

A museologia social, o comum e o perspectivismo da luta

Vladimir Sibylla Pires¹

I

2018 é um desses anos que entram para a história pelo muito que há para se comemorar: 5 anos daquilo que chamamos de o “levante da multidão”; 30 anos da chamada “Constituição Cidadã”; 50 anos do Maio Francês; 60 anos do Seminário Regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus; 70 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos; 200 anos de fundação do primeiro museu brasileiro.

Mas 2018 é também um desses anos para se esquecer: como se não bastasse termos brindado o nosso museu mais antigo com o mais espetacular incêndio já visto em um equipamento desse gênero em nosso país, abrindo uma “janela de oportunidade” para se desmantelar toda uma política de museus arduamente construída ao longo dos últimos anos, ainda presenteamos a nação e o mundo com uma das mais surpreendentes guinadas à direita já vistas.

Quando o dia 28 de outubro daquele ano chegou, vimos o pior acontecer: no mesmo mês em que comemorávamos as três décadas da chamada “Constituição Cidadã”, expressão maior do fim das duas décadas de ditadura civil-militar em nosso país, 55 milhões de brasileiros (pouco mais de 55% dos votos válidos) tinham eleito um defensor da tortura, misógino, racista e homofóbico como o novo presidente da República Federativa do Brasil.

II

No dia 24 daquele mesmo mês, porém, diante dessa particularidade de um dos candidatos ao pleito eleitoral, o filósofo Paulo Arantes realiza uma conferência² na Universidade de São Paulo – USP onde procura justamente refletir mutuamente sobre 1964 – ano em que se inicia nossa ditadura civil-militar – e 2018 – ano em que seu fantasma está de volta. Nessa conferência, Paulo Arantes chama a atenção para o fato óbvio de que é arriscado compararmos o que houve na década de 1960 com o que estamos vivendo hoje. E um dos motivos seria justamente a distinção entre os dois

¹ Museólogo, professor da Escola de Museologia da UNIRIO. E-mail: sibylla1968@gmail.com.

² Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=9jFywZtqFEA>>. Acesso em: 05 de dez. 2019.

golpes: enquanto na década de 1960 tivemos um golpe de estado clássico, com ruptura institucional, o contexto em que vivemos hoje, na compreensão do autor, é fruto de uma trapaça. É um golpe entre aspas, uma “puxada de tapete”: a presidenta Dilma Rousseff teria perdido a maioria do Congresso em um momento em que precisava estancar a sangria na economia. Como ela não demonstrou ter nem habilidade nem competência para fazer o que tinha que ser feito, estancaram a sangria por ela.

Para os nossos objetivos aqui, é completamente irrelevante definirmos se, em agosto de 2016, houve ou não um golpe com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. O que nos interessa aqui é esse imaginário em torno da ditadura civil-militar de 1964, disseminado no Brasil não pelos intelectuais, mas pelo próprio candidato. Neste sentido, para Paulo Arantes, o que chamava a atenção em Jair Bolsonaro era uma singularidade: ao mesmo tempo em que parecia não ter um efetivo programa de governo, havia um só: completar a obra deixada inacabada da ditadura de 1964.

O que temos aqui, então, pergunta-se Paulo Arantes? Citando Celso Rocha de Barros, temos que Jair Bolsonaro não é exatamente o anti-Lula, nem exatamente o candidato dos generais. Bolsonaro é, na verdade, o candidato dos porões da ditadura, da “tigrada” da sala de tortura. Para Celso de Barros, Bolsonaro é o anti-Geisel, presidente de 1974 a 1979, representante da linha moderada das forças armadas, responsável pelo programa de transição para a democracia liberal que ele mesmo designou que deveria ocorrer de forma “lenta, gradual e segura”.

Sendo, então, um projeto inacabado de Lei e Ordem, é a esse projeto que Jair *Messias* Bolsonaro quer dar continuidade. Mas que mundo esse “ungido de Deus” pretende salvar?

