como dispositivo de rememoração de identidades construídas, deixando de dar sua contribuição social.

O *mab*, museu semiabandonado, não partilha das problemáticas vertidas no tombamento de um patrimônio, funcionando de maneira diversa. A falta de política de preservação do espaço facilitou o processo de apagamento e silenciamento do museu sem que houvessem formas de proteção de sua estrutura, reproduzindo no cerne da instituição a mesma rigidez burocrática que o priva de suas funções sociais e também de lazer, cultura e educação.

Ao mesmo tempo em que tem sua memória preservada pelo acervo, o *mab* tem sua estrutura abandonada por uma falta de política que o resguarde, a falha neste ponto é resultado da incongruência do pensamento patrimonial tradicional que atua sobre o museu. Se por um lado sua manutenção congela e suspende a dinâmica social, por outro ela previne que esses espaços sejam apagados por interesses individualistas.

A ideia, aqui, não é de revisão das condições que levaram o *mab* à atual estrutura de semiabandono, mas apontar que tanto a manutenção quanto a ausência de categorias de patrimônio não asseguram um espaço cultural que gere diálogo e pensamento crítico. Com isso, a proposta central da pesquisa procura pensar o museu a partir da apropriação de espaços públicos para que eles possam ser ressignificados, não em favor da memória hegemônica, mas através da constante atualização de formas não hierarquizadas.

Os *museus*, tal como a *escola* e a *família*, atuaram no curso da história sobre o processo de aprendizagem de forma institucionalizada. Essa institucionalização é um processo de *socialização pautado no ajustamento de normas que regem a sociedade de normas que regem a sociedade* (DURKHEIM: 2007), normas permeadas por estruturas de poder hierárquicas. A apropriação de espaços públicos, em oposição à noção de patrimônio e propriedade regida pelo Estado, é uma possibilidade de utilizar o espaço da instituição de forma autônoma e livre das relações de poder que antecedem o momento da ocupação. A oportunidade de exercer a liberdade de ocupar esses espaços se dá pelo processo de desaprendizagem de normas sociais, se portando em favor da construção de novas experiências de participação social.

A experiência de autogestão da ocupação por artistas, moradores e visitantes traz em si um gesto movido pelo interesse público e coletivo. Compreende-se como experiência de gestão horizontal e também como resistência à verticalização semelhante a que o Estado e suas instituições impõem. “Trata-se de inventar novos

gestos que, em sua repetição, abram novos mundos nos quais habitar” (BARCELONA: 2002, p. 119). A repetição aqui não é em função da fixação de um *modus operandis*, mas para que a sociedade se acostume à desobediência civil como forma de pensamento crítico.

“A desobediência é uma das melhores maneiras das que dispomos para liberar-nos do pesado manto do controle. Desobedecer é legitimar nossa existência, legitimar nossa vida e fazer-nos responsáveis por ela e nossos atos. Mas é uma ferramenta a que temos que dar forma entre todos e todas, criar os mecanismos que façam da desobediência algo cotidiano em nossa vida. Uma ferramenta que nos constitua como corpos desobedientes, para que nossos gestos cotidianos configurem uma força criadora e nova. Mas nós não podemos ficar só dizendo: ‘desobedeçamos’. Temos que criar, entre todos, formas cotidianas de fazê-lo, ferramentas cotidianas, fáceis de usar, que nos alegrem a vida e provoquem aos que nos provocam.” (BARCELONA: 2002, p. 119)

As ocupações secundaristas e universitárias ao longo do ano de 2016, que surgiram em protesto contra reformas políticas, poderiam ser pensadas como um ato de habitar, um posicionamento ao mesmo tempo político e corporal, que transforma o pensamento através da percepção das formas rígidas e normativas que determinam a convivência e o uso dos espaços, onde normalmente as pessoas estão submetidas às formas arquitetônicas.

A apropriação social desses espaços de educação normativa e sua ressignificação constante fizeram da experiência de ocupar um processo de reconfiguração diária de ideias. As estruturas que mantinham as ocupações ativas se modificavam conforme as necessidades de seus atores sociais, não possuindo formas fixas de organização, nem se atendo às especificidades dos espaços e de suas funções. Tudo é passível de apropriação: uma sala de aula tradicional pode vir a ser, ao mesmo tempo, um dormitório e um ateliê de produção.

