

MUSEUS, AÇÃO E MULTIDÃO: PARA ALÉM DA “OBRA ABERTA”
MUSEUMS, ACTION AND MULTITUDE: BEYOND THE “OPEN WORK”

Vladimir Sibylla Pires

sibylla_1968@hotmail.com

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo: Estamos diante hoje de um novo paradigma produtivo, o cognitivo. Esta mudança faz emergir um conjunto de conceitos que problematizam o modo como analisamos o papel do museu na contemporaneidade. A hegemonia das dimensões imateriais do trabalho está no âmago dessa mudança paradigmática. Esta nova centralidade impõe desafios analíticos e metodológicos para a Ciência da Informação e para a Museologia. Diante disso, um novo modelo de museu se anuncia: não mais centrado em uma relação contratualista, mas atenta à produção do comum; não mais restrito ao edifício ou ao território, mas relacionado com uma rede de redes; não mais a serviço do desenvolvimento de um público ou população, mas uma ferramenta para a autonomia da multidão; não mais focado no objeto ou no patrimônio, como o conhecemos, mas nas dinâmicas comunicacionais. Um não-museu, um pós-museu para além do modelo da obra aberta. Um museu do acontecimental, do encontro entre *praxis* e *poiesis*.

Palavras-chave: Ciência da Informação. Museu. Capitalismo cognitivo. Multidão. Obra aberta.

Abstract: We are facing now a new paradigm: the cognitive production. This change elicits a set of concepts that puts in problem the way we analyzed the role of the contemporary museum. The hegemony of immaterial dimensions of work is at the heart of this paradigm shift. This new centrality requires analytical and methodological challenges to the Information Science and Museology. Therefore, a new model of museum is announced: no more centered in a relationship focused on the social contract, but very attentive to the production of the common; no more restricted to the building or to the territory, but related to a network of networks; not more at the service of the development of a public or population, but a tool for the autonomy of the multitude; not focused more on the object or on our heritage, as we know, but in communicational dynamics. A non-museum, a post-museum beyond the “open work” model. A museum of the “acontecimental”, mixture of *praxis* and *poiesis*.

Key-words: Science Information. Museum. Cognitive capitalism. Multitude. Open work.

1 APRESENTAÇÃO

El capitalismo ha entrado en una nueva fase, la del capitalismo cognitivo.
La actual crisis del sistema capitalista impone la construcción de una
alternativa a la altura de lo que está em juego.
(César Altamira)

O capitalismo cognitivo diz respeito à mobilização das formas de vida em
suas próprias dinâmicas sociais, inclusive reprodutivas.
(Giuseppe Cocco).

Não há nada que pareça mais enigmático hoje do que a ação.
(Paolo Virno)

Apesar da imensa variedade de experiências museísticas hoje encontradas ao redor do mundo – e, por isso mesmo, do imenso risco que corremos ao sugerir esta ou aquela generalização –, não creio que incorreremos em algum grande erro se afirmarmos que a relação entre “museu” e “informação” é estreita e inequívoca. Inclusive, duas das compreensões mais fortes no campo da Museologia dizem respeito justamente a essa afirmação: por um lado, aquela de que os objetos preservados em museus são fontes privilegiadas de informação; por outro, aquela de que as exposições – aquilo que, aos olhos de muitos, constitui o core, a razão mesma de ser dos museus – são veículos, por excelência, de comunicação dessa informação ao grande público.

Compreender os museus como agências infocomunicacionais (coletoras, processadoras e comunicadoras de informação) não seria, assim, descabido algum. Como também não seria descabido algum afirmar que – justamente por sua dimensão infocomunicacional – muitos museus erigiram-se (e vêm se apresentando ao mundo) fundados sobre a centralidade da “obra” e da “autoria” (noções identitárias, correlatas entre si e de forte carga informacional). Enfatizar, a partir daí, o caráter de “obra aberta” – ou seja, polissêmico – não apenas dos itens que compõem um acervo, mas também dos próprios museus e exposições (LOUREIRO; SILVA, 2007) seria inclusive uma espécie de decorrência natural: exposições seriam obras abertas, tanto quanto os museus que as acolhem e, por conta disso, seu sentido somente se efetuaria na relação com o fruidor (SCHEINER, 2003).

Assim, descabido mesmo talvez fosse dizer – e esta é a nossa proposição com este breve ensaio – que, na contemporaneidade, diante das novas condições materiais de produção (COCCO, 1999, 2012), a centralidade assumida pelo conhecimento (não tanto mais pela

informação) na produção de si, do outro, da vida e do mundo não apenas faz soçobrar o que entendíamos por obra (bem como por objeto e autoria), como põe definitivamente em xeque a própria compreensão que herdamos de museu. Dito de outra forma: a multidão produtora de singularidades cooperantes que passa a caracterizar o estágio atual do capitalismo (o cognitivo) – em substituição ao indivíduo autor de obras individuadas (que caracterizou toda a modernidade fabril) – inviabiliza a crença no museu meramente como agência infocomunicacional ao nos fazer questionar a atualidade e pertinência do próprio modelo da obra aberta (em especial a centralidade posta na abertura interpretativa da obra, ao invés da abertura acontecimental por trás de uma *práxis* colaborativa sem autor).

Para abriremos esse debate, articularemos nossa argumentação em torno de três partes: a primeira relembra os termos gerais da estreita relação estabelecida por Umberto Eco entre “obra”, “informação”, “polissemia” e “interpretação criadora”; a segunda apresentará uma extrapolação a esse modelo a partir de uma síntese da emergência do capitalismo cognitivo e da desmaterialização do trabalho ao lado das considerações de Paolo Virno sobre a dissolução da distinção entre trabalho (*poiesis*), ação política (*práxis*) e intelecto (vida da mente) em meio a uma produção contemporânea virtuosa (sem obra). Por fim, a terceira e última parte discutirá, com Szaniecki (2013), o papel do museu na contemporaneidade em consonância com as considerações apresentadas por Corrêa (2013), Cocco e Negri (2013), bem como Pillati, Negri e Cocco (2013) sobre as recentes manifestações ocorridas no Brasil (em particular na cidade do Rio de Janeiro).

A escolha deste material deu-se por dois motivos: por um lado, porque a cidade encontra-se em meio a um amplo processo de espetacularização e gentrificação, com vistas à sua adequação a uma série de grandes eventos, ancorado, sintomaticamente, na construção de novos grandes museus (e parte das recentes manifestações ocorridas a isso se relacionam); por outro lado, porque isto que vem sendo tratado como o “levante da multidão”, a nossa “primavera” (outonal), é bastante esclarecedor de nosso tempo e, por extensão, dos desafios impostos à Ciência da Informação e à Teoria Museológica: não mais considerar o museu somente (ou fundamentalmente) como uma agência infocomunicacional baseada em uma poética (mesmo que uma poética da abertura) produtora de obras (capturáveis / capturadas para dentro de sua coleção), mas considerá-lo também (ou essencialmente) como centrado na *práxis* do mundo-da-vida: em uma poética da ação, do acontecimental (um “sendo” que é antes mesmo – e independentemente – de virar objeto de museu). Diante disso é preciso perguntar:

em um mundo relacional, acontecimental, de trabalho sem obra e de obra sem autor (COCCO, 2012), ainda há de haver o museu que conhecemos ou advirá outra forma-museu? Que forma-museu seria esta? Como a Ciência da Informação e a Teoria Museológica lidarão com isto?