III

Para o filósofo Pablo Ortellado (2014), professor da Universidade de São Paulo – USP,

estamos vendo no Brasil e em outros países uma expansão mundial das guerras culturais que tomaram os Estados Unidos a partir do final dos anos 1980. A antiga polarização entre uma direita liberal que defendia a meritocracia baseada na livre iniciativa e uma esquerda que defendia intervenções políticas para promover a justiça social passa a ser não substituída, mas crescentemente subordinada a um novo antagonismo entre, de um lado, um conservadorismo punitivo e, de outro, um progressismo compreensivo.

Sabemos, no entanto, que não existe identidade nem mesmo correlação necessária entre o discurso liberal e o conservador, de um lado, e o discurso socialista e o progressista, de outro. E sabemos que o próprio termo “guerra”, aqui mencionado, é um pouco questionável, pois o que os movimentos sociais querem, de fato, é simplesmente alargar o espectro da cidadania e ampliar o número de segmentos abarcados pelo contrato social, coisa que Jair Bolsonaro simplesmente insiste em não reconhecer: não apenas questiona a ordem democrática, como ainda agride os sujeitos envolvidos (OLIVEIRA, 2018).

É sob essa perspectiva moralizante e questionadora da pertinência das pautas sociais que, em 2017, antecipando a ascensão e vitória dessa candidatura, vimos o campo dos museus ser dura e injustamente atacado por militantes do conservador Movimento Brasil Livre – MBL que instigaram a população por duas vezes: primeiro, contra a exposição “*Queermuseu – cartografias da diferença na arte brasileira*”, originalmente montada na cidade de Porto Alegre, no espaço do Santander Cultural, porém rapidamente fechada após acusações de incitação à pedofilia e à zoofilia; depois, contra a performance “*La Bête*”, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, admoestada com protestos e cartazes do lado de fora. Embora o Ministério Público Federal brasileiro tenha pronta e definitivamente deliberado contra essas acusações³, um ódio moralista contra a livre expressão, contra a diversidade, contra os movimentos sociais e as lutas por direitos presentes ao longo da segunda metade do século XX, bem como na pauta desse “neoliberalismo inclusivo” das primeiras gestões do PT, esse ódio era agora visto solto nas ruas e nas redes sociais, sem qualquer pudor.

Ora, por que estes breves exemplos apresentados são importantes para pensarmos o campo dos museus? A resposta é simples: é que por trás da fachada de um discurso de renovação política, de combate à corrupção e de moralização dos costumes encontra-se um ataque àquilo que é o cerne do capitalismo contemporâneo: a produção de subjetividades e de formas de vida.

IV

³ Esta ação gerou a Nota Técnica nº 11/2017 sobre liberdade artística e proteção de crianças e adolescentes, feita pela Procuradoria Federal dos Direitos do Cidadão, voltada para orientação, na ocasião, dos ministérios da Cultura e da Justiça. Disponível em: < <http://www.mpf.mp.br/pgr/noticias-pgr/pfdc-envia-a-ministros-da-cultura-e-da-justica-nota-tecnica-sobre-liberdade-artistica-e-protecao-de-criancas-e-adolescentes> >. Acesso em: 05 de dez. 2019.

É importante lembrarmos que estamos em outro paradigma produtivo, o cognitivo, surgido com a derrocada do fordismo-taylorismo, auge do paradigma fabril. Um contexto novo no qual o padrão de acumulação passou a se basear nos processos reprodutivos da vida humana, tornados produtivos; onde um trabalho eminentemente vivo e social, disperso pelo território, expressa uma emancipação em relação à ordem do chão de fábrica e à relação salarial; onde nos deparamos com transformações aceleradas no ambiente produtivo (possibilitadas pela integração das novas tecnologias de informação e comunicação ao referido território) e pela conformação de redes sociotécnicas capazes de sustentar e desenhar toda uma cooperação produtiva, atualizando a virtualidade produtiva constituída pela sociedade e que impõe a produção constante e intermitente do “novo” (COCCO, 1999; COCCO; SILVA; GALVÃO, 2003). Uma nova forma, enfim, como o capital é dotado de valor (CORSANI, 2003).