As ocupações culturais possuem um eixo de pensamento e atuação que as mantêm ligadas aos espaços educacionais e às suas funções sociais. Nelas, são propostas aulas e oficinas abertas à comunidade, rodas de debate, saraus, mutirão de limpeza, jardinagem etc., que funcionam de forma que não deixam de gerar e propagar conhecimentos críticos, agora em paralelo com a *desaprendizagem*.

As ocupações como ato de resistência contra a normatividade dos espaços institucionais não negam sua efemeridade. Elas não deixam de estar atreladas a

sistemas hierárquicos contra as quais se portam de forma viral: é preciso se inserir para corromper, gerar erro no sistema. E o sistema, como detentor de poder, vai sempre buscar mecanismos de apagamento dos ruídos gerados pela desobediência civil. É aqui que a repetição se trata em *reinventar gestos*, sem a necessidade da permanência, que para a manutenção do patrimônio é essencial. Os ruídos se fazem presente também no contra-ataque do sistema, pois esses se apropriam dos processos de degradação e destruição da ocupação.

Durante *manifestação estudantil* nacional em Brasília, no mesmo período em que ocorriam as ocupações secundaristas e universitárias, o *Museu Nacional*, cartão-postal da cidade, considerado um símbolo arquitetônico brasileiro, foi pixado [VER ANEXO, figura 2] em ato artístico-político, o que vai contra o discurso patrimonialista vigente. Tendo em vista a efemeridade em que se pauta a ação do tempo sobre essa manifestação artística e política, ações de caráter protecionista buscaram pelo apagamento dessa intervenção, impondo a hegemonia da memória nacional por meio da sobreposição estética.

A negação do conflito por parte das estruturas de poder faz com que os ruídos gerados nessa disputa estética, social e política entre patrimônio e população perpassem a própria ação do discurso do pixo, porque a agressão do processo de apagamento cultural passa a demarcar o posicionamento das instituições frente as problemáticas sociais, e podem ser abordados pela trajetória contrária do pensamento preservacionista. A apropriação dos processos de silenciamento como crítica social é uma forma de resistência do pensamento antipatrimonial, que encontra na repressão, um modo de *inserção em circuito ideológico*.

O processo de apagamento adotado sobre as pixações evidenciam também as relações de poder por meio da *ideologia do branco*, que reproduz em sua estrutura as características do *cubo branco*, asséptico, atemporal e neutro, e pela *valoração da arte*, que atribui condições especiais às expressões que se busca manter como parte da memória, e não compreende as linguagens dissidentes como produções artísticas, negando a participação ativa da população produtora de cultura na reformulação desses pressupostos.

O que aconteceu no museu provém do mesmo pensamento que foi adotado nas ocupações, pois desconstrói a noção preservacionista de atribuição de valor às manifestações culturais. O movimento de ocupação lida com instâncias de poder que vão além das de sua própria gestão, ficando à mercê de políticas de restituição de

posse e despejo, que atribui à experiência um caráter efêmero. É possível dizer que modo de ocupar e habitar influencia na forma estética que as ocupações adotam, pois a preocupação aqui não é com a imutabilidade de suas produções, mas que elas tenham uma função dialética dentro de seu tempo útil de vida. Ao mesmo tempo em que são *armas políticas*, são também armas artísticas.

Os projetos artísticos eram pensados como ações políticas e sociais através da experiência da moradia [em um sentido diferente de residência artística, mas próximo de uma ocupação artística]. A ocupação é uma experiência de reflexão sobre a formação, criação, integração e difusão artística e social, onde não é necessário um programa estruturado, como editais e convênios. É uma forma de autogestão do patrimônio, que repensa as categorias de museu, acervo, espaço público e privado, identidade, memória, história, preservação e conservação a partir da colaboração entre artistas e moradores [todos ocupantes, independentemente do tempo de permanência].

Na *ocupa vis*, ocupação do *Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília*, as produções [VER ANEXO II] fizeram parte de uma experiência artística temporal, assertiva e com analogia às armas, perdendo sua dimensão de *objeto artístico* e passando a se configurar como *utensílio artístico*. Dentre esses, o uso da tinta de jenipapo como poética do corpo e os cajados de Gustavo Silvamaral fizeram da ressignificação da arte, por sua função utilitária, um posicionamento político.