Começemos então nosso percurso em busca de possíveis respostas a estas perguntas pela abertura da obra proposta por Eco (1991).

2 O MODELO DA “OBRA ABERTA”: AMBIGUIDADE E INTERPRETRAÇÃO CRIADORA

Em a “Obra aberta” (1958), o que Umberto Eco defende é que, embora a palavra “obra” designe um objeto dotado de propriedades estruturais (uma forma) definidas por um autor, o que caracteriza toda e qualquer “obra de arte” é, na verdade, a sua “abertura” (polissemia)¹: uma pluralidade de significados em um único significante. Ou seja, embora todo autor deseje que sua forma seja fruída de uma determinada maneira, a reação de cada um de nós à “teia dos estímulos” proposta pelo autor faz com que a compreensão da forma originária o seja mediante uma determinada perspectiva individual. A obra de arte é, portanto, uma forma fechada (enquanto organismo) que é também aberta (enquanto fonte de múltiplas interpretações). E complementa Eco (1991, p.40, grifos do autor): “cada fruição é (...) uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”.

Mas, ao mesmo tempo, não é só isso (embora isso já seja muita coisa): ele propõe também que o que há aqui de especial – e é isso o que vai motivá-lo a desenvolver os ensaios que irão compor a “Obra aberta” – é o fato de que nas poéticas² contemporâneas, no entanto, esta ambiguidade não é apenas uma característica intrínseca, mas uma finalidade explícita, um valor a realizar. Para o artista contemporâneo, a abertura não seria um mero “sujeitar-se”, mas sim um elemento do programa produtivo (*poiesis*). Com isso, seu grande objetivo é “compreender a natureza da ambiguidade almejada pelas poéticas contemporâneas” (ECO, 1991, p.23). E isto porque ele irá ponderar que a importância dos momentos de “fechamento” ou de “abertura” conscientes da obra, empreendidos pelos diversos artistas, estilos e

¹ É importante lembrar que o poeta brasileiro Haroldo de Campos irá propor, em 1955 (três anos, portanto, antes de Umberto Eco, e sem contato com este), a abertura da obra de arte (CAMPOS; PIGNATÁRI; CAMPOS, 1975).

² Eco (1991, p.24) entende poética “não como sistema de regras coercitivas (...) mas como programa operacional que o artista se propõe de cada vez, o projeto de obra a realizar tal como é entendido, explícita ou implicitamente, pelo artista”.

movimentos ao longo da história (independentemente do fato de que toda obra é intrinsecamente aberta, repito), não recai sobre o fato, em si, de haver uma maior ou menor quantidade de possibilidades interpretativas, mas sim sobre o fato de que expressam diferentes visões de mundo.

Por trás de suas inquietações, portanto, é bom lembrar, encontra(m)-se a(s) forma(s) segundo a(s) qual(is) a arte e os artistas reagem ante a provocação da Desordem (do Acaso, do Ambíguo, do Indeterminado etc.). Não toda e qualquer desordem, obviamente; não ao menos uma desordem cega e incurável, mas aquilo que ele designará como “a desordem fecunda evidenciada pela cultura moderna”, ou seja, a ruptura com uma ordem tradicional, tida como imutável e identificada com a estrutura objetiva do mundo. Segundo Eco (1991, p.23), “desde que essa noção se dissolveu (...) a arte não tem feito outra coisa senão aceitar essa situação e tentar (...) *dar-lhe forma*”.

A partir daí, e para evitar incorrer no risco de um discurso metafórico tornar-se um discurso metafísico, procede a uma série de definições / esclarecimentos: 1) quanto ao âmbito da pesquisa; 2) com relação ao valor da noção de “obra aberta”; 3) o que significa falar de “estrutura de uma obra aberta” (de modo a poder compará-la com a de outros fenômenos culturais); e, por fim, 4) se tal pesquisa deve ser um fim, em si mesma, ou se ela prepara / antecipa correlações *a posteriori*. Para o fim a que se destina este breve ensaio creio ser possível não darmos muita atenção para o primeiro³ e o último⁴ esclarecimentos e nos concentrarmos nas outras duas definições.

Assim, no que concerne ao valor da noção mobilizada por Eco (1991), este ponderará que a abertura de uma obra de arte, por ser uma constante de qualquer obra em qualquer tempo, não apresenta uma relevância axiológica em si. Assim, a obra aberta não é uma categoria crítica (a julgar que umas obras o sejam, enquanto outras não), mas um modelo hipotético elaborado a partir de análises concretas com vistas a indicar uma direção da arte contemporânea. Em um sentido mais empírico, representa uma categoria explicativa desenvolvida para exemplificar uma tendência das várias poéticas. É, portanto, uma abstração (um modelo) que indica uma determinada linha de discurso e implica uma certa decisão

³ Os textos que compõem a “Obra aberta” são ensaios de história da cultura (ou, mais precisamente, das poéticas), não de estética. Ou seja, não elaboram definições sobre arte e valores estéticos; os pressupõem.

⁴ “A descrição das estruturas comunicativas não pode constituir senão o primeiro passo indispensável em toda pesquisa que pretenda em seguida pô-las em relação com o mais amplo *background* da obra como fato inserido na história”. (ECO, 1991, p.32).

metodológica com o intuito de apontar uma *forma comum* a diversos fenômenos, “uma tendência operativa comum, a tendência a produzir obras que, do ponto de vista da relação de consumação, apresentassem similaridades estruturais” (ECO, 1991, p.26).

E o que significa, então, falar em “estrutura” de uma obra aberta? Antes de esclarecermos isso, porém, não podemos esquecer que o termo presta-se a equívocos porque, muitas vezes, é usado como sinônimo de forma (o que de fato ele o é). Porém, empregar estrutura distintamente de forma faz sentido quando o que se quer por em evidência é a sua analisibilidade, não tanto a sua consistência física. Ou seja, o que se almeja com a expressão “estrutura de uma obra aberta” é referir-se à sua possibilidade de decomposição em relações a fim que se isole o tipo de relação frutiva ao qual o modelo proposto se refere. O modelo da obra aberta baseia-se, portanto, em uma relação – a estabelecida entre produção x obra x fruição – e esta relação é similar em casos diferentes. Como explica Eco (1991, p.29): “é justamente para por em foco a generalidade e transponibilidade desse sistema de relações que se reduz uma forma a um sistema de relações justamente para mostrar no objeto isolado a presença de uma ‘estrutura’ que o aparenta com outros objetos”. Assim, a estrutura de uma obra não é a sua fisicalidade, mas o que ela tem em comum com outras obras. E no caso específico do modelo da obra aberta, a sua estrutura refere-se a uma determinada relação frutiva com seus receptores.

Uma abertura (uma polissemia) que é intrínseca a toda obra de arte e, desta forma, estruturalmente relacionada à dimensão frutiva dos receptores: com isto, faz-se com que toda interpretação seja definitiva (visto que, para o intérprete, ela é a própria obra) e, ao mesmo tempo, seja também provisória (visto que, para este mesmo intérprete, há uma necessidade de se aprofundar a própria interpretação *ad infinitum*): ou seja, cada interpretação exclui as outras, mas não as nega (ECO, 1991, p.64-65).