Centrada nas dimensões imateriais de um trabalho vivo e social, bem como nas dinâmicas infocomunicacionais de uma cultura-em-ato que dinamiza o território e dá vida à metrópole global, esta mudança paradigmática impõe desafios à forma como analisamos o museu na contemporaneidade. Diante dela, outra compreensão de museu talvez se faça necessária: não mais aquela centrada em uma relação contratualista tradicional, conformadora das esferas do público e do privado, mas uma atenta à produção do comum; não mais aquela restrita ao edifício ou mesmo ao território, mas uma relacionada com essa complexa rede de ruas e redes propiciada pelo avanço das tecnologias de informação e comunicação; não mais aquela a serviço do desenvolvimento de um público, povo ou população, mas sim uma que seja efetiva ferramenta para o resgate e consolidação da autonomia dessa multiplicidade de singularidades desse outro sujeito político que é a multidão; não mais aquela focada no objeto ou no patrimônio como o conhecemos, mas sim nas dinâmicas infocomunicacionais da cultura-em-ato e de nossa potência de existir (PIRES, 2017). Um não-museu? Um pós-museu? Talvez um museu do acontecimental, do encontro entre praxis e poiesis? Um museu de nossa excedência criativa? Que museologia e que museus seriam esses? Voltemos um pouco atrás.

V

Embora de inspiração grega, nosso museu se estrutura em consonância com as grandes transformações ocorridas entre os séculos XV e XVIII na Europa: ascensão da burguesia, consolidação do capitalismo, formação dos estados nacionais, mas,

sobretudo, a “objetificação” do mundo. Um processo sobre o qual se estruturou o *modus operandi* de nossa sociedade e a própria razão de ser dos museus. Durante a consolidação, entre os séculos XVIII e XIX, do formato, conceito e funcionalidade que conhecemos hoje, os museus viraram parte de um dispositivo de poder, de saber e de subjetivação, e seus objetos expressavam a sacralização do exótico, da *opera prima* e da *master piece*. São objetos-informantes, por assim dizer, que servem para contar uma história sobre algo ou alguém, geralmente sob o prisma do poder que os instituiu, que os dotou desta sua “capacidade de fala”. Fazem parte de uma “central de cálculo”, se pensarmos na proposição de Bruno Latour (2000), a circular informações para dentro e para fora de seu centro, conformando inscrições de *n* grandeza. Um formulador de saberes e discursos sobre temas, povos e culturas poucos conhecidos, ou que se queriam distantes, tutelados, subjugados.

Ressalvadas todas as variações e exceções que confirmam a regra, assim foi, pelo menos, até a década de 1970, quando a agudização dos problemas sociais advindos da crise geral no modo de produção fordista impôs à instituição-museu a reflexão, no encontro do ICOM realizado em Santiago do Chile (1972), sobre sua capacidade de contribuir para o desenvolvimento social. A partir desse momento, a forma-museu moderna – que, nas décadas precedentes, vinha, pouco a pouco, implodindo –, explode e se diversifica, abrindo-se ainda mais ao território e incorporando o vivencial, o experiencial e até mesmo o espetacular. Depois disso, alguns museus passaram a nascer como verdadeiras obras de arte. Outros viraram grifes e se tornaram agentes do grande capital, funcionando como âncoras de estratégias econômicas e de revitalização urbana quando o neoliberalismo despontou no cenário político-econômico como resposta às pressões impostas pelas lutas operárias e proletárias que o precederam.

Foi o que vimos, em 1977, marco inaugural deste tipo de estratégia, com a abertura do Centro Cultural Georges Pompidou, em Paris. Foi o que vimos, em 1997, com a implantação de uma das franquias mais famosas do Museu Guggenheim, a de Bilbao, na Espanha. E foi o que vimos, em 2017, de forma talvez ainda mais emblemática, com a implantação da primeira franquia do Museu do Louvre em Abu Dhabi, o mais rico dos Emirados Árabes, que usou o dinheiro do petróleo (matriz energética do paradigma fabril) para construir um complexo turístico e econômico centrado em cultura e educação (matrizes energéticas do novo paradigma produtivo, o cognitivo). No caso brasileiro, por sua vez, é o que observamos com a revitalização da zona portuária do Rio de Janeiro, capitaneada pelos princípios da economia criativa e

por dois novos grandes museus: o MAR – Museu de Arte do Rio e o Museu do Amanhã.