O uso da tinta de jenipapo, além de sua ligação com a prática de pintura corporal de comunidades indígenas, que possuem sua estrutura pautada na coletividade, foi incorporado como *poética do corpo político*, ação que pode ser pensada também como prática de subversão do mercado. Os frutos eram coletados na própria universidade e sua tinta extraída pelos ocupantes por um processo artesanal de preparo. A pintura corporal com essa tinta passou a ser uma linguagem estética entre os ocupantes que passaram a se identificar por meio dessa pintura. Assim, essa ação pode ser pensada como parte da construção de identidades que se formam coletivamente.

Assim como a pintura corporal, os cajados de Gustavo Silvamaral [VER ANEXO II] também eram reflexo de um pensamento coletivo. Eles eram itens pessoais de defesa feitos de galhos coletados também na universidade e confeccionados para os ocupantes pelo *cajadeiro*. A sua função utilitária não tirava dele o seu propósito artístico ou político, mas é a partir da ressignificação do processo artístico que essas

produções atuam como gesto contra o discurso dominante, porque, assim, a arte e as produções artísticas podem ser questionadas no mesmo patamar da *arte popular*, buscando a desconstrução das categorias excludentes da arte.

Na prática, essas reformulações no processo artístico são o contrário do que é propagado pelas estruturas de poder. As relações entre ocupantes, o espaço e os produtos culturais não se mantêm hierarquicamente, mas de forma polifônica e horizontal. Essas estruturas de autogestão assumem seus conflitos, não são *higienizadas* e demarcam-se temporal e espacialmente, porque não agem em favor da manutenção de memória, mas da desorganização constante da memória e dos lugares de memória, sem a consagração desses – porque aqui a importância do lugar não é a ligação com sua história, apesar dessa não ser negada ou silenciada, como propõe o modernismo em Brasília como ruptura temporal, mas em sua constantemente reivindicação, na busca de uma autogestão desierarquizada.

Nessa reatualização, a participação da sociedade não se dá de forma passiva, pois é em função dela que as estruturas se dinamizam. A partir da experiência de ocupação artística, é possível pensar o *mab* sob os mesmos preceitos de autogestão coletiva - o *museu ocupação*, como uma forma de habitar estruturas esvaziadas com o propósito de criar novos espaços de produção de conhecimento crítico, promovendo diálogos que arquem com sua função social por meio da participação da sociedade na vida social desses lugares.

A condição de abandono parcial do *mab*, que se trata de um edifício público, cujo acervo está conservado em outro museu, o reduz a um dispositivo de memória dominante, que atua em função do silenciamento e adestramento da cultura sobre a sociedade, porque reproduz sobre ela a mesma condição a que é submetido. Essa condição possui mais que uma ligação estrutural com o pensamento museológico de Adorno, que por Walter Benjamin é sustentado, porque ele se reproduz a partir de *objetos que não mantêm um relacionamento vital* com a população, por meio de um acervo que não serve à fruição de conhecimento pela sociedade, mantendo a importância dada a essas obras mais à sua preservação do que às necessidades do presente, o que passa a contribuir para noção de *ruína* dos museus, estrutura que se propaga ideológica e fisicamente.

É pela habitação desse lugar de ruínas que é visada a ocupação do *mab*, aproximando o fazer e o pensar artístico, que são práticas ainda elitizadas, da sociedade. Por se dar de maneira orgânica, a proposta de ocupação não prevê

estruturas fixas desse modo de operar, mas propõe políticas que vão ao encontro das reais necessidades de habitação. A criação de uma horta comunitária, por exemplo, como forma de revitalização do uso do jardim, atribui a ele uma função utilitária, ao mesmo tempo que integra a população em um cotidiano prático, que por meio da autogestão, subverte o mercado e repensa a função do museu.

A abertura de ateliês públicos, a promoção de oficina, debates, aulas abertas, etc., em conjunto com a participação ativa dos ocupantes e da comunidade, horizontalizam o acesso à cultura, pois não se estabelecem como direito de classe, porque parte do entendimento de que conhecimento é domínio público e seu acesso também. Como parte do processo de desaprendizagem, a ocupação é também espaço para *tempo vadio*, pois aqui os corpos são livres e autônomos, o que é fundamental para que os diálogos aconteçam, dinamizando formas de habitar e interferir sobre o local.