Com o modelo da obra aberta, desenvolvido a partir da mobilização do instrumental teórico fornecido pela linguística, pela psicologia, pela semiótica e, sobretudo, pela então recém formulada Teoria da Informação⁵, Eco (1991, p.31) não se referirá, portanto, a obras factuais definíveis como “abertas” (em contraposição a “fechadas”), mas sim a uma “metáfora epistemológica”: algo que não visa “uma revelação acerca da natureza das coisas”, mas sim “uma clarificação acerca de uma situação cultural em processo na qual se desenham conexões,

⁵ Vale lembrar que o marco fundador dessa teoria – o artigo "A Mathematical Theory of Communication", do norte-americano Claude Shannon – ocorreu em 1948, apenas dez anos antes do lançamento de “Obra aberta”.

entre os vários ramos do saber e as várias atividades humanas”. Com isto, temos que, diante de uma determinada multiplicidade de mensagens, parece útil (ou mesmo possível) definir cada uma das diversas estruturas em questão valendo-se dos mesmos instrumentos e reduzindo-as a parâmetros semelhantes. Para esta compreensão, a discussão em torno da informação compreendida como probabilidade (não enquanto conteúdo comunicado), no cerne da Teoria da Informação, foi central.

Como lembra Eco (1991, p.101, grifos do autor), com base nas proposições daquela teoria: “a informação não é tanto o que é dito, *mas o que pode ser dito*. A informação é a medida de uma possibilidade de escolha na seleção de uma mensagem”. Para a Teoria da Informação, portanto, o significado do que é comunicado não conta (conta apenas o número de alternativas necessárias para que possamos definir um determinado evento sem ambiguidades). Desta forma, quando um autor contemporâneo confere uma abertura de segundo grau à sua obra (considerando-se que a abertura de primeiro grau é o fato de que toda obra de arte já é aberta, a despeito do autor visar uma comunicação unívoca e não ambígua), Eco (1991, p.92) considera que se trata de um “acréscimo de informação” (nos moldes da TI), não uma multiplicação das significações possíveis (visto que muitos analistas nem consideram tratar-se de “significado” quando se referem ao tipo de comunicação propiciado por um sinal pictórico não figurativo, por exemplo). Eco (1991, p.102) lembra que informação, para a Teoria da Informação, é um valor de equiprobabilidade entre muitos elementos combináveis; quanto mais numerosas forem as escolhas possíveis, maior este valor. Ou seja, do ponto de vista da TI, quanto mais caótica for uma fonte, mais informativa. Por outro lado, menos passível de se transmitir uma mensagem. Para que a transmissão ocorra é preciso reduzir a entropia (reduzir as escolhas e as combinações) e, para tanto, um código (enquanto função ordenadora) faz-se necessário. Assim, à informação da fonte (equiprobabilidade dos elementos) irá contrapor-se uma informação do código (possibilidade de elaboração de mensagens quando a desordem estatística vira ordem probabilística). Temos assim que “(...) a fonte é entrópica em relação ao código que limita seus elementos pertinentes aos fins da comunicação, mas o código possui uma entropia relativa com relação às mensagens indefinidas que pode gerar” (ECO, 1991, p.107). Ou seja, somos ordenados em relação a uma desordem anterior e desordenados em relação a uma ordem posterior. Neste jogo de ordem x desordem, as poéticas contemporâneas denotariam uma tendência da cultura rumo aos processos que se estabelecem como um campo de possibilidades (não tanto como uma sequência unívoca e necessária de eventos). Daí a

compreensão de Eco (1991) quanto a uma possível aproximação dos estudos no campo estético com determinados instrumentos advindos das pesquisas no campo da informação. Para ele, à Estética interessam mais *os modos de dizer* do que propriamente *o que é dito*. Sua preocupação, portanto, não é tanto com o conteúdo, mas com as possibilidades (e impossibilidades) de se dizer esse conteúdo; com a ordem e a desordem.

O procedimento teórico-metodológico levado adiante por Eco (1991) baseia-se, assim, em seu reconhecimento da importância e pertinência de uma das inúmeras lições legadas às ciências humanas e sociais pelo marxismo⁶. No entanto, não pretende fazer denotar aí uma exclusiva ancoragem na determinação do contexto histórico. Para Eco (1991, p.34), “uma obra de arte ou um sistema de pensamento, nasce de uma rede complexa de influências, a maioria das quais se desenvolve ao nível específico da obra ou sistema de que faz parte”. Seja como for, o modelo que ele elabora não apenas denota ser fruto (inteligente das inúmeras possibilidades técnicas, teóricas e conceituais) de seu tempo (fazendo cruzar avanços da arte e da ciência, procurando ver, na primeira, ressonâncias de algumas tendências da segunda⁷ e vislumbrando elementos comuns de uma nova visão de mundo) como, também, encerra em si (pelo menos) três outros grandes méritos: em primeiro lugar, realça e reforça a natureza polissêmica de toda obra humana (não apenas artística, mas qualquer uma relacionada com a linguagem, fundamento da cultura e organizadora dos demais sistemas simbólicos: a obra de arte é aberta, portanto, porque a linguagem que lhe dá sustentação também o é); em segundo lugar, ele estabelece e antecipa, em pelo menos uma década, o fundamento de uma crítica possível à bestialização do espectador propugnada em a “Sociedade do espetáculo”, de Debord (1997), ao afirmar que o fruidor é, inexoravelmente, também um (re)criador da obra que frui, ideia que encontraremos melhor desenvolvida em “O espectador emancipado”, de Rancière (2010); por fim, em terceiro lugar, outro dos méritos do modelo é que ele estabelece, no nosso entender, um estreito e rico diálogo com importantes autores que o antecedem (como Walter Benjamin) e que o sucedem (como Paolo Virno).

A despeito de todos esses méritos, porém, acreditamos que, ao lado dessa ênfase nos modos de dizer, e diante da centralidade adquirida pelo conhecimento no atual estágio do

⁶ “(...) os vários universos culturais nascem, sem dúvida, de um contexto histórico-econômico e tornar-se-ia bastante difícil compreender a fundo os primeiros sem os relacionar com o segundo (...)” (ECO, 1991, p.34).

⁷ “(...) em cada século, o modo pelo qual as formas da arte se estruturam reflete – à guisa de similitude, de metaforização, resolução, justamente, do conceito em figura – o modo pelo qual a ciência ou, seja como for, a cultura da época veem a realidade” (ECO, 1991, p.54).

capitalismo (cognitivo), hoje conta também – e muito – o que está sendo dito. Por isso a questão da possibilidade (estrutural) de múltiplas interpretações de uma obra, no cerne do modelo proposto por Eco (1991), embora pertinente por mais de 50 anos (e esclarecedor de uma série de fenômenos culturais), precisa hoje ser revista e ampliada para que se inclua também, além da questão da polissemia, a própria questão dos modos de fazer, a própria ação: não apenas a *poiesis*, mas a própria *práxis*. Para tanto, passaremos a considerar aqui as transformações no capitalismo contemporâneo e a relação entre trabalho e virtuosismo em um horizonte de trabalho sem obra, conforme elaborados por Virno (2001) e Cocco (2012).