Todavia, o que a fala dos apologistas do uso de museus na espetacularização das cidades não explicita, é que o “consumo cultural” com o qual esses equipamentos se relacionam não se restringe mais, nos dias de hoje, apenas ao consumo de “bens” (artefatos) culturais: não se trata apenas, portanto, de se comprar o ingresso para visitar a exposição ou um *souvenir* em sua lojinha. Nem se limita ao consumo de “representações simbólicas” na paisagem urbana. O cerne do capitalismo cognitivo, enquanto modo atual de produção, e do neoliberalismo, enquanto *racionalidade* a estruturar a conduta de governantes e de governados (DARDOT; LAVAL, 2016), é a produção de subjetividades: subjetividades que produzem novas subjetividades; formas de vida que produzem novas formas de vida (LAZZARATO; NEGRI, 2001; HARDT; NEGRI, 2005). O consumo cultural aqui mencionado, portanto, é o “consumo” de devires.

VI

A museologia que hoje persigo, no entanto, não trata desse museu herdado do século XVIII, centrado em objetos-informantes (PIRES, 2017), que se tornou um modelo hegemônico em todo o mundo e que segue a nos impor constantes desafios. Para esta tipologia de museus há muitos bons especialistas, todos melhores do que eu. A museologia que persigo, influenciada pelas chaves teóricas e conceituais fornecidas pela emergência do capitalismo cognitivo, nasceu das dinâmicas das ruas, mais especificamente do antagonismo explosivo de duas imensas ondas de manifestações urbanas que incendiaram o início desta nossa década: de um lado, as mobilizações populares antigovernistas que, entre 2010 e 2012, fizeram arder quase uma quinzena de países no norte da África e no Oriente Médio, durante o que ficou conhecido como “Primavera Árabe”; de outro lado, a sua expressão brasileira, em particular aquilo que, em 2013, alguns chamaram de o “levante de junho” ou mesmo o “levante da multidão”.

Como já tive a oportunidade de escrever em outra ocasião sobre a experiência brasileira (PIRES, 2014), é importante lembrarmos que quem foi às ruas naquela altura o fez, sobretudo, pelo desejo (e necessidade) de resgate de um princípio fundamental da vida humana. Um princípio presente na própria etimologia da palavra “política” (palavra que tão bem norteou aquela imensa excedência observada): o direito à *polis*, o

direito à cidade já preconizado por Henri Lefebvre (2008) em obra homônima lançada poucos meses antes do igualmente incendiário Maio de 68, momento do qual o levante e a museologia aqui citados são tributários.

Para essa museologia atenta às dinâmicas da vida atuantes no território, dedicada a tentar identificar e entender o que poderiam ser o museal ou a musealidade fora das quatro paredes dos museus tradicionais, fora do binarismo da relação sujeito x objeto, em meio àquela excedência produzida por milhares de corpos nas ruas, em meio àquele acontecimento – enquanto acontecimento, antes que virasse registro e representação e, despotencializado, fosse parar no acervo de algum museu convencional –, àquela museologia dei-lhe o nome de “museologia da monstruosidade” (PIRES, 2017). Um nome cheio de ambiguidades.