Dentro desses pressupostos, a ocupação do *mab* e o caráter popular das produções nas ocupações artísticas, em favor da experimentação com o lugar e as pessoas com quem se habita, são processos de resistência contra as estruturas do museu tradicional, por meio da subversão do discurso preservacionista pelo da efemeridade, em desacordo com a sacralidade vertida na instituição museal e na concepção de seu acervo, propiciando ao *museu ocupação*, uma condição de espaço mundano, temporal e político, aferindo às estruturas, às produções artísticas e aos produtores culturais a capacidade de se revisarem e atualizarem constantemente.

De caráter espontâneo, o fazer artístico na ocupação - no âmbito da moradia, exemplificada nas obras dos *artistas ocupantes* já citados - é um processo natural da prática de habitar, fazer-se parte do lugar, porque ela ocorre em função das dinâmicas sociais do presente. A ocupação artística do *Palacete* [VER ANEXO I, figura 3], no Rio de Janeiro, assim como a ocupação do *mab*, pode ser pensada a partir da ressignificação e reestruturação do espaço como um todo, porque esse também se encontrava em estado de ruína e abandono de sua estrutura e função social, precisando da ação coletiva em prol de sua readaptação.

Essa estrutura já deu lugar a uma residência de propriedade privada, um bordel de elite, boca de fumo, ponto de tráfico, acampamento anarquista e uma ocupação em que 40 famílias, aproximadamente 100 pessoas, sofreram processo de despejo (foram tiradas por força policial). O prédio foi adquirido em leilão por um artista que manteve sua condição de ocupação, transformando uma propriedade privada em

propriedade coletiva. Seus espaços são readaptados conforme as necessidades dos mesmos. Atualmente, são 26 quartos abertos, que abrigam um salão, brechó, quartos-ateliê, incluindo sala e cozinha.

A forma com que o patrimônio perpetua a noção de posse na sociedade se propaga também sobre a produção cultural, por meio da política de propriedade intelectual. Por meio da detenção e manutenção do *capital simbólico*, o pensamento patrimonial favorece a institucionalização do pensamento em si, pois ele congela estruturas ideológicas, como as categorias do museu tradicional, não permitindo recombinações de tempo, de atividades e de percepções.

Essa forma do pensamento valida ferramentas de exclusão, como as categorias de *arte popular* e não popular, preservando a hegemonia da arte e a sacralidade do fazer artístico.

O eixo comum entre a ocupação do *Palacete* e a proposta de ocupação do *mab* encontra-se na possibilidade de repensar a ruína física e ideológica como estado final da memória edificada, sem a necessidade de negá-la em seu processo de ressignificação - que se dá por via da apropriação e sua aplicação em um contexto temporal e atual. Porém, a noção coletiva de apropriação não se perpetua como forma de opressão do mesmo modo que a *indústria cultural* faz, impondo uma cultura sobre a outra. No pensamento coletivo, ela não nega e nem se impõe às suas referências, mas busca dialogar com essa memória e as necessidades do presente, a fim de sua constante reformulação.

conclusão

Essa pesquisa partiu de uma inquietação que se desdobrou a partir do *mab* e tomou uma dimensão poética como parte de seu processo de entendimento. Tudo começou com a descoberta de um museu que existia, mas não existia - um museu que constava nos catálogos da cidade e nas placas de trânsito, mas cuja existência era pautada em contradições.

Inicialmente, pensou-se em uma proposta poética: uma exposição invisível em um museu invisível, em que apenas as demarcações expográficas façam parte do cenário? Assim, me deparei com a dimensão do símbolo: esse museu era visível apenas do ponto de vista simbólico, e a placa é um signo que afirma a existência do museu, assim como as catalogações museais afirmam a existência e exaltam os objetos institucionalmente validados - os processos de sacralização da obra de arte são reforçados pelas estruturas que regem as práticas museais.

A possibilidade de realizar uma exposição coletiva de caráter efêmero em nome do *mab*, se realizando longe das ruínas do museu, não saiu do campo teórico - encontrou-se dificuldade em achar a dimensão efêmera proposta: os valores carregados pelo nome da instituição ainda impunham certas relações. Percebi, então, que o signo não necessita de um significado para evocar memória, assim como uma placa não precisa de um museu.