3 CAPITALISMO COGNITIVO E VIRTUOSISMO: TRABALHO SEM OBRA, OBRA SEM AUTOR

Como lembra Cocco (2012, p.21), “há mais de trinta anos o trabalho continua a descolar-se do emprego e a subsumir o tempo de vida como um todo”. Nessa mudança de paradigma produtivo (de fabril para cognitivo), o trabalho tornou-se eminentemente social. Algo coletivo e colaborativo, disperso pelo território, em meio a redes de redes. Com isso, as noções de “trabalho vivo” (em oposição ao “trabalho morto” das máquinas) e de “trabalho imaterial” (produtor de signos, semioses etc.) tornaram-se centrais. Na verdade, “o trabalho se torna relação, seu conteúdo é, pois, cultura, significação e vida” (COCCO, 2012, p.21). E isto não alterou apenas a natureza do trabalho (e da forma como se produz valor), mas também as naturezas: do **espaço** onde a produção ocorre, do **tempo** de sua produção e, sobretudo, do **sujeito** produtor (ou seja, da subjetividade mobilizada), fazendo com que todo esse ciclo produtivo passasse a ser “pré-constituído por uma força de trabalho social e autônoma” (LAZZARATO; NEGRI, 2001, p.26-27). Um trabalho vivo “que existe como processo e como ato” (MARX apud COCCO, 1999, p.274), e que não se subsume mais dentro do sistema de máquinas (trabalho morto). E que, sendo processo e ato, é social e cultural, disperso pelo território, não mais restrito ao chão de fábrica. Um regime de acumulação centrado nas dinâmicas do conhecimento (mais do que nos fluxos de informação), que “implica a mobilização da subjetividade do trabalhador, de sua capacidade de enfrentar o aleatório, o imprevisível, o evento” (COCCO, 1999, p.270). Uma transformação radical do sujeito diante da produção: de pura subordinação ao capital para uma potência / capacidade produtiva baseada na linguagem e na cooperação capaz de produzir uma desmedida (um suplemento de valor para os mesmos objetos de consumo) que não se reduz mais à tradicional extração de um tempo de trabalho excedente (COCCO, 2012).

O desenvolvimento dessas “subjetividades produtivas”, cerne do capitalismo cognitivo e do trabalho imaterial, faz transparecer a característica biopolítica da produção contemporânea, qual seja: formas de vida produzindo formas de vida, isto é, um modelo antropogenético onde a produção de conhecimento por meio do conhecimento aparece como produção do homem por meio do homem (COCCO, 2012). Seu núcleo central não é mais a produção de objetos para sujeitos (mercadorias), mas a própria produção de subjetividades⁸. Isto nos põe diante da necessidade de adotarmos outro sujeito social (político e produtivo), algo distinto da ideia uniformizadora de “povo”. Este outro sujeito social é a “multidão”, uma multiplicidade de subjetividades (singularidades) cooperantes que se definem na relação de umas com as outras (NEGRI, 2005), aqui vista como “a forma de existência política e social dos muitos enquanto muitos” (VIRNO, 2001, p.2). A adoção do conceito de multidão é defendida por Virno (2001) em função da já referida desmaterialização do trabalho trazer à tona alguns fenômenos que se tornam ininteligíveis se analisados de outra forma: os jogos linguísticos, as formas de vida, as tendências éticas, entre outros aspectos associados à produção material no mundo contemporâneo⁹. Multidão é, assim, o termo unitário que Virno (2001, p.38) propõe para designar e relacionar a forma de vida e os jogos linguísticos do mundo contemporâneo.

Como conceito historicamente “derrotado” para o conceito de povo (e sua unidade no Estado), os “muitos” existentes por trás da noção de multidão foram primeiro encarcerados pela filosofia política liberal dentro do binômio “público” x “privado” (no sentido de falta, privação): a multidão era privada da esfera dos assuntos comuns, privada de voz e de presença pública. Já no pensamento socialdemocrata o encarceramento se deu através do binômio “coletivo” x “individual”: o povo é a coletividade, enquanto “a multidão é a sombra da impotência, da desordem inquieta, do indivíduo singular” (VIRNO, 2001, p.3). Indo um pouco além: para a socialdemocracia, a singularidade do indivíduo – que é a própria singularidade da multidão – resultava inefável, inexprimível, indizível. Virno (2001), no entanto, acredita que o

⁸ Enquanto a informação “permitia instaurar um mesmo mundo que os atores compartilhavam com base na mensurabilidade e equivalência generalizada: aquela dos preços”, o conhecimento “diz respeito a uma multiplicidade de mundos. O que caracteriza o conhecimento é o fato de ser uma produção de mundos” (COCCO, 2012, p.12).

⁹ Como lembrará Cocco (2012, p.12-14), “o capitalismo cognitivo diz respeito a uma relação direta entre valor monetário e o valor como significação ética e social mais ampla”. Além disso, o conhecimento torna-se o principal fator primário de produção e o principal produto, em um processo circular onde o novo conhecimento deve voltar a gerar suas próprias premissas, inovando e garantindo suas condições de uso e propagação em contextos sempre diferentes.

encarceramento da noção de multidão nesses binômios não se sustenta mais. Como também acredita não haver mais razão de ser uma leitura do contemporâneo que se faça a partir da inexorável imbricação entre as noções de povo e Estado. Esta não seria mais a unidade perseguida em um mundo de agenciamentos das capacidades cognitivas e comunicacionais de seus atores.

Embora o Uno da multidão não seja mais o Estado, ainda assim aquela noção requer uma unidade. E esta unidade é exercida pela “linguagem, o intelecto, as faculdades do gênero humano. O Uno não é mais uma promessa, mas uma premissa” (VIRNO, 2001, p.4). Podemos entender a emergência dessa premissa pela já mencionada noção marxista de *general intellect*: o intelecto – “a vida da mente” – tornado público e posto em primeiro plano, resultando daí que “a estrutura linguística mais geral e abstrata se faça instrumento para orientar a própria conduta” dos indivíduos. Tais estruturas gerais tornadas públicas são os chamados “lugares comuns”, e nada mais são do que “a forma lógico-linguística que alinhava todos os discursos”, ou seja, o “epicentro desse animal linguístico que é o ser humano” (VIRNO, 2001, p. 15). Os “lugares comuns” publicizados tornam-se os substitutos recorrentes, por sua vez, da ideia aristotélica de “lugares especiais” (modos de dizer e pensar que somente se desenvolvem junto a um ou outro âmbito da vida associada). São as chamadas “comunidades substanciais”: a agremiação de futebol, a congregação religiosa, a seção do partido etc. Estes “lugares especiais” se dissolveram, embora não tenham desaparecido. Apenas não são mais responsáveis por apontar a direção, não fornecem mais “um critério de orientação, uma busca confiável, um conjunto de hábitos específicos, de modos específicos de dizer/pensar” (VIRNO, 2001, p. 14). Por todos os lados, ao contrário, reportamo-nos a uma mesma base de construções lógico-linguísticas (fundamentais ou mesmo gerais), e não mais a códigos ético-comunicativos setoriais. É este caráter exterior, social e coletivo da atividade intelectual que se torna, hoje em dia – e mesmo para Marx, já no século XIX –, “o verdadeiro motor da produção de riqueza” (VIRNO, 2001, p.8-9).