Afinal se, por um lado, o monstro sempre foi um terreno de experimentação e de inovação, estética e política, como bem lembra Barbara Szaniecki (2013), pesquisadora das relações entre cidade e design a partir de leituras criativas da obra do filósofo político italiano Antonio Negri, por outro, capturado para dentro dos gabinetes de curiosidades (e, posteriormente, para os grandes museus científicos), o monstro era também o negativo, o desmedido, o louco, o catastrófico, o disforme, o bárbaro, o exótico, o bizarro, o “outro”, enfim, esse “difícil” que atrai e atemoriza. Tudo aquilo que está fora da razão e demanda a ordem de um poder soberano. Tudo aquilo que a modernidade procurou domar e disciplinar, nos fazendo crer que devíamos temer. Mas que era, e sempre foi, na verdade, simplesmente o “testemunho do fato de que somos todos singulares, e de que nossas diferenças não podem ser reduzidas a um corpo social unitário” (HARDT; NEGRI, 2005, p.253). Muito menos caber inteiro em nossos museus e coleções. Aquilo enfim que, em dado momento, ousa extrapolar a norma, arrisca exceder a forma, para ser pura fenomenologia da resistência em vias de se transformar em ontologia da liberdade.

Monstruosidade, então, inclusive em toda a sua ambiguidade, em toda a sua excedência e potência de existir, talvez seja um bom termo a nos guiar em uma leitura diferenciada dos museus e das práticas museais na contemporaneidade, em meio a um capitalismo centrado na dimensão imaterial do trabalho e em formas de vida e subjetividades.

Mas o que a museologia social teria a ver com isto?

VII

De um ponto de vista muito livre e particular, entendo que aquilo que chamamos no Brasil de museologia social pode ser vista como uma expressão dessa monstruosidade a que me refiro. Isto porque ela é uma PRÁTICA de museologia desenvolvida a partir dos AFETOS que são mobilizados em torno de questões diversas, dispersas em um território reconhecido como produtivo, caracterizado, portanto, pela potência, não pela carência. Não se trata, desta forma, de um procedimento meramente técnico ou, ao contrário, meramente reflexivo-discursivo. É uma museologia de afetos e de afecções compreendidos na mesma perspectiva espinosista que embasa as reflexões de Michael Hardt e Antonio Negri (2005) a respeito da monstruosidade da multidão contemporânea, ou seja, enquanto POTÊNCIA DE AGIR. Mas creio também que ela seja ainda mais.

Museologia social é uma PRÁXIS, no sentido de atividade prático-crítica que visa à transformação das circunstâncias. Ela não é meramente um discurso distanciado sobre a realidade. Ela não existe para simplesmente falar “sobre” algo ou alguém. Ela é uma forma de intervenção. Trata-se, portanto, de uma POLÍTICA – um *agir sobre a pólis* – que, por isto mesmo, demanda uma postura ÉTICA de seus envolvidos e, ao mobilizar valores, conforma uma AXIOLOGIA.

Por meio de sua mobilização dos afetos, em sua ação política sobre o território, em seu exercício ético diante de outros seres concretos em circunstâncias concretas, essa museologia social sobre a qual falamos é também uma POÉTICA, pois sua ação é capaz de “trazer do não-ser ao ser na presença”, como quer Giorgio Agamben (2013). E enquanto poética, essa museologia possibilita um gesto de criação, que é distinto da invenção, como bem lembrou o filósofo Elton Luiz Leite de Souza, professor da Escola de Museologia da UNIRIO, em um de seus posts no Facebook, ao lembrar que “inventar” aplica-se a coisas e “criar” refere-se a atos que geram arte, ideias para pensar ou para sentir. Neste sentido, o celular, o automóvel e o relógio, por exemplo, existem porque foram inventados. Por sua vez, músicas e poemas são criados. Mas não apenas eles. Também dizemos: “criei um filho” e não “inventei um filho”. “Criei um laço de amizade” e não “inventei um laço de amizade”. “Criei novas possibilidades para a minha vida” e não “inventei novas possibilidades para a minha vida”, pois tais realidades criadas também são arte, como um poema ou um quadro, não uma coisa mecânica. Assim, por ser constituinte do ser envolvido em suas práticas, constituinte de um “si”, entendo que essa museologia social a qual nos referimos é uma ONTOLOGIA.

Porém, enquanto atividade prático-crítica, de intervenção nas circunstâncias presentes em um dado território, sua dinâmica é a da constante afecção, por meio da qual saberes tradicionais são, de um lado, resgatados e valorizados e, de outro, saberes novos são constantemente produzidos e, ambos, postos em circulação, conformando, ao mesmo tempo, uma PEDAGOGIA e uma EPISTEMOLOGIA.