Ocupar o espaço em ruínas a fim de realizar uma exposição coletiva com artistas locais também foi uma proposta descartada, já que os meios de seleção não davam conta da dimensão política pensada em torno da horizontalidade. A problemática se fecha em torno do espaço físico e a função social dessa propriedade pública ainda não ganha a devida importância. O gesto efêmero gera certo ruído no pensamento da instituição, mas mais uma vez se perde em seu isolamento.

Tais propostas ainda não compreendiam a ideia de ocupação no sentido de habitação, encarando o processo como de inserção em circuito ideológico, em diálogo com as produções dos artistas Cildo Meirelles e Paulo Brusky. Mas, foi a partir delas que as políticas patrimoniais começaram a embasar suas questões.

Considerando o acervo do museu e suas problemáticas expositivas, surge o instinto de suprimir a edificação e, então, a proposta de uma galeria virtual aparece...

A quarta proposta: Sua galeria poderia ser um *tumblr*.

Ao me deparar com as políticas patrimoniais em que o museu se circunscreve, meu primeiro instinto foi de suprimir sua edificação, o que finalmente me levou ao seu acervo. Pela prática de exploração do acervo como espaço de produção de conhecimento, comecei a questionar a consequência da privação do acesso aos acervos museológicos. O primeiro instinto fruto de um pensamento geracional: Coloca tudo na internet!! Porém, esse seria um museu com que só se relaciona virtualmente, não dando conta da carência em espaços culturais que sirvam à população como ferramenta de produção de diálogo.

A quinta proposta, e a que foi adotada na investigação: Ocupação artística

A ideia da ocupação artística estava começando a se formar por consequência das ocupações secundaristas, que, em suas práticas sociais, repensavam a instituição que é a escola de forma horizontal e com a participação ativa dos alunos. Ainda assim, essa era uma ação desconhecida, porque foi preciso ocupar para aprender a subverter (ou desaprender a aceitar). E, então, ocupamos tudo (!).

As estruturas que geriam a ocupação iniciaram como uma reprodução da gestão institucional. Gestões de trabalho foram criadas e elas se pautavam na divisão do trabalho. As reuniões eram regidas nas mesmas estruturas e linguagem, e o medo à repressão fez com que as ocupações se fechassem, indo contrárias a sua intenção política. Com a constante atualização da experiência de habitar coletivamente, essas estruturas que, inicialmente reproduziam as estruturas em que foram adestradas, passaram a compreender a anarquia como gestão.

Foi em busca da gestão anárquica que me deparei com as três categorias de museu: museu semiabandonado, museu patrimônio e museu ocupação, pesquisa que usa o *mab* como metáfora para questionar as estruturas de poder que atuam sobre o museu. A divisão do texto dentro dessas categorias narrativas foi uma forma de fragmentar as problemáticas encontradas no processo poético de enfrentamento ao *mab*.

A razão pela qual a pesquisa já previa a ocupação como modelo a ser proposto é que ela não foi em busca de uma solução para as problemáticas vertidas ao *mab*, mas sim uma crítica às estruturas de pensamento que regem e fixam o museu, as instituições e a propriedade, o que acaba o distanciando da sociedade.

A ideologia do espaço diz respeito às regras morais e sociais que regem determinados lugares e propagam neles certa valoração. No museu tradicional, essa ideologia funciona de modo que todos seus mecanismos de atuação ajam em função desta, como a ideologia do cubo branco ainda atual.

A ideologia do cubo branco é um mecanismo pelo qual se perpetua um ideal hegemônico no qual a ligação com a dimensão real do objeto se perde em seu isolamento. É em prol da propagação desse ideal que o pixo do museu é suprimido em favor do branco, isso consiste no silenciamento cultural que se dá por meio da tentativa de supressão da memória.

A partir das políticas preservacionistas, esse discurso é mantido como possibilidade única de atuação do museu, porque isso provém da sacralização de seu

espaço e objetos artísticos, que se apoiam na ficcionalização de uma suspensão temporal e espacial, onde aquilo que nele habita, também passa ao estado suspenso. Em outras palavras, essa condição atua sobre o museu de forma que ele se entenda como um templo sagrado que atribui essa mesma valorização às obras de arte, validando o que deve ou não ser preservado e mantido pela instituição.