A dissolução desses “lugares especiais” engendra a adoção dos “lugares comuns” não porque alguém assim o decida, mas por conta de um desejo de obter proteção em uma sociedade privada de tais códigos comunitários¹⁰. E por dispor desses “lugares comuns” ao qual

¹⁰ A dialética temor-proteção é, para Virno (2001), uma das três formas de aproximação da questão da multidão. As outras duas são, de um lado, a relação entre a multidão e a crise da tripartição Trabalho, Política e Pensamento

possa recorrer a multidão “não converge numa vontade geral (...) [assim como] pode buscar uma esfera pública não estatal. Os muitos, enquanto muitos, têm como base o pedestal da publicidade do intelecto: para o bem e para o mal” (VIRNO, 2001, p.11). Não pensemos com isso, porém, que a multidão marca – ou marcará – o fim da classe trabalhadora. Virno (2001) ressalta que esta, na verdade, não se reduz a uma simples coincidência com determinados hábitos, usos ou costumes. Significa, na verdade, tão somente o sujeito produtor de mais-valia. Neste sentido, a classe trabalhadora no mundo contemporâneo – o trabalho vivo subordinado – coincide com a própria noção de multidão, com sua cooperação cognitiva e linguística. Trabalho e intelecto fundem-se na multidão e fazem vir à tona a base sobre a qual esta noção se constrói no mundo contemporâneo: a partir da desintegração da divisão clássica da experiência humana em trabalho (ou *poiesis*), ação política (ou *práxis*) e intelecto (ou vida da mente). Uma distinção clara e precisa até a época fordista¹¹, hoje sem sentido, visto que o trabalho passou a absorver inúmeras características típicas à ação política, com as quais se hibridizou, engendrando um dos traços fisionômicos da multidão contemporânea. Esta subsunção de características da ação política ao processo de trabalho nos remete a outra importante característica da multidão contemporânea, central para a nossa proposição: o seu virtuosismo.

Por virtuosismo Virno (2001, p.15) compreende “a capacidade peculiar de um artista executante” sem, no entanto, restringir a definição de artista: este é tanto o exímio pianista quanto o orador persuasivo; tanto o bailarino brilhante quanto o sacerdote de sermão sugestivo. O que caracteriza a atividade do virtuoso é a execução de algo cuja finalidade encontra-se em si mesma, sem se depositar em um produto acabado ou duradouro (a *performance* do bailarino não deixa atrás de si um objeto palpável distinto da execução propriamente dita). Além disso, é algo que exige a presença do outro, de um público. Seu sentido reside no fato, em si, de ser visto ou escutado. Para o pensamento aristotélico, a

(da qual sintetizaremos, neste ensaio, alguns de seus principais aspectos); e, de outro, a subjetivação da multidão através de três categorias: individuação, tagarelice e curiosidade (que não serão alvo deste texto).

¹¹ “O trabalho é a troca orgânica com a natureza, produção de novos objetos, processo repetitivo e previsível. O intelecto puro possui uma índole solitária e não-aparente: a meditação do pensador escapa do olhar dos outros; a reflexão teórica silencia o mundo das aparências. Diferentemente do trabalho, a ação política intervém nas relações sociais, não sobre os materiais naturais; tem a ver com o possível e o imprevisível; não preenche de objetos ulteriores o contexto onde opera, mas modifica esse contexto mesmo. (...) Pois bem, essa antiga tripartição, todavia, (...) é precisamente a que entrou em decadência. Dissolveram-se os confins entre a pura atividade intelectual, a ação política e o trabalho” (VIRNO, 2001, p.14).

produção de um objeto designa a existência do trabalho ou *poiesis*, enquanto que a ação política ou *práxis* resulta de um ato cujo fim encontra-se em si mesmo. Diante disso, toda ação política era/é virtuosa. Hoje, segundo Virno (2001; 2008) esta distinção não faz mais tanto sentido. “No pós-fordismo, aquele que produz mais-valia, comporta-se – desde um ponto de vista estrutural, certamente – como um pianista, bailarino, etc. e, portanto, como um homem político. (...) No pós-fordismo, o trabalho (...) se assemelha a uma execução virtuosa (sem obra)” (VIRNO, 2001, p.17).

O virtuosismo do trabalho contemporâneo assenta-se fundamentalmente sobre a linguagem, sobre a atividade do falante. Não a fala dos sábios oradores, mas a de qualquer locutor. Além disso, seu virtuosismo é dual: a linguagem é sem obra, pois nenhum objeto é necessária ou regularmente produzido de forma distinta do próprio ato enunciativo em si; e, ao contrário de um músico ou um bailarino, o falante pode atuar sem uma partitura a lhe guiar. Serve-se apenas da potencialidade da língua, da faculdade genérica da linguagem, não de um roteiro pré-fixado. A produção contemporânea é virtuosística por se basear na própria experiência linguística. É sem obra, portanto (ao menos no sentido físico, objetual), é um “sendo”. E essa “atividade-sem-obra [que a produção contemporânea engendra] deixa de ser um caso especial e problemático para tornar-se o protótipo do trabalho assalariado em geral” (VIRNO, 2008, p.123), “paradigma de todo e qualquer tipo de produção” (COCCO, 2012, p.19). Um trabalho sem obra, uma obra (redimensionada, pois oriunda de outra poética) sem autor (pois fruto de uma multiplicidade de singularidades em interação).

Quando, porém, o produto torna-se inseparável do ato de produção, como acima sugerido, este se refere inexoravelmente à pessoa que o realiza. Esta sujeição, na contemporaneidade, às pessoas do trabalho produtivo remete-nos ao fato de que a multidão é, acima de tudo, uma multiplicidade de singularidades, “fruto de uma individuação que provém do universal, do genérico, do pré-individual” (VIRNO, 2001, p.27). E pré-individual é o aparato biológico do ser humano, assim como o são a língua (de todos e de ninguém) e a relação de produção dominante (no caso, “a cooperação social como tarefa concertada, conjunto de relações poiéticas (...), o intelecto geral” [VIRNO, 2001, p.28]). Recorrendo a Simondon, Virno (2001) pondera que a individuação nunca é completa, pois que o pré-individual nunca se faz totalmente singularidade. A experiência coletiva é, ao contrário do que possa parecer, o terreno onde surge uma nova individuação: “na participação em um coletivo, o sujeito, longe

de renunciar aos seus traços mais peculiares, tem a ocasião de individualizar, ao menos em parte, a cota de realidade pré-individual que leva sempre consigo” (VIRNO, 2001, p.29).

Somos, assim, indivíduos-sociais¹² e multidão, o nome dado ao seu conjunto. “Poder-se-ia dizer (...) que as transformações radicais do presente estado de coisas consistem em conferir o maior valor e ressaltar a existência de cada membro singular da espécie” (VIRNO, 2001, p.30). E elas também fazem denotar a centralidade hoje adquirida por essa outra poética baseada na interação dos corpos e da linguagem: não apenas a poética da obra de um autor, mas uma poética – por assim dizer – da ação, das interações, das relações. Uma poética do acontecimento. Inclusive a questionar não apenas o próprio estatuto da obra (objeto), mas também, por decorrência, o da autoria. Afinal, como dirá Walter Benjamin, antecipando em pouco mais de três décadas as discussões de Barthes (2004) e Foucault (1984) a respeito da morte do autor: “a diferença essencial entre autor e público está prestes a perder seu caráter fundamental. (...) A cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor” (BENJAMIN, 1994, p.184). O mesmo se dando em todo lado.

Mas como trazer isto para a discussão sobre o papel hoje (e o futuro) dos museus?

4 O LEVANTE DA MULTIDÃO PÕE EM XEQUE O MUSEU QUE CONHECEMOS

Se aceitarmos a proposição de que os museus são (ou sempre se comportaram como se fossem) “espelhos do mundo” (LARA FILHO, 2006); se aceitarmos a ponderação de que as sociedades os criam porque precisam deles para se verem ali refletidas (SCHEINER, 1998), a que imagens estariam tais museus-espelhos hoje relacionados (ou fadados, condenados, obrigados)? O que a contemporaneidade estaria dando-se a refletir?