No entanto, o saber aqui envolvido não é a expressão de um exercício meramente diletante, enciclopédico. Não existe para ser apenas compilado ou exibido. Na verdade, essa museologia social e suas operações no tempo e no espaço organizam e dinamizam toda uma ECONOMIA. Uma economia das coisas venais, sem dúvida, ao propiciar o desenvolvimento local por meio da geração de empregos ou a abertura de pequenos negócios, mas também uma economia de símbolos e afetos capaz de ampliar e reforçar o AMOR, aqui entendido em sua dimensão política: aquilo que constitui a comunidade na qual se insere – ou, mais especificamente, a partir da qual se desenvolve – a ação museológica em questão. Afinal, como pondera Antonio Negri (2001, p.52),

a definição materialista do amor é uma definição de comunidades, uma construção de relações afetivas que se estende através da generosidade e que produz agenciamentos sociais. O amor não pode ser algo que se fecha no casal ou na família; deve abrir-se para comunidades mais vastas. Deve construir, caso a caso, comunidades de saber e de desejo; deve tornar-se construtor do outro.

Essa economia de símbolos e afetos posta em movimento por essa museologia social, que amplia esse amor capaz de constituir comunidades, é aquela capaz também de ampliar e reforçar, por extensão, a capacidade de LUTA e a capacidade de RESISTÊNCIA dessas mesmas comunidades. Isso porque – resgatemos mais uma vez Antonio Negri (2001, p.52) – “o amor é hoje fundamentalmente a destruição de todas as tentativas de fechar-se na defesa de algo que não pertence a si. (...) o amor é a chave essencial para transformar o próprio em comum”.

E se lembrarmos o que o historiador britânico Edward Thompson escrevia, já na década de 1960, em sua obra “The making of the English working class”,

que a classe operária se “constitui” e não “emerge”, [temos que] ele afirmava que a classe é um evento, um acontecimento: ela existe porque luta (e não o contrário) e isso significa que a classe luta – em primeiro lugar – contra sua condição objetiva e subordinada de [mera] força de trabalho (COCCO, 2007).

Neste sentido, tem-se que a comunidade em questão, mobilizadora de uma museologia social vista como a mais adequada para tratar de suas questões, não é aquela que primeiro se organiza enquanto grupo para, a partir daí, começar a lutar por algo e, em sua luta, optar por essa determinada atividade prático-crítica de museologia. A comunidade a que me refiro é aquela que se constitui enquanto tal por meio dos afetos mobilizados pela luta estabelecida em torno – ou a partir – daquilo que lhe é comum. A mobilização dessa economia de símbolos e afetos, portanto, é capaz também de ampliar e reforçar os sentidos de COESÃO, PERTENCIMENTO e DIGNIDADE do grupo.

Desse modelo tem-se que a museologia social aqui mobilizada a partir dos afetos de um grupo é, na verdade, uma museologia que parte do que lhe é comum. E o que essa museologia gera é, a rigor, mais comum. Mas o que é esse comum do qual aqui falamos?

VIII

1968 não foi apenas o ano de endurecimento da ditadura brasileira; nem foi apenas o ano em que os corpos saíram às ruas no Maio Francês contra “uma sociedade disciplinar que, diante da potência do comum, impunha a regulação soberana a partir do Estado e do mercado” (MENDES; CAVA, 2017, p.34). 1968 foi também o ano em que Garrett Hardin, professor da Universidade da Califórnia, publicou na revista *Science* o hoje clássico “The tragedy of commons”. Combinando, na compreensão dos pesquisadores Alexandre Mendes e Bruno Cava (2017), a catástrofe populacional malthusiana com o *homo homini lupus* hobbesiano, Hardin trouxe à cena a crítica à possibilidade de auto-organização e da autoprodução do comum. Além disso, “se nas insurgências de 1968, segundo alguns autores, podemos perceber a *emergência do comum* em sua primeira tentativa de romper a clausura dualista ‘capitalismo/socialismo’, Hardin se antecipa e, no mesmo momento, declara a falibilidade de qualquer projeto baseado no comum” (MENDES; CAVA, 2017, p.50). Seu argumento era muito simples: “sem intervenção política externa capaz de firmar princípios morais e jurídicos, os interesses individuais nas coordenadas do comum terminarão por destruir as condições materiais de vida, levando à desordem produtiva e à exaustão de recursos” (MENDES; CAVA, 2017, p.33). A partir de sua obra, inclusive, a discussão passou a girar em torno das tentativas de se demonstrar ser possível gerir os bens comuns de forma sustentável.