A validação da arte por meio das instituições reafirma o papel dessas na construção de uma narrativa de memória nacional e sustenta categorias excludentes da sociedade como ideologia. Isso ocorre em função das categorias da arte que atribui certo valor a obras elegidas como perpetuadoras do ideal hegemônico, mas exclui a possibilidade de entender a arte popular em mesmo patamar de importância.

A ocupação não renega a existência de estruturas que a precedem, pois parte da experiência de habitar coletivamente que as novas estruturas são criadas. Essas não são estruturas unilaterais como as que regem as instituições, por isso a vida social na ocupação não se dá em função delas, mas são formas de gestão anarquista dos espaços, que rompem com os domínios institucional, cultural, moral, social e estético.



Shesna Lyra, *Livro de Visitas*, 2015
(Figura 1)



Gabriella Lessa, 2016.
(Figura 2)



Palacete. Foto: Akira Band, 2015.

(Figura 3)

Anexo II
museu ocupação



Gabriella Lessa, 2016.



Gabriella Lessa, 2016.

Anexo II museu ocupação



Gabriella Lessa, 2016.



Gabriella Lessa, 2016.

Anexo II
museu ocupação



Caio Sato, 2016.



Gabriella Lessa, 2016.

Anexo II
museu ocupação



Caio Sato, 2016.

referências bibliográficas

- ABREU, Regina; CHAGAS, Mário. Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 200
- ADORNO. T. Notas de literatura I. Ed. 34. São Paulo: 2003.
- BARCELONA, Yomane. Inventar novos gestos. Rizoma.net, p. 119-120, 2005
- BENJAMIN. W. Obras Escolhidas I. Brasiliense. São Paulo: 1996.
- _____. Obras Escolhidas II. Brasiliense. São Paulo: 1987.
- _____. Obras Escolhidas III. Brasiliense. São Paulo: 2000.
- _____. Passagens. Editora da UFMG. Belo Horizonte: 2006.
- BORGES. J.L. O Aleph. Companhia das Letras. São Paulo: 2005.
- CALVINO, Ítalo. As cidades invisíveis.
- CHAGAS, Mário de Souza. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó, SC: Argos, 2015.
- CHOAY, Françoise. Alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação da Liberdade, 2003.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação do Brasil. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ; MinC- Iphan, 2005.
- GOVERNO DO DISTRITO FEDERAL. Museu de Arte de Brasília. Catalogo de acervo e exposiço. Brasília: FCDF, 1985.
- _____. Obras primas do MAB – Fragmentos a seu ima: Museu de Arte de Brasília. Catalogo de acervo e exposiço. Brasília: Editora ARTE 21, 2003.
- _____. Acervos em Movimento: Museu de Arte de Brasília MAB, Museu Nacional MUN. Catalogo de exposiço. Brasília: Museu Nacional do Conjunto Cultural da Republica, 2013.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Edições Vértice, 1990.
- HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduação em História. São Paulo, PUC, v.10, p.7-28, 1993.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco - A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OBRIST. H.U. Caminhos da Curadoria. Cobogó. Rio de Janeiro: 2014.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. Memória, patrimônio e arte: a visibilidade de acervos de museu de arte contemporânea brasileiros (1965-2005). Projeto História, São Paulo (PUC-SP), n. 40, p.43-69, jun.2010.

_____. A exposição que sonhou com um museu. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História, São Leopoldo P. 1-7, 2007

POE. E. A. A Trilogia Dupin. Esquina da Palavra. Brasília: 2003.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta. O advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). Fragmentos de uma Teoria da Arte. São Paulo: Edusp, 2012. p.141-184. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Fundação Getúlio Vargas, v. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

POULOT, Dominique. Uma história do patrimônio no Ocidente - séculos XVIII a XXI: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RIEGL, Alois. O culto moderno dos monumentos: a sua essência e sua origem. São Paulo: Perspectiva, 2014.

RUSKIN, John. A lâmpada da memória. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008

VALÉRY, Paul. O problema dos museus (1931). Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ars/v6n12/v6n12a03.pdf> (Acesso: 24/02/2016).