Com uma rápida olhadela no que vai atualmente pelas ruas ou naquilo que é capturado para dentro do noticiário diário da grande mídia, podemos facilmente perceber que uma energia vibrante paira no ar. Nada a ver, obviamente, com a (pseudo) alegria (induzida) pela recente conquista da Copa das Confederações. Nada a ver, obviamente, com a iminente

¹² Oxímoro proposto por Marx onde “social” traduz-se por pré-individual e “indivíduo”, como o processo final da individuação (VIRNO, 2001, p.30).

possibilidade de – finalmente?!? – virarmos a Barcelona dos trópicos¹³ (justificativa “perfeita” para qualquer novo “Bota-abaixo”¹⁴ em andamento na cidade).

Antecedendo e perpassando todo o processo de concepção, pesquisa e redação deste texto, importantes manifestações passaram a ocorrer sistematicamente ao nosso redor¹⁵: no caso específico da cidade do Rio de Janeiro, do protesto inicial contra o aumento das passagens do transporte público e do pleito do “passe livre” logo passamos à manifestação contra a truculência da polícia militar, contra o assassinato sistemático de moradores das favelas, contra a falta de diálogo com os professores em greve, contra a crise na saúde pública, contra as remoções arbitrárias (e pelo direito constitucional à moradia), contra a gentrificação da cidade e sua entrega ao grande capital, contra a perda de direitos e a instituição de um estado de exceção... o que passamos a ver nas ruas foi, assim, “a potência e a *virtù* desses corpos indóceis e inúteis, insubmissos e nada comportados, que constitui o princípio de desarticulação das estratégias de poder que se dissimulam sob a questão da tarifa do transporte público nas grandes metrópoles” (CORRÊA, 2013). “Miseros” R\$ 0,20 podem ter sido a gota capaz de fazer transbordar o copo. No entanto, o que dali viu-se verter não foi água, mas sim uma multiplicidade de causas, questões, indignações e reivindicações, de todas as crenças e matizes, levadas às ruas (e redes) por uma multiplicidade ainda maior de singularidades a deitar por terra o consenso instaurado em torno de um mito – o da *pax brasilis* (garantida não apenas por regimes discursivos, mas também pela violência dos aparelhos de repressão do Estado) – e a impor o assombro da dúvida espinosista: o que pode um corpo?

A rigor, muita coisa. Primeiro, pelo que temos assistido, podemos dizer que é unir-se a outros corpos para uma reapropriação do espaço público (CORRÊA, 2013); mas também, pelo que ponderam alguns analistas, podemos perceber que é para a constituição de uma

¹³ Em outubro de 2009 o prefeito carioca Eduardo Paes firmou um acordo de cooperação entre Rio de Janeiro e Barcelona. Na ocasião, o projeto de Barcelona 92 tinha sido escolhido por Paes como o modelo a ser seguido pelo Rio de Janeiro na realização das Olimpíadas de 2016, que chegou a declarar: “o sonho do Rio é ser Barcelona amanhã” (JB Online, 2009).

¹⁴ Bota-abaixo foi o temo pelo qual ficou conhecida a reforma urbana que o Rio de Janeiro sofreu durante o governo de Pereira Passos, no início do século XX. O processo visava acabar com os ares coloniais da cidade, conferindo-lhe aspectos modernos e cosmopolitas. Cem anos depois, com o processo de revitalização da Zona Portuária, encontramos-nos em um novo Bota-abaixo. Só que o objetivo agora não é mais construir a “Paris dos trópicos”.

¹⁵ Tomamos como referência o mês de junho de 2013 em diante, quando, às vésperas da Copa das Confederações, e em meio a um aumento de passagens nos transportes públicos, eclode, em todo o país, um sem número impressionante de manifestações, ocupando as ruas não apenas das capitais, mas também de inúmeras cidades do interior, literalmente de norte a sul e de leste a oeste.

insubordinação, um êxodo, o “levante da multidão” (COCCO; NEGRI, 2013; PILLATI; NEGRI; COCCO, 2013): “eis o que todo corpo insubmisso (...) que ocupa (...) os espaços públicos coloca em jogo: um devir indomável de nossas formas de viver e de pensar para o mercado. Uma forma (...) de combater o fechamento e as estases que o poder produz nos corpos sujeitados” (CORRÊA, 2013). Uma luta contra a redução, imposta pela modernidade, de corpos indóceis e singularidades múltiplas a identidades domadas e esvaziadas; uma luta contra a alienação de sua potência.

O que assistimos hoje é a saída às ruas das subjetividades: uma mudança significativa herdeira de maio de 1968, momento que produziu, segundo Lazzarato e Negri (2001, p.33-34), “uma fenomenologia que implica toda uma nova ‘metafísica’ dos poderes e dos sujeitos. Os focos de resistência e de revolta são ‘múltiplos’(...). A definição da relação com o poder é subordinada à ‘constituição de si’ como sujeito social”. E isto sem precisar passar pelo trabalho ou pelo político (como “aquilo que nos separa do Estado”, segundo a definição de Marx). O que presenciamos é a materialidade daquilo que já foi dito na seção 2 deste texto: com o capitalismo cognitivo, intelecto e trabalho fundem-se na ação em um movimento que traz à tona a desintegração da divisão clássica da experiência humana em trabalho (ou poiesis), ação política (ou práxis) e intelecto (ou vida da mente) – base sobre a qual a noção de trabalho imaterial se constrói no mundo contemporâneo – fazendo implodir a disciplina fordista e a lógica da modernidade fabril. E tudo isso com um “agravante” (digamos assim):

na medida em que, contra o Estado, produz-se a revolta profunda de todos os corpos, esses corpos transformam sua fenomenologia da revolta em uma **ontologia da liberdade**. Descubrem que a única consistência da liberdade é a **práxis da rebelião** e, ao mesmo tempo, que a única forma de fazer uma rebelião que seja também uma festa de destruição de todos os valores contestados é tomando parte nessa experiência de liberdade. **Sob a práxis está a descoberta revolucionária de todos os corpos indisciplinados: jamais fomos sujeitos! (...)** Rebelando-se contra as disciplinas, todos os corpos poderão, um dia, descobrir-se profundamente anarquistas, questionando a repartição do lícito e do ilícito a partir das ações *borderlines* como a de quebrar vidraças, usar máscaras, incendiar lixo ou pichar palavras de ordem – travar discursivamente, também, esse combate pelo sentido e pelos signos (CORRÊA, 2013, grifos meus).

E como o autor da citação já teve a oportunidade de sublinhar em outra parte de seu texto, não se trata aqui de justificar, estetizar ou romantizar a violência, mas sim enfatizar a

significativa e estrutural mudança – práxis da rebelião, ontologia da liberdade etc. – que já estamos assistindo em termos de “imagens a serem refletidas” em nossas instituições-espelhos (os museus aí incluídos). Movimento que passa, inclusive e talvez, pela supressão da necessidade da própria reflexão e pela assunção, em seu lugar – quem sabe? –, de uma poiesis da ação, uma práxis do acontecimental, segundo a qual coisas e sentidos se dariam de forma indissociável: “o acontecimento é inseparavelmente o sentido das frases e o devir do mundo; é o que, do mundo, deixa-se envolver na linguagem e permite que funcione” (ZOURABICHIVILI, 2004, p. 7). Não necessariamente aquilo que foi extraído (descontextualizado) do mundo-da-vida e musealizado (recontextualizado), não necessariamente o representado e o representacional, mas sim a própria “monstruosidade da carne” em toda a sua “monstruação”. Aquilo que, ao longo da história, foi domado e capturado para dentro dos museus, hoje à solta novamente nas ruas em toda a sua *dynamis*: a ambivalência (o rompimento com a dicotomia bem x mal), a excedência (sua produção desmedida) e a primazia da resistência sobre o poder (SZANIECKI, 2013).