Identificado como algo existente na natureza (como a água ou a terra), mas também associado à informação e ao conhecimento, o comum, no debate internacional, costuma ser referido no plural: os *commons*. O interesse aqui, no entanto, não diz respeito propriamente ao desafio imposto pelo princípio econômico da escassez (como administrar bens limitados para necessidades ilimitadas?); nem derivar daí uma compreensão de patrimônio, orientando nosso agir museológico para uma ação intervencionista sobre estes bens, herdados ou produzidos. Quer-se seguir, na verdade, o procedimento metodológico do militante e pesquisador autônomo italiano Gigi Roggero (2014), que defende que a questão do comum precisa ser historicizada e localizada nas transformações das relações sociais sob o capitalismo.

Sob esta perspectiva, tem-se que a compreensão dos *commons* enquanto bens ou recursos que devem ser protegidos da investida capitalista baseia-se na compreensão de que o lugar do conflito, do antagonismo é o mercado e a mercantilização, e não a exploração e as relações sociais de produção. É preciso, portanto, deslocar a centralidade das relações de propriedade para as relações de produção. Afinal, se o modo de produção contemporâneo é cognitivo, é porque formas de vida e expressões de subjetividade são permanentemente capturadas para dentro da relação, sendo-lhes atribuído valor. Não há, portanto, propriamente um fora. O fora, o que excede o capitalismo – ou seja, o trabalho vivo, o comum – precisa ser continuamente expropriado pelo capital. Este empenha um grande esforço para interiorizar essa excedência produzida pelo trabalho vivo (que teima em fugir por todos os lados).

Inserido, portanto, nas relações de produção, o comum – essa excedência que, ao mesmo tempo, embasa o trabalho vivo contemporâneo e dele resulta –

não é uma mera duplicação do conceito de cooperação: é simultaneamente a fonte e o produto da cooperação, o lugar da composição do trabalho vivo e seu processo de autonomia, o plano de produção da subjetividade e da riqueza social (...). (...) é, ao mesmo tempo, a forma da produção e a fonte de novas relações sociais; é o que o trabalho vivo produz e o que o capital explora (ROGGERO, 2014, p.13-15).

O comum, desta forma, é um conceito de classe, não um universal. E a classe da qual se fala, nesse caso, é aquela de Thompson, já citada, que existe porque se constitui no conflito, na luta. E “subjetividade é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade para a luta assim como é o que está em jogo nela”. (ROGGERO, 2014, p.19).

Portanto, no meu entendimento, a museologia social aqui referida não é uma prática museológica em torno dos bens comuns, ditos no plural. Eles não constituem um

novo objeto para a ação museológica aqui em questão. Sob esta compreensão, essa museologia social é uma *práxis* e uma *poiésis* para a qual o comum é, a um só tempo, um operador da ação e aquilo que resulta dessa ação, não algo sobre o qual a ação opera. O comum, aqui, portanto, é um princípio político, se seguirmos a proposição de Dardot e Laval (2017): algo em torno do qual – e com o qual – os envolvidos se comprometem ativamente. É um princípio a guiar as práticas museológicas desenvolvidas a partir daquilo em torno do qual uma determinada luta – qualquer luta – se organiza. Algo que possui uma dupla natureza, como lembra Gigi Roggero (2014), sendo, a um só tempo, a base propiciadora dessas práticas e o produto que dela resulta. Ponto de partida e resultante, se nos lembrarmos do modelo já descrito anteriormente.