Mas voltemos às manifestações que vêm ocorrendo no Rio de Janeiro e ao que elas nos ajudam a compreender a contemporaneidade. Olhando para o novo ciclo econômico iniciado a partir da ressignificação criativa da revitalização urbana que vem sendo empreendida nos últimos anos pela Prefeitura, Szaniecki (2013) ressalta uma das facetas perversas da relação – que diríamos histórica – entre os museus e a monstruosidade da multidão¹⁶: a gentrificação da cidade por meio da institucionalização da arte, da cultura e da criatividade, com a consequente domesticação da crítica, através de “museus, feiras, editais e permissões para ocupações criativas de imóveis públicos”. Como lembrará Szaniecki (2013), os novos grandes museus serão, neste processo, frutos da / justificativas para a gentrificação do espaço urbano e sua

¹⁶ Consideramos essa relação histórica por vários motivos, o primeiro deles estando relacionado com uma de suas possíveis origens míticas: após Orfeu ter tido seu corpo todo dilacerado pelas Erínias (Fúrias, para os romanos, personificações da vingança), seu filho – Museu – sai pelo mundo em busca das inúmeras partes de seu pai para fazê-las cantar novamente. Por outro lado, o nascimento da forma-museu moderna dá-se, no século XVIII, sob o signo da domesticação da monstruosidade da multidão pelo Leviatã (Estado), de Hobbes, no século anterior, e prosseguiu a seu serviço pelos séculos subsequentes. Além disso, o monstro e a monstruosidade também estiveram presentes – sob a forma do exótico, do estranho, do bizarro, do que sai da norma, do diferente, do assustador, do “outro” etc. – como objetos de museus: desde os itens compilados nos antigos Gabinetes de Curiosidades (antecessores do museu como nós o conhecemos hoje) até aquilo que restou do que muitos consideram uma demonstração contemporânea da monstruosidade humana (a museificação, por exemplo, do que restou de Auschwitz). Seja como for percebe-se, em todos os casos aqui brevemente citados, a caracterização do monstro e da monstruosidade como algo inexoravelmente negativo e a ser temido, domado e controlado concepção diametralmente oposta à positividade sugerida por HARDT e NEGRI (2005).

espetacularização. Em uma dinâmica oposta à dos Pontos de Cultura, experiência mais próxima das práticas de favelas, ocupações, quilombos e aldeias urbanas, com seus ecomuseus e museus comunitários estreitamente relacionados com a valorização de memórias locais e práticas identitárias, com pouca ou mesmo visibilidade alguma por parte da grande mídia e do poder público.

Por trás disso que poderíamos denominar de “efervescência cultural de gabinete” é possível vislumbrarmos uma estratégia de redefinição dos fluxos e dinâmicas da cidade, um apagamento de memórias e afetividades (e sua reconstrução em outros termos), a transformação (quase sempre arbitrária) de lugares em não-lugares e de não-lugares em lugares (AUGÉ, 2010). O amansamento, enfim, da monstruosidade (excedência produtiva) da multidão, para sua melhor canalização (exploração), ignorando-se o fato que são as cidades as inventoras do *âgon* (disputa, conflito) como base para a cidadania, *ethos* de uma comunidade de homens livres enquanto rivais (o que não quer dizer inimigos), como bem lembram Deleuze e Guattari (2010). Ou – podemos também aqui aventar – que assim o fazem justamente porque bem o sabem que assim o é.

Como reforça Szaniecki (2013),

acho que podemos, à luz ou à sombra do monstro que, como já disse, traz as questões da ambivalência que demanda um crivo ético, do excesso que não cabe na economia do mercado e na representação do Estado e da resistência que é política e estética, urge repensar nossas relações com as instituições e representações: do artista com o museu, do professor e pesquisador com a universidade, dos movimentos com os governos, e dos movimentos entre eles. (...) Me parece necessário, mas ainda insuficiente dizer que, diante do vampirismo institucional – do museu ao poder municipal passando pelos monopólios corporativos – é preciso fortalecer todas essas alianças monstruosas que constituem a carne da multidão: reconhecendo e fazendo reconhecer que grande parte de nossas criações são na realidade co-criações; exigindo mistura social e remix cultural como necessários à criatividade no Rio de Janeiro; e até afirmando a potência criativa do conflito: sem conflito não há criatividade. (...) sempre que houver criatividades sendo sutilmente cooptadas e criatividades sendo expulsas violentamente da cidade, não hesitemos, MONSTRUEMOS!

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar ao longo do texto – a partir do reconhecimento da mudança paradigmática do regime de acumulação capitalista, das transformações no trabalho e, por

extensão, das próprias imagens que atualmente nos são dadas à reflexão por / em nossos museus-espelhos –, a questão hoje talvez não diga mais respeito essencialmente (ou tão somente) à garantia da abertura interpretativa da obra produzida (o reconhecimento de sua polissemia intrínseca). Isto já foi demonstrado e defendido por Eco (1991) há quase 60 anos e, desde então, vem sendo incorporado às nossas práticas socioculturais e reflexões teóricas.

Portanto, por extensão, não se trata mais somente de se enfatizar o fato de que museus e exposições são, eles também, obras abertas. Isto já ficou claro. Nem se trata mais somente de se crer que, em decorrência direta disso, sejam espaços de criação e criatividade *per se*. Já ficou claro também que eles o são – ou deveriam ser – pelo simples fato que criativos somos todos nós em nosso esforço interpretativo. Trata-se, pelo contrário, de avançarmos com estas proposições para considerarmos também a abertura para além da obra, ou seja, a defesa da própria abertura produtiva (criativa) da práxis, em si: das múltiplas formas de vida produtoras não apenas de outras obras, mas também de outras vidas, como pudemos vislumbrar em Virno (2001) e Cocco (1999, 2012), bem como tudo o que isso implica para os museus na contemporaneidade. Afinal, no capitalismo cognitivo (comunicacional, relacional, afetivo, corporal), ao contrário do paradigma anterior (fabril e informativo), não temos mais essencialmente indivíduos produzindo objetos para o consumo de outros indivíduos (mercadorias), a partir da incorporação do conhecimento ao capital fixo (máquinas), mas sim conhecimentos produzindo novos conhecimentos, formas de vida produzindo novas formas de vida: uma multiplicidade de sujeitos em interações dinâmicas, monstruando. A que forma-museu corresponderia isto? Ou, resgatando a primeira das perguntas anteriormente feitas: em um mundo relacional, acontecimental, de trabalho sem obra e de obra sem autor, ainda há de haver o museu que conhecemos?

A resposta, a rigor, é dupla (uma fácil, outra difícil): por um lado, a resposta fácil (simplória?) faz-nos ver que sim, é claro que a forma-museu hegemônica que conhecemos e herdamos da modernidade (institucional) há de persistir. Afinal, a centralidade à qual as dinâmicas do conhecimento foram alçadas na contemporaneidade não implica no pleno desaparecimento dos fluxos da informação; assim como a compreensão adquirida de que a criação é um gesto eminentemente coletivo não implica na absoluta supressão do autor; bem como a hegemonia do trabalho vivo e imaterial não resulta na completa desmaterialização dos objetos. Tais mudanças, no geral, embora reais, não nos impedirão de continuarmos a conviver – ao menos por um tempo – com uma espécie de “fantasma da modernidade” a nos fazer

precisar de espaços de custódia para as obras já realizadas (e mesmo para aquelas que venhamos a querer preservar para futuras gerações). O museu-continente, delimitado e delimitador, articulador de itens e fluxos de informação, artificialmente preparado para a produção de sentido a partir de uma interação induzida entre o ser humano, as obras (próprias ou terceirizadas) e suas autorias (individuais ou coletivas), este museu não desaparecerá (não por completo, não facilmente). Ao contrário, recrudescerá sempre que o Estado neoliberal e o grande capital cooptarem seu modelo para ser indutor de processos de revitalização / resignificação urbana ao redor do planeta. E mesmo que “frutos de seu tempo”, ainda assim serão majoritariamente concebidos como sempre foram: um *lócus* delimitado, um recorte, um continente. Espaço por excelência da poiesis, não necessariamente da práxis.

A resposta difícil, por outro lado, faz-nos ver que persistir tão somente nesta obviedade da poética da obra aberta (e reproduzi-la *ad infinitum*), não ir além dela, não atualizar a discussão (e as práticas), é nos condenar a todos – museus, exposições e a própria compreensão que deles temos a partir da Ciência da Informação e da Teoria Museológica – a certo tipo de conservadorismo. A uma postura, segundo a qual, a crítica feita ao sistema foi simples e devidamente absorvida, não gerou uma forma outra (alternativa), tendo sido inclusive incorporada por aquele ao seu *modus operandi*. Um reconhecer para esvaziar.

Porém, se o capitalismo é cognitivo, se o trabalho é relação, se a cultura é seu conteúdo, se as subjetividades são produtivas, se a produção é sem obra e se a obra produzida é sem autoria, o que então vai para os museus? A própria vida vivida? Por que, ao contrário, a vida vivida (enquanto tal) não é, ela própria, museal (sem precisar de um continente para isso: o ecomuseu ou uma de suas variações)? Se o que as recentes manifestações mostram-nos em toda a sua plenitude são, de um lado, a crise da representação e a supressão da mediação (um evento se organiza e se reproduz sem precisar passar por ela) e, de outro lado, a dinâmica do *âgon* e a monstruação (a excedência produtiva) dessa multiplicidade de singularidades (a multidão) em busca de uma “alternativa à altura” para a crise do sistema capitalista, como sugere César Altamira nas epígrafes deste texto, então a forma-museu contemporânea precisa acompanhar este deslocamento (do representacional para o acontecimental) e ultrapassar a centralidade da poética da obra (mesmo que aberta), passando a reconhecer a própria abertura criativa da práxis. E, ao fazer isso, instaurar um museu do acontecimental (não apenas do representacional), um museu-monstro. Um museu e uma museologia (por que não?) da musealidade das práticas e dinâmicas urbanas enquanto tais; que reconheçam o que de museal

há nas performatividades acontecimentais do mundo-da-vida lá, onde elas ocorrem sem delimitações, sem lógicas / espaços contenedores, onde intelecto, *práxis* e *poiesis* são um só.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. 9.ed. Campinas: Papyrus, 1994.

BARTHES, Roland. A morte do autor. O rumor da língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v.1. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 165–196.

CAMPOS, Haroldo de. A obra de arte aberta. In CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da Poesia Concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. 2.ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975. p. 30-33.

COCCO, Giuseppe; NEGRI, Antonio. Do bolsa família ao levante da multidão. In **Revista Global**, 17 de junho de 2013.

COCCO, Giuseppe. A nova qualidade do trabalho na Era da Informação. In LASTRES, Helena Maria Martins; ALBAGLI, Sarita (orgs.). Informação e globalização na Era do Conhecimento. Rio de Janeiro: Campus, 1999. p.262-289. Disponível em: < http://www.liinc.ufrj.br/pt/attachments/055_saritalivro711.pdf >. Acesso em: 25/07/2013.

_____. Trabalho sem obra, obra sem autor. In BELISÁRIO, Adriano; TARIN, Bruno. **Copyfight**: pirataria & cultura livre. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2012.

CORRÊA, Murilo Duarte Costa. Indóceis e inúteis: o que podem os corpos? In **A navalha de Dalí**, 15 de junho de 2013. Disponível em < <http://murilocorrea.blogspot.com.br/2013/06/indoceis-e-inuteis-o-que-podem-os-corpos.html> >. Acesso em: 21/10/2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. **Obra aberta**. 8.ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Ditos e Escritos: Estética - literatura e pintura, música e cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984. v. IIIp. 264–298.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. **Multidão**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Commonwealth**. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press. Traducción: Daniel Clavero. 2009. Disponível em < <http://pt.scribd.com/doc/121921048/Negri-y-Hardt-Commonwealth-Espanol> >. Acesso em 21/10/2013.

JB Online. Paes afirma que sonho do Rio é ser como Barcelona. 23 de outubro de 2009. Disponível em < <http://www.jb.com.br/rio/noticias/2009/10/23/paes-afirma-que-sonho-do-rio-e-ser-como-barcelona/> >. Acesso em: 21/10/2013.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. Trabalho imaterial e subjetividade. In _____. **Trabalho imaterial:** formas de vida e produção de subjetividade. Rio de Janeiro: DP&A, 2001. p. 25-41.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; SILVA, Douglas Falcão. A exposição como “obra aberta”: breves reflexões sobre interatividade. In **X Reunión de la RED POP**, San José, Costa Rica, 9 a 11 de maio de 2007. Disponível em < <http://www.cientec.or.cr/pop/2007/BR-MariaLuciaLoureiro.pdf> >. Acesso em: 21/10/2013.

NEGRI, Antonio. A constituição do comum. In **II Seminário Internacional Capitalismo Cognitivo - Economia do Conhecimento e a Constituição do Comum**, 2005. Disponível em < <http://fabiomalini.wordpress.com/2007/03/25/a-constituicao-do-comum-por-antonio-negri/> >. Acesso em: 25/07/2013.

PILLATI, Adriano; NEGRI, Antonio; COCCO, Giuseppe. Levante da multidão. In **Uninômade Brasil**, 28 de junho de 2013. Disponível em < <http://uninomade.net/tenda/levante-da-multidao/> >. Acesso em: 21/10/2013.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

SCHEINER, T. C. M. **Apolo e Dionísio no templo das musas** – Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental. Dissertação de mestrado apresentada ao PPGCOM/UFRJ, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Vaz. Rio de Janeiro, 1998.

_____. Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos. In **Semiosfera** (UFRJ), Rio de Janeiro, v. 4-5, 2003. Disponível em < http://www.semiosfera.eco.ufrj.br/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm >. Acesso em: 21/10/2013.

SZANIECKI, Barbara. Sobre museus e monstros. In **Na Borda**, 9 de julho de 2013. Disponível em: < <http://naborda.com.br/2013/texto/sobre-museus-e-monstros/> >. Acesso em: 21/10/2013.

VIRNO, Paolo. Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporânea. Tradução para o português de Leonardo Retamoso Palma a partir da publicação italiana de Rubbertino Editore Catanzaro, Itália, 2001, 01-58. Disponível em < <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/gramatica-da-multidao.pdf> >. Acesso em: 21/10/2013.

ZOURABICHVILI, François. **O vocabulário de Deleuze**. Campinas: Cienti-IFCH/UNICAMP, 2004. Disponível em < <http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/wp-content/uploads/2010/05/deleuze-vocabulario-francois-zourabichvili1.pdf> >. Acesso em: 21/10/2013.