Isto porque, no capitalismo contemporâneo, diante do dilema surgido do fato de estarmos posicionados entre uma defesa abstrata dos direitos – por meio de cartas, declarações e especialistas – e a observação de sua destruição cotidiana, a museologia social é aquela que desloca os olhares possíveis da museologia tradicional – “sobre” o outro, “para” o outro, até mesmo “com” o outro – para se estabelecer efetivamente como uma museologia do comum, ou seja, posicionada “a partir” do outro, como uma prática perspectivista, portanto, para a qual só há um ponto de vista que interessa: não o do Estado, não o do mercado, mas o ponto de vista da luta: o ponto de vista do comum que constitui a comunidade.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

COCCO, Giuseppe. Já saímos da sociedade salarial. In **Revista IHU Online**. 23 de abril de 2007. Disponível em: < <http://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/853-giuseppe-cocco-1> >. Acesso em: 05 de dez. 2019.

_____. A nova qualidade do trabalho na Era da Informação. In Lastres, H.M.M., Albagli, S. (orgs.). **Informação e globalização na era do conhecimento**. Rio de Janeiro: Campus, 1999. pp.262-289.

CORSANI, Antonella. Elementos de uma rutura: a hipótese do capitalismo cognitivo. In GALVÃO, A.P., SILVA, G., COCCO, G. (orgs.). **Capitalismo cognitivo: trabalho, rede e inovação**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. pp.15-32.

DARDOT, Pierre, LAVAL, Claude. **Comum**: ensaio sobre a revolução no século XXI. São Paulo: Boitempo, 2017.

_____. **A nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. São Paulo: Boitempo, 2016.

GALVÃO, A.P., SILVA, G., COCCO, G. (orgs.). **Capitalismo cognitivo**: trabalho, rede e inovação. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDT, Michael., Negri, Antonio. **Multidão**: guerra e democracia na era do Império. Rio de Janeiro: Record, 2005.

LATOUR, Bruno. **Ciência em ação**: como seguir cientistas e engenheiros sociedade afora. São Paulo: Editora UNESP. 2000.

LAZZARATO, Maurizio, NEGRI, Antonio. (orgs.). **Trabalho imaterial**: formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5.ed. São Paulo: Centauro, 2008.

MENDES, Alexandre, CAVA, Bruno. **A constituição do comum**: antagonismo, produção de subjetividade e crise no capitalismo. Rio de Janeiro: Revan, 2017.

NEGRI, Antonio. **Exílio seguido de Valor e afeto**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

OLIVEIRA, Dennis de. Infelizmente, é o que parece. In **Forum**, 26 de setembro de 2018. Disponível em: < <https://www.revistaforum.com.br/infelizmente-e-o-que-parece/> >. Acesso em: 05 de dez. 2019.

ORTELLADO, Pablo. Guerras culturais no Brasil in **Le Monde Diplomatique Brasil**, 01 de dezembro de 2014. Disponível em: < <https://diplomatique.org.br/guerras-culturais-no-brasil/> >. Acesso em: 05 de dez. 2019.

PIRES, Vladimir. **Museu-monstro**: insumos para uma museologia da monstruosidade. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2017.

_____. Para o levante da multidão, uma museologia da monstruosidade? In **Cadernos do CEOM**, 27(41), 225-238. Disponível em: < <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2604> >. Acesso em: 05 de dez. 2019.

ROGGERO, Gigi. Cinco teses sobre o comum. In **Revista Lugar Comum**, 2014. Disponível em: < http://uninomade.net/wp-content/files_mf/112508140126Cinco%20teses%20sobre%20o%20comum%20-%20Gigi%20Roggero.pdf >. Acesso em: 05 de dez. 2019.

SZANIECKI, Barbara. Monstro e multidão: a estética das manifestações. Entrevista especial com Barbara Szaniecki in **Revista IHU Online**, 15 de julho de 2013. Disponível em: < <http://www.ihu.unisinos.br/entrevistas/521910-monstro-e-multidao-a-estetica-das-manifestacoes-entrevista-especial-com-barbara-szaniecki> >. Acesso em: 05 de dez. 2019.